

# Viața românească

Revistă a Uniunii Scriitorilor din R. P. R.

1963  
MAY

5

Anul XVI

## Cuprins

	<u>Pag.</u>
MIHAI BENIUC: Povestea lui Avram Proțap, om de rînd (fragment de roman, III)	3
MARIA BANUȘ: Nu, războiului	41
DEMOSTENE BOTEZ: La Madrid	43
RADU STANCA: Odă marelui timp — Întinerire — Schela — De-aș închide ochii	44
VICTOR KERNBACH: Cel mai frumos început de cîntec (reportaj)	47
 <i>Poezii lumii</i>	
JOHN KEATS — ELISABETH BARRET-BROWNING — WIL- LIAM BUTLER YEATS—JAMES JOYCE—JAMES STEPHENS— în tălmăcirile inedite ale lui LUCIAN BLAGA	61
 <i>Discuții</i>	
LIVIU RUSU: Însemnări despre Titu Maiorescu	64
 <i>Cronica literară</i>	
MATEI CĂLINESCU: D. R. Popescu: „Umbrela de soare“	89
 <i>Cronica ideilor</i>	
MARCEL BREAZU: Abstracționismul sau indigența artei	96
 <i>Scriitori și curente</i>	
AL. PHILIPPIDE: Alfred Margul-Sperber	108
 <i>Teorie și critică</i>	
Acad. TUDOR VIANU: Formarea și transformarea termenilor de istorie literară	123
EUGEN SIMION: Lirism și actualitate — Poezia în reviste	131

F. 16.297

## **Cronica plastică**

PAUL CONSTANTIN : Ștefan Dimitrescu 140

## **Cronica filmului**

D. I. SUCHIANU : Filmul maghiar 145

## **Carnet sovietic**

DUMITRU HÎNCU : Statistici demografice și anchete sociale 149

## **Miscellanea**

Laurii Academiei R.P.R. (V.R.) — Varietăți filologice : Ion Neculce (Marginalii la „Literatura română veche“ de Al. Piru) (Șerban Cioculescu) — Două expoziții de grafică : Eugen Taru și Val Munteanu (P.C.) — Telemozaic (H.Z.) — Vestigii care trebuie să dispară ! (L.D.) — Pledoarie pentru recenzie (B.H.) 153

## **Cărți noi**

Tudor Vianu : „Goethe“ (Mircea Mancaș) — Maria Arsene : „Pre-ludii“ (D. Petrescu) — Tudor Popescu : „Dragostea începe ori-cînd“ (H. Zalis) — N. Gogoneață : „Filozofia lui Vasile Conta“ (Z. Ornea) — Corneliu Șerban : „Cuvinte pentru mîine“ (Mircea Angheliescu) — Rafael Alberti : „Poezii“ (Paul Alexandru Georgescu) — Ion Marin Sadoveanu : „Taurul mării“ (Eugenia Tudor) — Nikolas Baratașvili : „Versuri“ (Aurora Cornu) 166

## **Revista revistelor**

— din țară — Proza în „Tribuna“ — ian.-martie 1963 (T.R.) — „Limbă și literatură“ nr. 6/1962 (Elena Savu) ; de peste hotare : „Inostrannaia literatura“ nr. 2/1963 (P.I.) — „Frankfurter Hefte“ nr. 2/1963 (D. Ludovic) — „Nord e Sud“ nr. 2/1963 (J.M.) — „Europa letteraria“ nr. 18/1963 (Dragoș Vrînceanu) — „Le Figaro litteraire“ nr. 880/1963 (D.) — Din fișele literaturii occidentale (Demostene Botez) 192

## **Caleidoscop**

192

ILUSTRAȚIA DE PE COPERTĂ : Mișu Vulcănescu : „Noul alungă vechiul“

FOTO : Florin Dragu

COPERTA COLECȚIEI : Tudor Mironescu

— Director : MIHAIL RALEA —

*Colegiul redacțional* : Acad. TUDOR ARGHEZI, AUREL BARANGA (redactor-șef adjunct), Acad. MIHAI BENIUC, Acad. GEO BOGZA, DEMOSTENE BOTEZ (redactor-șef, membru corespondent al Academiei R.P.R.), LUCIA DEMETRIUS, PAUL GEORGESCU (redactor-șef adjunct), Acad. IORGU IORDAN, Acad. ATHANASE JOJA, Acad. AL. PHILIPPIDE, Acad. ZAHARIA STANCU, D. I. SUCHIANU, Acad. TUDOR VIANU

Redacția : Bd. Ana Ipătescu nr. 15, telefon 11.88.85 — Raion „30 Decembrie“, — București

# Povestea lui Avram Proțap, om de rînd\*

*Două apariții auxiliare, a 5-a și a 6-a,  
constituind un întreg*

de Mihai Beniuc

**A**

veam sentimentul că intrasem într-un cîmp minat. Mi se zdruncinase încrederea în mine însumi. Lucram totuși cu febrilitate, deși fără chef și mai ales fără spor. Devenisem mai tăcut.

— Ai pățit ceva? mă întreba nevasta, seara cînd luam paharul de iaurt, obișnuit înainte de culcare.

— Nimic.

Răspunsurile mele n-o încurajau să mă ispitească mai departe cu întrebări.

Două vizite făcute academicianului, de fapt audiențe, dintre care una în picioare, căci se grăbea și era cu pardesiul pe el, n-au schimbat radical situația. Totuși, a doua merită oarecare atenție. Mi-a arătat cu mîna un scaun, în timp ce mai semna niște hîrtii. Apoi scoase ochelarii și-i puse alături, așa ca să încalcece stiloul, așezat pe o coală albă.

— Beți o cafea?

Refuzai politicos, căci băusem acasă. El își comandă, însă, „una mare“.

— Într-adevăr, parcă ne-am mai fi cunoscut undeva. Figura dumitale nu-mi este străină. Dar pe la mine trec atîția oameni, apoi mai și îmbătrînim.

Știam că-i o politeță, probabil repetată cu mulți.

— Vai, maiestre! zic, dumneavoastră și bătrîn, este o contradicție în termeni. Dar apropo, nu vă supără deloc faptul că purtăm exact același nume?

Mi-era ciudă că folosisem acel „apropo“ foarte neapropo în propoziție. Și în fața cui?, A lui, un maiestru al cuvîntului!

\* Vezi „Viața romînească“ nr. 3—4/1963.

— De loc. Pe oți nu-i cheamă în literatura noastră de exemplu Popescu ? Radu, Mihai, Dumitru-Radu și așa mai departe, toți Popescu. Ce are a-face ? Avea și Rebreanu mai mulți. E adevărat că de obicei unul e mai de soi. Dar nici aceasta nu-i o regulă generală.

— Regula întărește excepția, zisei, și-mi veni să mă plesnesc peste gură pentru așa o prostie, dar nu știu ce aveam în ziua aceea ! El se făcu a nu lua în seamă „cogațiunea“ mea paradoxală, de fapt spusă numai din eroare.

— Dar pe Avram Proțap l-ați cunoscut într-adevăr ?

— A ! acela de care spui dumneata că ar fi om de rînd ? L-am cunoscut. Dar nu-l chema așa.

Făcui ochi mari de uimire. El nu dete iarăși nici o atenție și continuă.

— Îl chema de fapt Adam Ciorap.

— Adam Ciorap ? Dar ăsta cine mai e ? Întrebai ca trăsnet. Dar nu mă oprii și-mi urmai gîndul, întrebîndu-l insistent :

— Atunci dumneavoastră sînteți Adam Ciorap, nu Avram Proțap ? Slavă domnului, totul e clar ! Limpede ca bună ziua. Va să zică, Adam Ciorap... repetai ca pentru mine.

— Eu ? Adam Ciorap ? Avram Proțap, Adam Ciorap... Dar dumneata cine ești în definitiv ?

Mă luă cu severitate, dar nu răspunsei la întrebarea lui, ci o continuai cu toate riscurile pe a mea :

— Așadar dumneavoastră n-ați murit ?

— Pardon ?

Academicianul își puse mașinal ochelarii pe nas și mă privi dintr-o parte, cu un ochi spre ușă. Intra tocmai femeia cu cafeaua.

— Pune-o pe masă, aici, arătă el și se uită din nou la mine, ca dacă atunci așa fi apărut în fața lui.

— De fapt așa fi dorit să vă întreb cui ați scris poezia aceea, dacă nu sînt indiscret.

— Aceea pe care ai intercalat-o dumneata în povestire ? Desigur unei femei am scris-o, doară nu unei capre !

— Și o chema, așa, Ana Kelemen ?

— Da, domnule.

— Și a iubit-o mult el, adică dumneavoastră ?

— Cum adică eu ? Și care el ?

— Avram Proțap, adică dumneavoastră.

— Zău că omul trebuie să aibă un supliment de răbdare cu dumneata. Ce ? E totuna Avram Proțap al duminică și cu mine ? O fi iubit-o și el, am iubit-o și eu. Firește, pe rînd, nu în același timp. Mai dorești ceva ? Că mă cam grăbesc.

Am înțeles. Mă expedia fără prea multă ceremonie.

— Să nu credeți că sînt nebun, îi zic.

— Nu, nebun sînt eu, că primesc pe toată lumea.

— Sînteți așa de bun ! Spuneți-mi, a murit Avram Proțap într-adevăr ?

— Erau doi cu același nume, au murit amîndoi, de niște obuze.

— Va să zică, erau totuși doi.

— Da, domnule.

— Dumneavoastră pe care l-ați cunoscut ?

— Pe amîndoi, eram pe front.

— Dar pe acela cu Ana Kelemen în mod deosebit ?

— Am copilărit în satul lui.

— Aha! acum a înțeleg. Deci ați iubit-o amândoi, cum spuserăți, pe rînd.

— Domnule, e ceva indecent în felul dumitale de a formula.

— N-ați spus așa? Pe rînd...

— M-ai înțeles greșit. Propriu zis nici unul dintre noi n-a avut nimic cu acea strălucitoare femeie. Am iubit-o și atît. Au iubit-o mulți, dar ea numai cu unul s-a căsătorit și a murit cînd să nască...

— În sfîrșit, înțeleg. Dar chestiunea cu Giorap, cu Adam Giorap, nu mi-e clară.

— Ce ai cu el? Nici nu l-ai cunoscut. A fost pe front cu mine și el; ceilalți, murise înainte.

— Pe front. Scuzați-mă, dintre aceștia doi care ați rămas, dumneavoastră și Adam Giorap, cine a murit, dumneavoastră sau el?

Aci academicianul își ieși din pepeni, sună și rugă femeia să-mi ție pardesiul. Avea dreptate. Îl enervasem. Nici nu mi-a întins mîna la plecare. Eu însumi am uitat să-i spun bună ziua și pe stradă tot mormăiam: Avram Proțap, Adam Giorap, Avram Proțap, Adam Giorap, pînă ce am început să-i încurc: Adam Proțap, Avram Giorap, Giorap, Giorap... Parcă un lung șir de soldați morți veneau în urma mea, tîrșindu-și bocancii ruși, — ciorap, ciorap, ci'oap, ceap, ceap, cea... se auzea prin noroaiele istoriei. Ai fi zis că toți oamenii de rînd din toate veacurile se luaseră în urma mea pe un drum fără sfîrșit și plin de noroi.



Peste cîteva zile mi-am revenit. Regretam numai că uitasem să-l întreb pe... — „pe eroul meu“ era să zic! — pe tovarășul academician, tizul meu, ce părere are despre cercetările mele asupra omului de rînd. Mi-ar fi dat poate un sfat bun, m-ar fi îndrumat, căci fără îndrumare e foarte greu. E adevărat că ultima mea întrebare fusese așa de idioată, încît mă mir că nu mi-a dat o palmă. Nu mai putea fi vorba de alte întrebări.

Mă apucai totuși de lucru, ce-i drept nu cu pasiunea de mai înainte. Stăruia în mine o neliniște, un soi de anxietate, în orice caz nu mai eram eu cel de odinioară, contabilul sigur de sine, pentru care unu cu unu face doi și cu asta basta.

Iată ce rezultate obținui: Două momente extrem de depărtate în timp, din viața lui Avram Proțap, tot apropiindu-le prin asemănări de fapte, chiar identitate în esență, țîșni deodată o flacără ca între polii unui arc voltaic, o flacără luminoasă ce lămuri, măcar în parte, problema ce mă frămînta, deși nu puteam s-o consider încă deslegată.

Avram, pe atunci elev abia în a patra de liceu, se întoarse amărit și pătruns de frig de la gară acasă, acolo unde era în vîpt, la bătrîna aceea murdară și zgîrcită, de care încă nu v-am spus nimic.

— Te-ntorseși?

— Nu pleacă trenurile. Sînt inundații.

— Și vrei să petreci Crăciunul aici? Asta nu se poate. Eu am socotit să fac ceva economii, că mănînci mult, dragul meu.

Avram înghiți în sec. Îi era foame și acum.

— Apoi la noapte nu poți rămînea aici, că patul tău l-am închiriat pe două săptămîni cuiva. Aveam tot dreptul de vreme ce ai spus că pleci. Ce ai de gînd acum? Că eu n-am ce-ți face.

— Mă duc înapoi la gară și dorm acolo. Poate pleacă trenul mine dimineață și dacă n-o ajunge chiar pînă în satul meu, tot am să fiu mai aproape de casă și am să mă descurc barem pînă la un loc.

— Bine faci. Ești un băiat deștept. Dar ridică-ți bine gulerul de la palton, ca să nu răcești, să nu-mi vii din vacanță cu „trocnă“, să am ce te îngriji. Ceiul e scump și mai ales zahărul. Auzi, adu-mi și niște cîrnați, că ai tăi trebuie să fi tăiat porc. și niște căpățîni de varză acră. Du-te acum, dragul meu. Și ai grijă de tine! Să nu cazi din tren.

Avram plecă, gîndindu-se că muma-sa venea o dată la două luni cu un sac de cartofi, cu o straiță de făină, cu cîteva kilograme de untură de porc, cu ceapă și cu ce mai putea aduce pentru el. Atunci două-trei zile o ducea bine, căpăta de mîncare mai omenește, apoi zgripturoaica începea iarăși cu veșnicile ei supe de chimion și de coji uscate.

Își ridică gulerul și o luă pe stradă către centru, să mai caște gura pe la vitrine. Era mai cu seamă una cu tot felul de bunătăți, o băcănie mare...

— Avrame! se auzi strigat.

Bătrîna deschisese fereastra și-l pofti să vină înapoi.

— Dormi în bucătărie. Nu te pot lăsa o noapte în gară să îngheți. Mă mai spui la ai tăi, că te-am gonit ca pe un cîne. Dar să nu faci zgomot cînd pleci mine. Iar dacă la noapte vrei să ieși afară pentru tine, du-te în curte, că eu încui ușa bucătăriei dinspre baie.

— Bine, doamnă Rozalia. Nici o grijă, săru'mîna.

În bucătărie era ciment pe jos, dar tot se simțea mai bine acolo decît în gară, în sala de așteptare de clasa a 3-a. Se ghemui pe o scîndură peste niște saci goi și se acoperi pînă peste cap cu paltonul său cam ponosit. Dar nu putea adormi de foame. Într-un tîrziu, pe la miezul nopții, se hotărî să se scoale. Își aduse aminte că sacul cu făină era în bucătărie. „Ce-ar fi să-mi fac niște clătite?“ își zise. Aprinse becul electric, găsi lepedea cu untură sleită și înnegrită de prea multă folosire, făcu focul, muie făina, dete și peste un ou. Dar ieși o fumăraie! „Numai de nu s-ar trezi zgripturoaica!“ Nu se trezi. Clătitele, fără zahăr, fără dulceață, așa cum reuși să le facă, erau gustoase, să te lingi pe degete. Foamea le dădea gust.

În zori, Avram plecă la gară grăbit, să nu se scoale babornita și să-și deie seama ce s-a întîmplat în bucătărie.

Pleca și trenul, întesat de oameni, pe o ploaie mărunță sub cerul întunecos. Avram rămăsese pe scară și se ținea cu mîna, printre alții, de mînerul de fier, rece și ud. Dar numai cu o mînă se ținea, căci în cealaltă avea un mic geamantan și, pe lîngă el, un lung sul de hîrtie, foarte bine împachetat în ziare.

Simțea că i se rupe din umăr brațul de care stătea atîrnat și că, acum-acum îi cade geamantănașul și sulul de hîrtie din cealaltă mînă.

Dar după două ore de mers, cu mici staționări obligatorii, trenul se opri, aproape de poala munților.

— Gata! nu merge mai departe, strigă un ceferist.

— Cum? De ce? se agitară călătorii.

— Apele! răspunse scurt un alt ceferist.

Crișul se revărsase și cît cuprindea cu ochii era un vîlmășag de ape tulburi și bolborosite, înaintînd într-una, peste cîmpuri, peste drumuri, prin satele care se zăreau în după amiaza tîrzie sub cerul leșios. Trenul se opri la vr-o două sute de metri în fața talazului. Călătorii coborîră grăbiți, locomotiva șuieră prelung și porni pripită înapoi, pe cînd ceferiștii făceau semne cu stegulețele lor roșii mecanicului.

Avram ar mai fi avut pînă acasă aproape două ceasuri de drum cu trenul! Cei care mergeau pînă la Brad, unde se isprăvea linia, ar fi avut încă pe atîta. Erau în general moți cu desage care se întorceau din țară, elevi de școală, soldați venind în permisie și tot felul de oameni, dornici să-și petreacă între ai lor zilele Crăciunului.

Se risipiră care încotro, pîlcuri-pîlcuri, în sus, către satele dinspre dealuri, îndepărtîndu-se de ape și frămîntînd cu picioarele noroiul din cîmpurile desfundate și pline de băltoace cu margini de zăpadă murdară. Incepu să ploaie ca vara, apoi să fulgere și să tune, și ploaia se înteți într-atît încît abia te vedeai prin șiroaiele ei coborînd pieziș. Un uriaș curcubeu se arătă apoi pe cerul vînat de nori grii.

— Județul lui Dumnezeu, zise o femeie făcîndu-și semnul crucii.

— Semnul păcii, spuse un moț bătrîn.

— Ce pace! răspunse altul. N-auzi cum durăie Sînt-Ilie cu carul? Potopul. Aiest-a potopul, pentru păcatele domnilor! Zău așa! că nu mai pot trăi săracii de domni în lumea asta.

Era tot un moț și acesta care vorbea așa.

Avram se uita, prin ploaie, cărui grup să se alăture, căci se răzletise.

— Avrămuț! îl strigă cineva din urmă.

Se întoarse și recunoscă un tîmplar de la el din sat, pe nume Pavel Sohodolan, muncitor la fabrica de mobilă din oraș. Cu el mai venea un băiețandru. Da! ăsta era Truța Crîsnic, ucenic la atelierile din Simeria, prieten de joacă din sat al lui Avram. Se ducea și el acasă în vacanță. Avram se bucură și mai uită de vremea rea.

— Adă-ncoa la mine lucrurile tale, zise Pavel. Că eu n-am decît traista asta.

Avea o traistă cu sticle pline.

Avram se împotrivi, dar pînă la urmă dete geamăntănașul și păstră sulul.

— Dar ce-i în sulul acela? întrebă Truța.

— Lasă că vă spun mai tîrziu.

— Bine zici. Să ne grăbim că se face noapte și n-om putea dormi în cîmp. Hai s-o luăm pe subt deal, ajungem noi undeva, zise liniștit și încrezător Pavel.

Se mai însoțiră cu doi moți, spătari de meserie, după cît se vedea din marfa ce-o aveau în desage. Veneau din Banat; vînduseră ce vînduseră, dar le mai rămăseseră spete.

— Acuma de n-om vinde, că-i timpul țesutului! zise cel mai bătrîn, om ca la cincizeci de ani, cu mustața roșie, cu ochii albaștri, lat în umeri ca o stîncă pe-o coastă de munte. Celălalt era mai subțirel și mai tînăr.

— Să-ntindem pașii, zise el, că buie întunerecul pe noi.

Înserase. Și mergeau, mergeau, frămîntînd noroiul peste cîmp. Pe coaste ajunseră la iarbă și nu le mai intra încălțămîntea pînă peste glezne în pămînt. Dar erau uzi la picioare, mai cu seamă Avram cu pantofii lui de „domnișor“ și moții cu opincile. Pavel și Truța aveau bocanci cu ținte.

— Mă! ai zice că am nimerit în pustiu pe-aici, că nu-i zaibătă de om, nici tu casă, nici tu sat! zise bătrînul moț.

În sfîrșit, zăriră o casă singuratică, unde ardea umilă o lumină gălbuie prin geamul cît palma.

— Să tragem într-acolo, grăiră vr-o doi din pîlc deodată.

Era cocioaba ciobanului de la moșia din partea locului, a unui avocat ce-o cumpărase de la un grof înainte de a se face România Mare, așa că nu s-a mai

expropriat, avocatul fiind român. Cocioaba avea o singură odăiță cu pământ pe jos, o mescioară la geam cu lampa de petrol atârnată deasupra, un pat cu sac de paie și un țol, două scaune și o laviță lângă un perete. Ciobanul, om subțreizeci de ani, era însurat și avea un copil. Femeia era culcată în pat. Copilul sugea.

— Dar oile unde-s? întrebă Truța, care toate voia să le știe.

— Mai la deal este un grajd. Acolo doarme un paznic de noapte, cu pușcă.

— Și ne primești să dormim aici la noapte? întrebă moțul bătrîn.

— Oamenii sîntem. Pologîți-vă cum puteți, dar cam plînge prunchesul ăsta.

— Afară plînge cerul peste noi, zise moțul mai tînăr.

— Așa zic și eu. Numai că n-am ce vă da, că mălaiul mi s-a gătat chiar astăzi și nu pot ajunge în sat de ape.

Pavel scoase o sticlă de vin, moții găsiră în desagi niște pîne și niște slană și se ospătară toți, închinînd pe rînd, dintr-o singură sticlă. Bău și Avram o gură și se mai desmorbîți.

Ciobanul făcu foc în plită și începură să miroase hainele umede, aburind încet. Dar toți se simțiră mai bine, căci îi cuprinsese căldura și toropeala. Moții cu desagele sub cap adormiră pe loc. Truța începu să sforăie. Ciobanul se întinse lângă nevastă-sa, care dormea cu copilașul în brațe. Pavel și Avram ședeau pe laviță unul lângă altul și vorbeau încet. Nu le venea somnul.

— Hai să mai ieșim să luăm puțin aer și să vedem ce-i cu apele, șopti Pavel.

Într-adevăr, în odăiță aerul se făcuse greu. Copilul începu să scîncească.

Ieșiră încet, să nu scoale pe nimeni.

Afară, se mai limpezise. Cerul se vedea printre norii spintecați și o jumătate de lună arunca lumina ei peste apele învolburate.

Traseră aer proaspăt în plămîni, apoi se uitară către ape. Parcă veneau în spre ei.

— S-au mai apropiat, zise Avram.

— Nu-i nimica, se trag ele înapoi într-o zi ori două. Păcat numai de bucațele oamenilor. Grîul s-a dus!

Vîjîitul apei creștea. Ieși afară și ciobanul.

— Vin către noi!

— Nu, îi răspunse lui Pavel ciobanul, nu vin, se duc. Numai așa ni se nălucește. Acum se trag înapoi în bîrloagele lor, de aceea horcăie așa. Se duc să se culce. Au ostenit de-atîta blăstămăție cită făcură. Dar așa cîteodată se mai țipă îndărăt ca dulăul. Dar nu mai au putere. Le cunosc eu. Uite că s-a înseninat sus pe Criș. Dacă acolo nu ploaie, n-au de unde se umfla, umfle-le betesugul.

Ciobanul intră iar în odaie.

— Auzi, Avramuț, știi cine lucrează la noi? Un prieten de-al tău, Marcus Braunfeld.

— Știu.

— Vă mai vedeți?

— O dată l-am întîlnit, așa, pe uliță.

— Cred că nu ți-e rușine să stai cu el de vorbă?

— Mie?

— Oricum, tu ești domn, el nu-i altă decît un ucenic, un muncitor.

— Hai, Pavele, se vede că nu mă cunoști!

— Am glumit. Mi-a povestit Marcus cum ați plecat voi atunci cu garda roșie, în 1919, în trenul blindat. Odată trebuie să-mi povestești și tu.

— Dacă ți-a povestit el...



Lui Avram nu-i plăcea să-și amintească de acele vremuri. Fusese un copil, făcuse o prostie, mîncase vr-o zece bîte de la jandarmi. Ce-i drept, n-a vrut să mărturisească nimic și n-avea cine să-l pîrască.

— Trebuie să-mi povestești. Nu acuma, altă dată.

Se auzi un cocoș, undeva departe.

— Sîntem aproape de sat?

— Da, Avrame, sîntem aproape de Ineu. Mîine trecem pe jos prin el, dacă se trag apele îndărăt.

— Hai să ne culcăm și noi, că ne prinde ziua și mi-i și cam frig, zise Avram.

Intrară în aerul greu al odăii.

Avram așipi cu capul pe umărul lui Pavel, care nu se mișcă, să nu-l trezească, pînă ce se făcu ziua.

Primul se deșteptă moțul cel bătrîn. Se scotoci în chimir, scoase niște monezi și le puse în cușmă, sunîndu-le. Înțeleseră. Fiecare dădu cît socoti că poate.

— Ține gazdă, zise moțul întinzînd ciobanului banii și îți mulțămim!

— Pentru nimic în lumea asta! Nu iau eu bani. Eu numai așa de omenie...

Și fu cu neputință să-l convingă. Primi cu mare greutate o sticlă de băutură de la Pavel, iar moțul cel tînăr scoase o turtă din cele cumpărate pentru prunci și o dete femeii: „Să mai mozolească pruncul dumitale la ea, că-i cu miere...”

Apoi își luară rămas bun și porniră tot pe subt deal. Cîmpul înghețase, dar prin pojghița subțire de gheață intrai cu piciorul pînă la genunchi în noroi, dacă nu aveai grijă.

În satul cel mai apropiat moții se despărțiră. „Mergem să ne facem meseria. Doară mai vindem niște spete“, și o luară pe altă uliță fiecare, strigînd: „Spete, spete!”

La un țaran, Pavel, Avram și Truța găsiră, după multă vorbă, înțelegere și porniră cu căruța trasă de doi cai buni către satul Bîrsa, unde avea Crișul un vad prin care se mai putea trece, căci podul fusese mînat de apă.

Ajunseră la jumătate de oră după ce se înecase un țaran cu caii și căruța. Oamenii adunați pe cele două țarmuri discutau, strigînd unii la alții.

— De-acuma numai în Ungaria-l mai găsește!

— În Tisa! completă unul.

— Prea erau mici în grad căluții lui pentru așa apă bolîndă... filozofă un altul.

— Dacă s-ar fi ținut pe unde l-am învățat eu, arată un altul cu brațul drumul cel bun după a sa părere, nimica nu pătea.

— Nu, zău! Că atunci apa-l ierta. Mă, omule, prin așa apă nici caii lui Sîntilie nu trec! zise un altul cu hotărîre.

Țăranul opri.

— Ho! smuci el frînele. Apoi, domnilor, nu trecem.

— Îți mai dăm douăzeci de lei, — adăugă Pavel.

— Un sac de galbeni să-mi dați și nu trec! Să-mi prăpădesc eu caii și căruța?

— Și tu cu ei! adause cel ce spusese că nici caii lui Sîntilie nu trec.

— Nu încercați, domnilor, că nu mai ieșiți, fi sfătui o femeie. Nu vedeți ce-i aicea?

Apa era într-adevăr furioasă și tulbure, aducînd trunchiuri de copaci, scînduri sau cîte un animal mort.

— Dacă ții drumul pe-aci drept, arată iarăși cu brațul țăranul, care știa pe unde ar fi trebuit să treacă cel ce se-necase, atunci de bună samă treceți. „Garantăz“! întări el.

— Treci tu, mă! zise un altul batjocoritor.

— Cu ce? Cu oarba lui?

Dacă aș pune-a o în față la ăștia doi a' omului aiesta și ea să le arate drumul...

— Oarba?

— Oarba!

— Mama cui nu?

— Cît dai.

— O sută.

— Numai să vrei și omul aiesta cu domnii. Primiți?

— Nu, zise țăranul. Eu nu. Un sac de galbeni...

— Lasă, omule, sacul de galbeni, nu-s dumnealor așa arătoși.

— Mă, să nu-ți fie frică. Oarba-i dracu! îl încurajă un altul. Și prin foc trece.

Începură și alții să laude pe oarba, încît pînă la urmă lui Avram, Pavel și Truța, ba aproape și țăranului, le venea să creadă că oarba-i o iapă ca din poveste.

— Mai dați patruzeci de lei și dacă prinde dumnealui pe oarba înainte, poate, cu ajutorul lui dumnezeu...

Pavel își numără banii.

— Dăm! se învoi el.

Fu adusă oarba, o iapă sură și osoasă, care de alți cai se deosebea la înfățișare numai prin faptul că avea albeață la amîndoi ochii.

— Așa-i bun calul, orb, să nu se sperie, zise un țăran bătrîn.

— Acum să te sui în căruță, bade Ioane, se adresă stăpînul căruței către cel al ipei, să fim alături.

— De ce? Mergeți cu dumnezeu.

— Da, că scapă badea Ion de oarba. Nici pielea ei nu-i bună la nimic! Strigase un copil.

— Ba, să te sui, omule! Așa-i cinstit, spuse bătrînul care rostise cugătarea că „așa-i bun calul, orb, să nu se sperie“.

De rușine, dar cu spaima în oase, badea Ion se sui în căruță.

— Ține-o pe-aci, pe unde vadul începe a se frămînta și drept înainte, dar mai mult la stînga! comandă el. Dii, Oarbo! urlă el.

Cît ce dete de apa rece, Oarba iuți pasul, trăgînd ceilalți doi cai după ea cu toată căruța.

— Nea, nea! îndemnau cît îi lua gura țărani rămași pe țărîm în urmă, iar cei de pe țărîmul din față plesneau de încordare, mai dihai ca la fotbal: acu-i acu, să vedem ce iese!

Apa tulbure acoperi fundul căruței.

— Să ne ridicăm pe loitre, propuse Pavel.

— Ridicați-vă, domnilor, zise badea Ion, că noi trebuie să ținem strîns caii. Apa se înalță în loitre pînă la jumătate.

— Țineți-o, mă, la stînga!

— La stînga, mă, că vă ia valul!

Țărani de pe mal strigau din răspuțeri, speriați.

Pavel se suise pe o loitră și cu o mînă ținea mîna lui Truța de pe loitra dimpotrivă; dar nu lăsaseră din mîinile libere bagajul. Avram era alături de

Pavel, sprijininindu-se de umărul lui cu mâna dreaptă, în care avea și geamantanul, iar în stînga ținînd sulul de hîrtie.

— Aruncă sulul, domnișorule, și apucă-te de mâna lui *vizavi* din față! strigă cineva, dar Avram nici nu se gîndea, numai ridică sulul ceva mai sus.

— Bătu-i-o Dumnezeu, strigă careva. Vine lemnul peste ei.

— Tulai! țipără niște femei.

Un trunchi de copac izbi căruța din coastă, caii alunecară pe pragul mai ridicat și se scufundară, apoi scoaseră capetele speriați, țărani trăgeau din răspuseri de frîne, Pavel și Truța se prăbușiră în căruță, Avram își pierdu cumpătul și cu bagaj cu tot căzu în apă. Dar caii începură să înnoate aprig tîrînd după ei căruța pe apă-n jos, cu cei patru oameni, care se uitau speriați unii la alții. Avram ieși mai jos la suprafață și înnota din greu către țărîm, cu sulul ridicat deasupra valurilor.

— Îi duce Oarba-n fundul iadului!

— S-o gătat cu ei!

— Vai, doamne, de ce-i lăsarăm, oameni buni?

— Uite mă că a ieșit și acela cu sulul. Vai de mama lui!

Strigătele erau speriate, compătimitoare, dar toți știau că nu era nimic de făcut, iar frinele în mâna țărănilor din căruță nu mai foloseau la nimic. Deodată, cineva de pe țărîmul unde trebuiau să ajungă caii și oamenii începu să strige cît îl ținea gura, iar după el alții în cor:

— Oarba, nea, nea! Oarba, nea, nea!

Strigau așa ca în stavă, cînd, cu traista de ovăz, chemi calul, ca să-l prinzi.

Și la strigătele acestea mari, Oarba-și ciuli urechile și, cu o putere sălbatică, rechezînd să sfîșie văzduhul, o coti spre țărîm, cu caii și căruța după ea; prinse cu copitele pietrișul, alunecă, dar nu se lăsă și se smuci pe uscat. Țărani apucară de dîrlogi și ceilalți doi cai, care dealtfel, se ajutau singuri, și într-o clipă, cu cei patru, galbeni ca ceara, murați în apa galbenă, mai mult morți decît vii, ajunseră în mijlocul țărănilor.

— Unde-i Avram? fu primul cuvînt al lui Pavel.

Uitaseră de el. Numai cei de pe celălalt țărîm strigau într-una.

— Nu te lăsa!

— Țipă sulul, că te-neci!

— Mai dă-i, c-ai ajuns!

— Prinde-te de răchiți!

— Bravo, domnișorule!

— Hi! că s-o scufundat iară...

Locul unde se scufundase era mai jos decît cel atins de Oarba, mult mai jos, într-un stufăriș cu ape bolborosite.

— S-a dus, spuse careva dînd din mînă.

Dar în clipa aceea, Avram se apucase zdravăn de o rădăcină, simți pămînt tare sub picioare, se săltă pe țărîm și se ridică în picioare, cu sulul de hîrtie în mînă. Geamantanul îi scăpase cînd căzuse de pe loitră, iar căciula i-o luase apa tot atuncea. Sulul însă a rămas, udat, murdărit, dar întreg și drept.

Primul care-l zări fu Pavel și porni din răspuseri în goană spre el. Avram se tot scutura de apă, dînd din picioare. Pavel îl îmbrățișă și-l sărută.

— Mergem să ne uscăm undeva hainele, zise el. Mai am ceva băutură să ne încălzim și pe dinăuntru.

— Ba să mergem acasă, că nu mai avem mult. Ne așteaptă ai noștri. Dacă n-am murit noi pînă aci, n-om muri nici pînă în sat, pe drumul limpede.

— Bine, Avrame, mergem. Vai! ce bine-mi pare că nu te-ai înecat.

— Am înghițit însă ceva apă, zise Avram scuipând și tușind.

— Dar ce-i cu sulul acesta blestemat? De ce n-ai dat cu el dracului, ca să poți înota mai bine?

— Spunu-ți ori ba? Ai să râzi. E rochia de logodnă a surorii mele. Am cumpărat-o la oraș și e „goverezită“. Mi-a împachetat-o negustorul așa ca să nu se îndoie și să nu se ude.

— Asta duci cu tine? Pentru atîta ți-ai pus tu viața în joc?

— Am făgăduit. Nu-i destul că mi-am pierdut căciula și geamantanul?

— Voi fi poate, cîndva.

Toate acestea și le spuseră pînă să ajungă la grupul de țărani care se apropiase între timp de ei.

Un țăran aruncase un țol peste Oarba, care tremura de frig, ciulită și cu ochii din care întunerecul din ea se înfrunta cu golul din afară. Și totuși, necheză ușor, prietenește, cînd stăpînul o bătu peste falca ei slabă.

Pavel plăti cu bani de hîrtie, udați de apă, pe țărani, pentru treaba ce-o făcuseră, mai dînd 20 de lei pe deasupra, împreună cu o sticlă de băutură.

Găsiră o altă căruță care să-i ducă pînă acasă. Drumul era numai de un ceas, după care fiecare dintre ei povestea la ai săi ce pățise.

— S-o fi dat dracului de rochie, repeta din cînd în cînd Ion Proțap, tatăl lui Avram.

— Am făgăduit, răspundea el, înfulecînd niște sîngerete fript și bînd cîte-o gură dintr-un canceu de vin, din care sorbeau pe rînd cu toții.



Povestea aceasta cam lungă de fapt nu merita o atenție deosebită — cred eu ca nescriitor —, căci nu s-a prăpădit nimeni din cei în cauză, nici măcar caii nu s-au înecat.

Eu am procedat la descrierea faptelor, după ce ele *mi s-au arătat* așa cum au fost, numai pentru că mi s-a părut important amănuntul cu sulul de hîrtie pe care, prin așa pățanii ca acelea, Avram Proțap l-a păzit cu sfințenie și l-a dus la destinație. „Făgăduise!“ De! numai un om de rînd e capabil de-atîta crîncenă stăruință.

Cît e de *semnificativă*, ca să mă exprim ca unii critici literari, această stăruință, se va vedea din proxima „apariție“ a lui Avram, menită de-acum să ne lumineze oareșicum nu numai asupra caracterului *psihologic*, ci și asupra celui *social*, firește tot de om de rînd. Cele două apariții au o legătură strînsă, organică, aș zice, ca aproape tot ceea ce se petrece în viața omului, deși ele cronologic sînt depărtate unele de altele, — la un interval de vreo patru sau cinci ani.

Nu pot continua însă numai decît zugrăvirea acestei noi „apariții“, întîmplată *faptic* (ca să fiu în nota limbajului de azi), chiar a doua zi, în acea vară, cînd Avram plecase la Iezătura, să caute pe prietenul său Lazăr Dechelean. Am uitat atunci, pare-mi-se, să vorbesc de o mică întîmplare, poate nebătătoare la ochi, ce s-a desfășurat între Avram și Pavel Sohodoian, rămas muncitor, dar care nu mai lucra la fabrica din oraș, ci la un joagăr din satul vecin, unde se făceau și scaune.

Cum am spus, însă, nu pot continua nemijlocit zugrăvirea acestor fapte, adică descrierea lor. Căci în ultimul timp, de cînd mă ocup de povestea lui Avram Proțap, mă doare des capul și mă frămînt noaptea în somn. Era mai bine cînd rămăsesem cu studiile mele despre omul de rînd la considerații teoretice,

la clasificări, la un fel de contabilitate. Acum, de cînd oarecum întruchipez, firește, fără nici o intenție, ființa omului de rînd, simt nu o dată așa ceva ca un gol care vrea să mă soarbă, un vârtej care vrea să mă smulgă, ceva... doamne ferește! Nu cumva e ceea ce poeții numesc „inspirație“?

Apoi cîteodată simt așa, ca un fel de teamă nelămurită, mai ales cînd sînt singur. Mi-e frică să nu sune careva la telefon, să nu bată cineva la ușă... Cînd într-adevăr bate cineva, mi-e frică să deschid, ca să nu mă pomenesc față în față cu tizul meu, care mă „cunoaște“ și nu mă recunoaște, și să reînceapă acea poveste afurisită cu Adam Ciorap, „cu cine a murit și cine trăiește“ și așa mai departe.

Ar trebui, cu durerile acestea de cap, să mă arăt unui doctor. Dar n-am încredere în doctorii aceștia, căci sînt ca polițiștii, care chiar dacă nu ești hoț, te suspectează de vr-o hoție sau, poate chiar de crimă, cu toate urmările respective. S-au mai văzut de acestea. Dosarele judiciare ascund destule sentințe a căror justete e discutabilă. Iar doctorii cîți oameni nu pot băga de vii în groapă, firește, descoperindu-le sau atribuindu-le în prealabil tot felul de boli?

Nu, nu mă arăt unui doctor. Mai bine mă duc la plimbare, chiar așa pe ploaie. Căci a venit toamna, rece, umedă, cu foi galbene căzute la tot pasul, foi pe care nu le mai ridică nimeni, deși au sorbit pentru trunchi lumina din soare și puterea din aer și, cînd a fost să fie, au înfruntat furtuna. Întocmai ca oamenii de rînd. Căci nici pe aceștia nu-i ridică nimeni, nici nu le înalță monumente.



Jandarmii veneau pe uliță, cu gulerele încheiate, cu carabinele în spinare, cu bocancii azvîrlind pietrișul înainte și înlături. Erau doi, pesemne, în patrulare. Niște copii, care se jucau în pulberea drumului, fugiră în curte, tîrînd după ei un cărucior pe patru roate tăiate dintr-un trunchi. Un bărbat care stătea în poartă cu pipa se retrase. O babă, care pornise tocmai cu o doniță după apă la fîntînă, cînd îi zări, se grăbi îndărăt, ca dacă ar fi uitat ceva.

Toate acestea Avram le observa, în timp ce jandarmii veneau înspre el, iar el înainta spre ei. Dar ce avea el de-a face cu ei? Nimic. Nici cît cîinii care începură să latre mînioși de după garduri sau cît gîștele dintr-o mlaștină de la marginea cărării, care, la venirea lor, începură să gîgîie speriate și să fugă, dînd din aripi, cu puii după ele, gonind cu gîturile întinse, de cealaltă parte a drumului.

În dreptul unei curți, jandarmii se opriră și se uitară peste gardul de scînduri. „Aha, își zise Avram, e la Sohodolanu!“ Dar jandarmii își văzură de cale și cînd trecură prin dreptul lui Avram îl salutară. El răspunse mormăind ceva și urmîndu-și drumul. fără a se uita îndărăt. „Ce-ar fi să intru la Pavel?“ îi veni în minte. Se uită îndărăt. Pesemne jandarmii cotiseră la colțul uliții, căci nu se mai vedeau. Deschise și închise poarta după el, cu grijă.

— Nu m-am așteptat, Avrame. Ce bine-mi pare! Cînd ai venit?

Așa-l primî Pavel în odaia răcoroasă, unde la lumina lămpii de gaz, în amiaza mare, cu stururile lăsate, citea o carte. Avram trase cu ochiul, iar cînd Pavel dete să închidă cartea distinse ceva ca „Statul și Revoluția“ pe coperta interioară. Însă cînd o închise de tot, coperta se dovedi a unui roman polițist oarecare. „Va să zică...“ dar Avram nu continuă gîndul. La drept vorbind, nu citea nici din unele din aceste cărți. Pasiunea lui era Gogol, Edgar Poe și, desigur, Eminescu, mai ales Eminescu.

— Te-ai văzut la oraș cu Marcus Braunfeld în anii aceștia? Că tot am vrut să te întreb și am uitat.

De fapt, Pavel și Avram se mai întâlneau de trei patru ori în ultimii ani, dar numai întâmplător.

— Nu l-am văzut, spuse cam stînjenit Avram, căci o dată îl zărise pe Marcus undeva în mulțime pe „Corso“, dar după ce se salutaseră zîmbind, el, Avram se grăbise să-și ajungă din urmă niște colegi, de care se rupsesse pe o clipă.

— Păcat. De-ai ști ce om e! Și nici pînă azi nu mi-ai povestit ce s-a întâmplat atuncea cu voi cînd ați plecat cu trenul blindat.

— Îți povestesc eu o dată, ori poate am să scriu...

— Asta n-ar fi rău. Dar cine-ți tipărește așa ceva? Poate pentru *noi*...

Acest „noi“ fu rostit mai încet și Avram vru să înțeleagă din ochii lui zîmbitori exact ce gîndea.

— Auzi? îl întrerupse din intențiile sale de a cugeta Pavel. Eu cred că cine odată a trecut prin lucrurile acestea nu se mai leapădă de ele niciodată. Ce zici?

— Mai știi și eu? Poate că unii se leapădă, alții poate că nu, după om.

— Cine se leapădă nu-i om.

— Poate că ai dreptate. Dar eu acum învăț, ca să-mi dau la timp bacalaureatul și ca să-i scap pe-ai mei de mine.

— Și după aceea?

— Nu știu.

— Ba știi. Te faci medic, inginer ori profesor, apoi ajungi domn mare, poate chiar un șef de cabinet la vr-un ministru.

Avram privi pe Pavel drept în ochi. Acesta părea foarte serios.

— Rîzi, de mine. Să ajung un profesoraș, s-ar putea. Dar inginer sau doctor, nu — pentru asta trebuie bani, nu glumă! Ai mei s-au săturat de mine. Și dacă nu s-ar fi săturat de mine, ar avea oare mai mulți bani? Sînt datori pînă-n grumaz. Nici casa, nici pămîntul nu-s ale lor.

— Dar ale cui?

— Al băncilor, știi tu.

— Poate vei ajunge un director de bancă?

— Noi? Din lumea noastră nu se ajunge ministru, nici director de bancă. Spune-mi unul, că-l mănînc. Eu mi-s, Pavele, *din-sus-de drum*, acolo unde-s săracii. Din lumea noastră eu sîm cel dintîi care vrea să ajungă învățat, dar înaintea mea n-a fost nimeni. Sărăntoci au fost, sărăntoci au rămas, toți aceștia de subț deal. Eu vreau să rămîn un om liber.

Avram se înălțase puțin în scaun și scosese pieptul, rostind aceste vorbe.

— Liber? Asta-i frumos. Dar libertatea nu-i ca aerul, s-o tragi în piept și s-o slobozi afară.

— Dar cum?

— Luptînd să fii stăpîn pe munca ta, pe venitul tău, să nu te mai poată trage la răspundere domni, să nu te mai bage la închisoare, dacă nu ești de părerea lor...

— Și să nu mai fie domni! îl întrerupse Avram.

— Așa vezi!

— Am mai auzit eu cîndva de astea; mi-aduc aminte de ele, cîteodată, ca prin vis.

— N-ai uitat, așadar. Asta-i bine.

— Cum să uit? Dar cui să vorbești de astea? Și așa-mi spune la școală câteodată „bolșevic“. Dacă ar mai și ști ceva...

— E mai bine să nu știe.

— Ei, vezi? Așa cred și eu.

— Avrame, ei să nu știe.

— Dar cine să știe?

— Noi. Adică tu, eu, alții ca noi, ca Marcus, ca aceia care au murit atunci, când cu trenul blindat...

Avram stete pe gânduri, încercă să-și aducă aminte, dar nu-i răsări în față dintre vedeniile trecutului decât un mort, găsit de el pe câmp, când se întorcea acasă după povestea cu trenul blindat, unul pe care-l auzise întâia oară, când ei copiii se certau, spunându-le: „Ce-i aceea ungar și român? Pentru asta vă bateți voi? Ungur și român trebuie să fie frate. Numai domn și om sărac nu poate fi frate!“ Fusesse un flăcău înalt, brunet, ce-i dusesse apoi de mână pe bătauși la plimbare, atunci în anul 1918, la sfârșit. Iar în 1919, în aprilie, — se gândea Avram Protaș — zăcea mort după niște tufe de răchită, împușcat în piept, cu gura căscată, în care bujau muștele verzi.

— Da, da... zise el, dus pe gânduri.

— Știi ce? spuse deodată Pavel.

— Ce? tresări Avram.

— Eu n-am uitat cum ai adus tu atunci, când era să ne înecăm în Criș, rochia de logodnă a Sultanei!

— Și? Am adus-o. Făgăduisem doar.

— Tu faci tot ce făgăduiești?

— Dacă făgăduiesc, da. Inșă nu făgăduiesc ușor.

— Vrei să mîncăm niște lapte acru cu mămăligă? Tare-i bun pe călduri ca astea. Nici nu știi ce te răcorește!

„De ce nu mi-o fi spunînd ce vrea?“ se gândi Avram.

— Fie! Și mie-mi place.

Pavel aduse apoi din fîntînă o oală lungă, sugrumată la gît, cu lapte acru și un blid de pămînt cu mămăligă. Împărți cu o lingură de lemn în două talgere, tot de lut, laptele acru și mămăliga rece și uscată. Începură să mînce. Era grozav!

— De-ar ști domnii ce bunătațe este laptele acru cu mămăligă, zise Avram, zău că nu ne-ar mai lăsa o vacă în casă, nici un cucuruz în pod.

— Asta o fac ei oricum. Dar bunătați au ei și altele, tot cu brațele țărănilor și muncitorilor făcute. Mămăliga ne-o lasă nouă, ca să le rămînă lor icrele negre și șampania.

— Tu ai băut vr-odată șampanie?

— Nu!

— Nici eu.

Mîncară fără să mai vorbească. Pînă la urmă, după ce isprăviră, Pavel luă pe Avram de un nasture și-l întrebă:

— Tu ai putea merge undeva, unde ți-oi spune eu, să zicem mîne noapte, și să spui numai atîta: „Apele au crescut și trec peste zăgazuri“?

— Dacă aș ști pentru ce, aș putea.

— Dar dacă numai așa, te rog eu?

— Hm! asta mai greu. Cînd am plecat cu trenul blindat, eu, măcar că eram un prunc prost ca și Marcus, știam de ce am plecat...

— Tot pentru asta!

— Bine, dar atunci s-a sfîrșit.

- Acuma abia începe.  
 — Ce începe ?  
 — O bătaie lungă. Ce să-ți spun? Vinde-mă la jandarmi dacă vrei.  
 Avram se simți jignit de aceste cuvinte, dar își aduse aminte de jandarmii ce se opriseră în fața curții lui Pavel.  
 — Eu nu-s trădător.  
 — Iartă-mă, Avrame. Multe nu pot să-ți spun. Dar comuniștii din România intră într-o nouă perioadă de lupte, poate lungă, dar hotărâtă.  
 — Cum ?  
 — Greve. Încercăm ce putem.  
 — Bineee ! Făgăduiesc.  
 Pavel îi strînse mîna, după ce-i explicase, ce și cum  
 — Și cum faci ?  
 — Mîne plec într-o excursie cu Lazăr, îl știi. Noaptea ajungem acolo unde mă trimiți, spun ce vrei tu și mă întorc în sat. Nici o grijă.  
 — Ești al nostru, Avrame! Trenul blindat...  
 — Lasă. Acuma plec să-l gășesc pe Lazăr

Și pe ulița prăfoasă, călcînd peste dude prea coapte, negre și albe, căzute din duzi, stîrnind din liniștea lor găinile ce gîfiau cu aripile desfăcute și picioarele întinse în iarbă, Avram Proțap se îndreptă către Iezătură, unde, cum am spus, dete peste Lazăr. Pe lîngă toate cele petrecute acolo și de care am dat seamă la timp, atît cît am putut, Avram îi propuse lui Lazăr o excursie pe vale în sus, prin Zugău către Izbuc, izvor vestit ca făcător de minuni, apoi în jurul muntelui Moma înapoi, pînă la Criș, unde era linia ferată și de unde, la stația Acuia vor lua a doua zi trenul către sat îndărăt. Dacă va fi nevoie, vor întîrzia o noapte pe drum.

Lazăr, un uriaș cît un brad, zvelt și cu mușchi de oțel, primi bucuros.

— Fetele le gășim și după aceea. Ai să vezi, mîne, pe lîngă Ana Kelemen mai vin o grămadă. Trag la noi, ca muștele la miere.



Plecară pe răcoare, înainte de a începe țărani cu căruțele, ca măcar drumul mai expus la soare și mai prăfos să nu-l facă pe căldură și-n nouri de pulbere. Erau îmbrăcați ușor, nici măcar bocanci nu purtau în picioare, firește pentru că nu aveau. Luaseră numai bricegele, ca toți crișenii, cîteva roșii și ardei, niște pîne și niște slănină, puțină brînză și sarea înnodată într-un petec de pînză. Avram se asigurase și cu un bidon militar de zinc, deocamdată gol. Erau bine dispuși, dar nu vorbeau, ca să nu obosească. Ziua se anunța lungă și călduroasă. Mergeau pe apă în sus, ascultînd ciorovăiala gîrlei. Apa spumoasă și grăbită certa parcă stîncile negre și liniștite, înfundate din strătimpuri în matca săpată tot mai adînc.

Aveau de făcut o cale, nu glumă. Întreg ocolul din sat, după muntele Moma, lăsînd într-o parte Biharia, urcînd două văi și coborînd una, prin locuri sălbatice și neumbrate, aveau de străbătut buni cincizeci dacă nu chiar șasezeci de kilometri. Dar erau tineri și amîndoi puternici, obișnuiți cu drumurile de munte.

— Trebuie să întindem bine pasul, zise Lazăr, altfel nu prindem trenul de dimineață. Eu o iau înainte că-s mai lung, tu să te ții după mine, cînd începem urcușul.



— Asta înseamnă să gîfiesc eu mai tare ca tine. Dar nu-i nimic. La Izbuc ne odihnim.

— Facem o petrecere cu apă de izvor.

Intraseră în gura unei văi întunecoase, destul de largi, care apoi se îngusta repede, cu ape bolborosind poveștile lor gîlcevitoare, la umbra sălciilor cu rămuriș dărîmat peste oglinzi ici-colo mușcate de soare, a liniștiților arini și a tot felul de buruieni și stufiguri. De cele două părți ale văii se ridicau, strîmtîndu-și coridorul, munții îmbrăcați încă la poale cu fag și carpen, rar cu cer, mai apoi cu mesteacăn și molid, iar pe creastă — mai sus de un brîu de jneapăn — pustii, piatră și stîncă seacă. O creastă se numea chiar Arsura, iar cealaltă, mai puțin stîncoasă, dar mai coplesită de stuhari, Smida. Pe-acolo poate hălăduia și ursul.

Valea se tot îngusta pe măsură ce tinerii înaintau și părea tot mai pustie. Totuși, pe o costișă zăriră cîteva case împrăștiate, din curțile cărora se ridicau peste garduri nalba și gherghinele înflorite. Un cocoș cîntă, altul îi răspunde, iar un cîne hămăia leneș. Valea se lărgise puțin și se luminase.

Deodată, niște țipete de femeie. Mai multe...

Cei doi se opriră, înmărmuriți. Le îngheță în piept veselia ce le-o stîrnise povestea moșului și fără să vrea cugetară: „N-o fi ursul?“ Se uitară.

Printre sălcii și arini, zăriră pierzîndu-se în fugă, peste lunca îngustă către pădure trei fete goale nap, niște codane, cu hainele luate în grabă subsuori. Se scăldau și fuseseră prinse, credeau ele, dar călătorii noștri nici nu le-ar fi băgat în seamă dacă nu țivleau. Le văzură apoi de după tufe, cum făceau semne rîzînd și îmbrăcîndu-se grăbite.

— Hai să mergem, zise Avram, luîndu-l de braț pe Lazăr, căruia i se lipiseră ochii de tufele unde chicoteau fetele.

— Hai să mergem, răspunde acesta, cam fără chef.

Trecură de izvor, fără să se oprească decît pentru ca să soarbă o gură de apă și să-și răcorească frunțile.

— Împrospătează apa din bidon, Lazăre, că nu mai găsim izvoare.

Pînă aci muntele bolborosea de izvoare la tot pasul. De acum începea o lume nouă parcă, steapă, cu pietre risipite ca niște turme prin iarba uscată, mărunță, adesea vîdînd vetre mari de pămînt roșu, bătînd în vînat. Soarele izbea drept în creștet cu razele lui de amiază, singur stăpîn în cerul albastru și sec, parcă din aceeași materie cu lumea de piatră dimprejur, numai că de altă culoare. Aerul era încins de căldură.

— Ți-e foame, Avram ?

— Nu. Mîncăm cînd ajungem la Izbuc.

Lazăr întrebuse fără a întoarce capul și întinse pasul, simțînd un gol în pîn-tec. „Să ajungem odată la Izbuc“, — își zise el.

— Avrame, ții tu minte întîmplarea aceea a ta cu Pavel Sohodolan și cu Truța, cînd era să vă înecați în Criș, iarna, atunci cînd au venit apele acele mari?

— Da. De ce ți-ai adus tocmai acum aminte de ea ?

— Mai știi și eu? Mi-ai povestit-o de cîteva ori încît o știu de-a rostul, ca dacă mi s-ar fi întîmplat mie: iapa oarbă, sulul tău de hîrtie cu rochia Sultanei...

— Și ce are a face asta cu drumul nostru?

— Nimic. Poate că uscăciunea asta mă face să mă gîndesc ce-mi spuneai tu atunci: „Crișul se vărsase peste pămînturile oamenilor, era numai ape cît cuprindeau ochii, și veneau alte ape, de departe, mereu, mereu!“ Tu ai talent de poet. Îmi place cum povestești.

— Și de ce ți-ai adus aminte acuma de apele acelea?

— Nu înțelegi? Mi-i sete. În deșertul acesta înfierbîntat ca vatra iadului...

- Te-a răzbit.
- Ah! Apoi mă amuză pățania ta cu rochia Sultanei, pe care ai vrut să i-o aduci cu orice preț nevătămată acasă.
- *Făgăduisem*. Dar nu văd nici o legătură cu drumul nostru de acum. Ce rost are să vorbim de apă?
- Vrei să vorbim de foc pe timpul acesta infernal? Mă amuză însă povestea cu sulul de hîrtie. Îl țineai deasupra valurilor și după ce căzuseși în apă.
- Avram nu răspunse, dar se gîndi în sinea sa că mai bine nu s-ar fi lăudat atîta și la atîția cu întîmplarea aceea, în definitiv stupidă. „Și de ce i-o fi venit lui Lazăr chiar acum în minte povestea aceea cu sulul? Și de ce zisei acum ca prostul: *Făgăduisem!*“.
- Tu, mă, niciodată nu ți-ai călcat cuvîntul dat? îl întrebă Lazăr iarăși, neliniștindu-l fără voia lui pe Avram.
- Nu. Dar tu?
- Mă feresc să mint, cît pot. Dar este o vorbă franțuzească din care Musset a făcut o delicioasă piesă de teatru: „Il ne faut jurer de rien“.
- Eu cred că n-am mințit niciodată. Nu m-am prins cu minciuna.
- Știi. Nu te-au prins nici alții. Tu nu minți, nu înjuri și mai ai o calitate: știi să taci.
- Ce vrei să spui cu asta?
- Nimic. Atîta doar, că știi să taci.
- Tac atunci cînd n-am ori nu știu ce spune.
- Numai atunci?
- Și atunci cînd am făgăduit să nu vorbesc despre ceva.
- Alții trîncănesc totdeauna, și cînd n-au nimic de spus și cînd au făgăduit să tacă. Tu știi să nu vorbești și asta-mi place la tine.
- Rîzi de mine?
- Nu. Pe cuvîntul meu.
- Să lăsăm dracului prostiile acestea.
- Să le lăsăm. Dar vorbind mai trece timpul.
- Tu ai zis că nu-i bine să vorbim la drum, ca să nu obosim.
- Țasta-i drum? Zău, mă, ce-ți veni să facem excursia aceasta?
- Așa. Mă gîndeam că n-am fost la Iz buc, că vom umbla mai mult pe răcoare, aer, codru, izvoare...
- Ai dreptate. Ar fi trebuit să te previn. Să știi că nu ajungem înainte de șase seara la izvor.
- Și acum cît e?
- Trei.
- Ți-e foame, Lazăre? Să ne oprim.
- Chiar dacă mi-ar fi, aici n-are rost să ne oprim. Pe arșița asta, nu-mi trebuie nimic.
- Păi tu ești sportiv!
- Sportul nu-i tortură, ci plăcere. Dar în condițiile astea...
- Totuși, trebuie să mergem. Ajungem noi.
- Ajuungem!...
- Cerul se făcuse mai alburii, parcă era răscopt, și dădea puțin în roșcat.
- Avram era acum frămîntat de gîndul că Lazăr nu va vrea să meargă mai departe de la Iz buc, că va stărui să doarmă la schit și să se întoarcă a doua zi pe același drum în sat. „Ce are aface? Mă voi duce singur. Fie ce-o fi. Am făgăduit!“. I se păru însă cam ridicul acest „am făgăduit“. Intrase în el parcă

ceva străin, ca viermele în măr. „Totuși, mă voi duce!“ își spuse cu tărie, ferindu-se să rostească din nou „am făgăduit“.

— Uite, urme de var! strigă Lazăr, aplecându-se și răscolind un bulgăr de var sfărâmat, cu bastonul de corn ce și-l tăiașe în drum, ca să mai izbească în scăieți și în mărăcini.

— Și ce-i?

— Înseamnă că pe aici trec carele crișenilor cu var, poate către Vașcău.

— Atunci e bine.

— Uite și un ușor făgaș de roți.

— Și balegă de bou. Cam uscată. Înseamnă că de mult au trecut pe-aici carăle.

— Ce are a face? Înseamnă că sîntem aproape de satul de lângă Izbuc.

— Cît e ora?

— Cinci.

— Atunci mai avem un ceas, după socoteala ta.

— Cam așa.

Soarele se lăsa către apus, pe un cer ca de aburi încinși gălbui și roșietici.

Începură să apară tufișuri de mesteacăn, cu frunza chircită de arșiță și mișcată încet-încet de o boare aproape nesimțită.

— Ajungem noi! zise Lazăr îmbărbătindu-se. Și-apoi...

— Și-apoi ce?

— Văzînd și făcînd. Știi cîți kilometri avem în urma noastră? Treizeci. Marș greu, nu glumă. Asta la armată s-ar numi marș forțat.

— Și cît mai avem înainte?

— Cam tot pe-atîta.

— Mîncăm bine. Ne odihnim un ceas, și la drum!

— Văzînd și făcînd.

— De ce? Urcușul s-a terminat. De la Izbuc știi că mergem numai la vale. Avem și lună plină. Are să fie o joacă.

— Vă...

— ...zînd și făcînd! Dă-o dracului. Am spus că ajungem la trenul de dimineată în stație la Aciua.

— Și dacă nu ajungem? Că doară de data asta n-ai făgăduit să-i duci Sultanei vr-un buchet de flori sălbatice!

— Mi-am făgăduit mie să fac așa cum am spus.

— Ție! Dar nu altuia. Parcă ești obligat să te ții de cuvînt față de tine însuși ca față de altul?

— Da. Ca față de altul.

— Te temi să nu te prindă careva cu minciuna, vorba vine, că te-ai mințit pe tine însuși? Chiar dacă te-ai înșelat și-ți îndrepti eroarea?

— Nu mă tem de nimic. Dar...

— Ești un om ciudat. Zău! Eu să știi că nu te las...

— Cum nu mă lași? Fac ce vreau!

— Nu m-ai înțeles, omule. Nu te las singur, ori ce-ar fi. Mă duc cu tine pînă la capăt. Dar să cugetăm, să cumpănim, de aceea am zis „văzînd și făcînd“.

— Așa da.

— Uite un om! Avrame, sîntem aproape.

Un țăran în puterea vârstei se apropia, urcînd pe coastă cu doi cai de căpăstru. Avea gulerul de la cămașă dezbumbat de căldură, iar pe cap o pălărie dată pe ceafă, să-i răcorească boarea, acum simțită nițeluș, fruntea.

— Bun ziua, bade, zise Lazăr. Mai e mult pînă la Izbuc?

— Dacă o luați pe-aici, pe lingă hîrtoapele aiestea, cam trei sferturi de ceas.

— Dar unde mergi cu caii? întrebă Avram

— Îi duc la pășune.

— Și de ce așa departe de sat?

— Cîntec lung, domnilor. Vlădica de la Oradea a luat pentru izvorul ăsta, Izbucul, seca-l-ar Dumnezeu, și pentru mînaștirea lui toată pădurea din împrejurime și toată pășunea. Pe noi ne-au împins departe, pe locuri proaste, unde și-a întărcat dracul pruncii.

— Și la ce-i trebuie lui pășune? Pădurea mai înțeleg, răcoare, lemne... se amestecă Lazăr.

— Îi trebuie pentru bivoliile lui, dare-ar crăpul în ei.

— Are Vlădica bivoli? Așa ceva n-am mai auzit.

— Călugării, domnule!

— A! se-nveseli Avram. Dar călugării... Că doară nu pasc?

— Nu, dar păzesc vacile episcopiei. Au ciurzi de vaci. Păzesc vacile, mîncă, beau, se roagă, petrec, spun minciuni la oameni, le iau bani pentru sfînta bise rică... Asta fac.

— Se zice că izvorul face minuni.

— Face pe dracu. Mergeți și vedeți. Dar vorba ceea, mare-i grădina lui Dumnezeu.

— Cîte hectare și-a luat vlădica pentru mînaștire?

— Două sute. Pămînt arător și pădure.

— Și ce zic oamenii?

— Ce-ați auzit. Iar cînd ne umblă gura prea tare, vine jandarmul și ne mai bagă-n mama noastră „de bolșevici!“ Că asta știu ei, să suduie, să bată și să fure. Eh! Vă lăsăm, domnilor, și cale bună.

Țăranul scuipe în lături și trase caii după el, pierzîndu-se pe podișul uscat ca toaca și roșu ca blana vulpii. Caii mai dădeau cu gura după frumză în cîte-un tufiș ori după cîte-un smoc de iarbă mai răsărit.

Avram și Lazăr își urmașă drumul, privind din cînd în cînd în urmă la soare. Il avuseseră aproape toată ziua în față, orbitor de luminos și fierbînte. Acum se stîngea ca fierul înroșit, ca o uriașă roată de fier, apropiîndu-se de niște nori groși, ce se vâlătuceau înghesuindu-se parcă să iasă de subt fruntariile zării din asfințit.

Vîntul aduse de undeva, din apus, o mireasmă de izmă creață cu aerul cald ce izbea nările.

În sfîrșit, pătrunseră într-o rariște de fag.

— Am ajuns, spuse Lazăr, oprindu-se și respirînd ușurat.

— La jumătate de drum, completă Avram.

— Dacă nu te-ai supăra, aș zice: văzînd și făcînd!

— Zi ce vrei. Bine că am ajuns pînă aici.

În fața lor se deschidea o vale prelungă, pătrunzînd în pădure, ici-colo clipocînd la cotituri cu valuri spumoase și iuți, întunecată, ca apele de munte, și limpede.

La câteva zeci de metri subț ei, era vestitul Izbuc sau „Călugărul“, cum mai era, din bătrâni, cunoscut locul. Dar ca să ajungi la izvor trebuia să treci un gard de pâlânci, dacă nu-voiai să intri pe poarta de scînduri ce ducea la „mănăstire“.

— Unde-i biserica? întrebă Avram.

— Uite baraca aceea de scînduri de lîngă izvor. De fapt nu e o biserică, ci o baracă, în care se poate, provizoriu, face slujbă divină.

— Iar mănăstirea?

— Uite, acolo mai departe, clădirea aceea ca un internat. Acolo locuiesc călugării.

— A! o casă serioasă, pe cît se pare de piatră. Întîi pentru popi, apoi pentru dumnezeu. Pentru popi, casă de piatră, pentru dumnezeu baracă de lemn. Și ce-s șurile acelea de-alături?

— Grajdurile.

— Asta-i bun. Chiar și adăposturile pentru vite sînt mai țemeinice decît „casa lui dumnezeu“.

— Avrame, dacă ai să vorbești așa cu starețul, atunci au să ne gonească de aici cu ciomegele. Și eu care trăgeam nădejde să capăt de la ei, pe bani, desigur, o sticlă de vinars și poate adăpost la noapte...

— Ce adăpost? Mîncăm și plecăm.

— Plecăm. Dar tu nu vezi ce se pregătește? În apus, necuratul covăcește un vifor cum nu s-a mai pomenit. Nu vezi cum se ridică norii în fața soarelui?

În timp ce vorbeau între ei, se ivi ca din pămînt un călugăr înalt și blond. un bărbat de toată frumusețea, cu mîinile înfipite în mînecele sutanei sale negre.

Am uitat să spun că țăranul cu caii de căpestre spusese că starețul este un fost plutonier major, frumos ca „un arhanghel“ la înfățișare, dar de fapt „diavolul în tălpi“.

„Asta trebuie să fie starețul!“ — își zise Avram.

— Dumneavoastră sînteți starețul? întrebă Lazăr.

— Cu voia lui Dumnezeu și a Prea Sfinției Sale, da. Cu cine am de-a face în curtea sfintei noastre mînăstiri?

— Sîntem doi studenți, mînti Lazăr, veniți cu gîndul de-a ne bucura de binefacerile acestui sfînt izvor.

Avram strîmbă din gură.

— Cînd v-ați spovedit și cuminecat ultima dată, ca să-mi dau seama de curățenia cugetului vostru?

Aici Avram nu mai putu.

— Ia'ascultă, domnule! Unde te trezești? În loc să ne întrebî dacă ne e sete, ne e foame sau sîntem obosiți, cu de astea ne iei? Dar unde a luat Cristos pe cineva în felul acesta?

— A! domnii mei! Poate domniile voastre nu sînteți de legea ortodoxă. Atunci... cît despre învățătura creștinească, nu luăm lecții de la mireni. Vă amintesc numai de biciuirea negustorilor și scoaterea lor din templu...

— Asta-i bună! — zise chiar Lazăr, pe care replica starețului îl revoltă.

— Auzi? zise Avram. Întîi, noi nu sîntem negustori; al doilea, tu nu ești Cristos. Iar dacă-ți faci iluzii, încearcă...

Starețul se încruntă, vru să spună ceva și se stăpîni. Apoi se uită la cei doi vlăjgani, nici el nu era un neputincios, dar de! mai ales atletul ăsta — era vorba de Lazăr — cine știe de ce-i în stare. Se mulțumi să zică atît:

— Și eu care credeam că ați venit să vă închinați Domnului. Dar unora Prea Bunul le arată mai tîrziu căile sale... Domnul vă binecuvinte după voința sa sfîntă.

Se înclină și plecă spre clădirea aceea temeinică de piatră.

Avram și Lazăr coborîră la izvor, care tocmai începea să bolborosească, să crească repede din pietriș, după ce aproape pierise, și se umplu dintr-o dată un cazan larg de piatră, împrejmuit de arbori, pînă ajunse ca un ochi de apă, frămîntat dar limpede, încît se vedeau pînă în fund toate pietricelele și cîtiva bani de nichel și de aramă aruncați de credincioși. Apoi bulboana se liniști cu desăvîrșire și abea simțit începu să scadă.

Tinerii scoaseră mîncarea și, renunțînd să mai facă foc, se apucară să înfulece flămînzi pînea cu slămină, cu roșii și cu ardei. La vinars renunțaseră. Se mulțumiră cu apa proaspătă și rece a Izbucului.

Între timp, se ivi lîngă ei un călugăr bătrîn.

— Ce vrei, moșule? Îl întrebă destul de aspru Avram.

— Milă de la Dumnezeu, fiule.

— Dar de la oameni?

Bătrînul nu zise nimic la început și se uită pe rînd, îndelung, la fiecare.

Apoi începu :

— Vedeți izvorul acesta? L-au cercetat oameni învățați. El n-are nimic în el, nici un fel de sare sau altele de-ale științei, ca să vindece omul. Și iată că face minuni.

— Ce minuni ?

— Cine nu știe? Vindecă pe ologi, șchiopi, pînă și orbi... Dar mai ales pe aceia care s-au tulburat la cap. Intră în apa rece și ies curați.

— Ai văzut dumneata ?

— Jur pe Dumnezeu meu !

— Orbi ?

— Nu chiar orbi, dar cu albeață am văzut.

— Cum s-au vindecat ?

— Dacă au crezut.

— Așa. Bun. Dar vinars aveți?

— Nu dă starețul nimăruia. Îl ține pentru Prea Sfinția Sa.

— Și tu, accentuă Avram de-al dracului pe „tu“, tu ce faci aici?

— Păzesc vacile, domnule.

— Și unde dormi?

— În grajd, lîngă vacuțe.

— Și ce-ai fost înainte?

— Un om sărac aici în sat.

— Și-i mai bine aici ca om sărac în sat?

— Mai bine, dar ne cam bate starețul, dacă greșim.

Bătrînul era destul de speriat, nu cumva să fie niște inspecitori acești străini sau cine știe cine. Dar obișnuit cu supunerea față de cei mari, răspundea umil. Rasa neagră nu-i schimbase sufletul de obidit.

— Ia, moșule, douăzeci de lei, interveni Lazăr, și du-te la stareț de-l întreabă dacă nu ne lasă la noapte să dormim aici.

Bătrînul se uită la monetă, ar fi luat-o, n-ar fi luat-o, — se codea.

— Ar trebui s-o azvîrliți în izvor, că așa cere starețul. Cînd apa se sughe înapoi după un ceas, vine el, de culege banii.

— Ia-i tu și întreabă-l, zise și Avram, convins că răspunsul va fi negativ. Călugărul luă banii și plecă.

— De mult s-or fi oploșit pe-aici păduchii aceștia ? întreabă Avram.

— Tu știi doar, de câțiva ani numai. Pe vremuri, era un fel de loc sfânt, numit „la călugăr“, dar nu era picior de călugăr nicăieri. Oamenii așteptau să crească apa, ca la scaldătoarea din Biblie, intrau și ieșeau înviorați. Credința, vorba călugărului. Apoi veneau alții la rînd. Dar, de sute și mii de ani oamenii cred și mor...

— Uite că vine moșul!

Figura moșului nu era prea veselă.

— Ce-i, moșule, nu vrea?

— Nu. Zice că „dar dacă vine la noapte Prea Sfinția Sa?“ L-am rugat să vă lase în podul grajdului. „Nu pricepi, boule, — a strigat la mine —, că nu se poate?“ I-am spus că vine vremea rea la noapte. A zis că și pe dumneavoastră tot vremea rea v-a adus pe aici. „Să meargă cu ea unde știți și de unde ați venit, în fundul iadului — doamne iartă-mă!“ — a zis. Să vă dau banii înapoi?

— Ba ține-i, moșule.

— Am să mă rog pentru domniile voastre cînd plecați. Că nu vedeți cum se învolbură? La asfințit mă tem că mișcă din coadă balaurul. Vai și-amar de noi, dacă lovește și pe-aici. Dar așa ne trebuie, că sîntem niște păcătoși. Vrem într-una să ne umflăm pîntecul ou mîncare și cu băutura și nu ne rugăm destul. Ba mai tragem și cu ochiul la binele celui bogat, cu zavistie și ură, cum ne mustră starețul. Sîntem niște păcătoși! Are dreptate Prea Sfinția sa cînd vine pe-aici. Și el ne spune că sîntem niște păcătoși, dar e om bun și ne binecuvîntă cu mîna.

În glasul bătrînului era teamă și umilință, ceva de cîine bătut.

În timpul acesta, călugării, din celulele lor, se așezaseră, în clădirea lor, la masă pe verandă. Lazăr cu ochi de vultur, văzu brînză cu ceapă, carafele cu vinars — trebuie să fie de coarne! își zise —, apoi tăvile cu pui fripti. Să-nnebunești, nu alta. Apoi veniră tipsiile cu plăcinte. Și sfințele guri topeau mîncarea în prăpădire, lingîndu-se pe degete. Firește că la început spusese rătatăl nostru, unul din ei, cel mai tînăr, iar starețul îi binecuvîntase.

Avram și Lazăr se uitau la ei, ținînd între timp picioarele în apa rece, căci constataseră nu numai că li se umflaseră, dar se mai și făcuseră pe tălpi niște bătăături cu rosătură pînă la carne.

— Dacă nu stricai tu treaba, Avrame, eram și noi cu ei la pui fript și la vin galben ca mierea.

— Ducă-se în draci. Plecăm mai departe. E mult de aici, moșule, pe vale pînă la Aciua?

— Nu-i mult. Douăzeci și opt de kilometri.

— Și-i drumul bun?

— Bun, că a fost o cale de fier, o linie de exploatare. Numai podurile-s cam stricate.

— Avrame, echiparea și la drum! Că se întunecă și se întărită vîntul. N-are să fie vesel. Dar ce-o fi o fi. *Am făgăduit.*

— Cui ai făgăduit? Poți rămînea aici cu bivoli.

— Ție ț-am făgăduit. Crezi că numai tu știi să te ții de cuvînt?

— Rău m-aș simți dacă aș fi singur. Norocul e că se țin și alții de cuvînt, cei mulți ca tine.

— Așa, mă Avrame, așa! Moșule, spune-i starețului să-i deie dumnezeu după cum a dat. Înțelesu-m-ai?

— Înțeles! După cum a dat. Așa dă el. Zice că se teme de Prea Sfinția Sa. Da' Sfinția sa vine aici o dată la an. Ce-ar căta în cocina aceea, doamne

iertă-mă ! zise bătrînul arătînd spre baraca de lemn care sluzea drept biserică. Nici nu are unde sluji Prea Sfinția sa și atuncea rămîne acolo cu dumnealor, în casa de piatră și petrece. Da' ce știm noi ? Sîntem niște păcătoși. Vai de sufletul nostru.

— Gata, Avrame ?

— Gata.

— Atunci la drum ! Cu bine, moșule.

Lazăr devenise alt om. Îi dispăruse oboseala și preluase din plin inițiativa. Avram se bucura, deși pe el oboseala abia acum îl cuprindea.

Porniră fără să se iute la călugării care-și continuau masa. Nici de-acolo nu se uită nimeni la ei. Avram se simțea un pic vinovat față de Lazăr, dar ce putea face ?

Se întuneca repede, repede. Norii, scăpați parcă din țarcurile tărilor, alergau acoperind pretutindena cerul. Frunza începu să sîsîie, încet, mai tare, apoi să vijîie, pînă ce întreaga pădure fu pătrunsă de neliniște și de freamăt, iar arborii seculari prinseră să se legene ca niște catarge, să scîrțîie și să scriș-nească. Fără lumina zilei, în seara tulbure, zgomotul era parcă mai cumplit. Începu să fulgere și totul se schimba din clipă în clipă în vedenii mișcătoare, trosnind din toate încheieturile și încercînd să se smulgă din locurile lor.

Avram cobora după Lazăr, care întindea pașii peste oite două traverse. pe linia de exploatare în josul văii întunecate și plină de clocot.

— Ce-ar fi să ne întoarcem, Lazăre ?

— Ți-e frică ?

— Mie nu. Dar îmi pare rău de tine.

— Am făgăduit. Mergem !

Strigau, ca să se poată auzi prin vuietul crescînd al pădurii zbuciumate în intunericul spintecat tot mai des de zigzagul fulgerelor și zguduît de prelungul duruit al tunetelor, aproape neîntrerupte.

Mersul deveni oositor și nesigur pe traversele putrede și ici-colo lipsă pe această linie de mult părăsită. Cele două linii paralele de șine, știrbe din loc în loc, cînd într-o parte, cînd în alta, se luminau de fulgere, sclipeau o clipă, dispăreau, apoi rămînea pe retină imaginea lor consecutivă care, dacă nu țineai direcția luată, ușor te putea împinge alătura. Avram căuta să calce numai între traverse, i se părea mai ușor, și aproape că fugea, ca să poată ține pasul cu uriașul din față, care parcă crescuse mai pe oît era.

Prinseră a cădea picuri mari de ploaie, plescăind zgomotos pe frunze, vîntul se liniști o clipă, pentru a porni cu mai multă furie, iar ploaia începu torențial, pînze-pînze, rupte peste pădure. Un trăsnet pe o coastă aprinse, ca o explozie puternică, un brad ; ceru se învineți de o lumină stranie și vîntul învîrteji în așa fel copacii, încît se auziră trosnituri fioroase cu prelung zgomot și răsunset de prăbușire.

— Nu mai e chip să mergem, zise acum Lazăr

— Dar nici să ne mai întoarcem.

— Nici.

— Ce facem ?

— Subt copaci nu putem sta. Uite aici în stînga o padină. Să ne retragem acolo, pînă se mai liniștesc elementele.

Își strigau în urechi unul altuia, ca să se audă. Lui Avram îi sumă un pic caraghios și totodată liniștitor cuvîntul „elementele“ din gura prietenului său.

Se retraseră în padină și rămaseră în picioare. Dar erau așa de oboșiți și așa de uzi încît hotărîră să se așeze jos. De sus continuau șuvoaietele, cu o putere de biciuri împletite, de dedesubt simțeau o pînză mișcătoare de apă rece. Îi pătrunse, nu peste mult, frigul.



— Avrame, ne mai și îmbolnăvim, dacă stăm aici. Hai la drum! Ține-te de mine. Dealtfel mi se pare că a mai slăbit furtuna.

Lui Avram nu i se părea, dar aprobă și plecară.

Începu povestea cu podurile, toate stricate, cel mult cu traversele care susțineau în lungime șinele, unul, două, zece, dracu mai știe câte. Cum să le treci? Dedesubt, gîrla se umflase, de-o atingeai cu mîna și fierbea ca înnebunită învorbîndu-se în alergarea ei. Singurul chip de a traversa era să pornești pe lîngă șină pe grinda de lemn, preț de-o talpă după alta, sau, mai sigur, să te apleci și să te ții totodată cu mînile de șina de fier. Cîteodată, lunganul, așteptînd să fulgere, sărea peste gîrlă, ceea ce Avram nu putea să facă. Lazăr însă-l aștepta răbdător de cealaltă parte.

— Cu grijă, Avrame, să nu cazi.

Primejdia căderii era și pe de laturi, în șanțurile ce încadrau linia. Un pas greșit, și te trezeai într-un șuvoi de apă. Avram greși pasul de vr-o două ori și cu ajutorul lui Lazăr ieși cu hainele grele de apa groasă coborîită din munte.

În ghetete le intrase murdărie și nisip și le măcina tălpile și degetele ca-n rîșniță.

De la o vreme li se făcu sete, dar de unde să ia o gură de apă? Nici bidonul nu și-l umpluse Avram la plecare.

— Apă de sus și de jos, de la dreapta și de la stînga, dar trebuie să fie groasă ca zațul de cafea neagră. Scîrțîie, cred, prin dinți.

— Șerbet, Lazăre, șerbet cu cărămidă pisată.

— Eu totuși beau.

— Din murdăria asta?

— Multe murdării va trebui să mai înghițim noi în viață. Poate am și înghițit.

— Mai rabd, mai rabd, dar pînă unde?

— Pînă la Aciua.

— E ca și cum ai spune pînă la județul din urmă al lui Cristos. Dar fie!

Mai orbecăiră așa prin beznă, printre fulgere, prin zgomotul șuvoaielor, tîrșindu-și picioarele tot mai îngreuiate de pantofii plini de noroi și de rănile desigur tot mai adînci. Nici măcar nu mai știau unde sînt. Se cățărara peste niște trunchiuri doborîte de-a curmezișul liniei, apoi dintr-o dată, la lumina fulgerelor, băgară de seamă că valea s-a lărgit considerabil. Furtuna se potolise. Mai ploua, dar cu intermitențe.

— Uite că se-nseninează, Avrame.

— Da. Puțin. Dar cum mai fug norii!

— Parcă vin tătarii.

— Să știi, măi, că mi-e sete al dracului.

— Bea, că doară n-ai făgăduit nimănui să nu bei.

— Asta, ce-i drept, nu.

— Eh?

Lazăr se opri și se întoarse. Avram scoase un păhar plat de zinc din buzunar, se aplecă cu grijă spre marginea șanțului, să nu alunece, și luă din șuvoi și bău cam jumătate din lichid.

— Cum e?

— Bună. Dar cam groasă. Rămîne printre dinți.

— Trebuie să fie un fel de cafea cu lapte, — mai multă cafea, mai puțin lapte — și fără zahăr.

— Fără.

— Să-ncerc? Să-ncerc.

— Așa ceva se-ncearcă numai o dată, zise scuipînd Avram.

Lazăr totuși luă și el un pahar și sorbi cu sete.

— Puah! al dracului whisky. Scuipă după o înghițitură.

— De unde știi cum e whisky? Aceea-i băutură domnească. Pe tata l-am auzit vorbind de ea.

— El știe că a fost în America.

— Fost, mă, n-ar mai fi fost. Dar, hai, Lazăre, să mergem că sîntem transpirați și răcim.

— *Allons enfants!*

Ploaia încetă de tot, printre norii grăbiți se zărea luna ca un disc șters. Vîntul, jos, se oprise și el. De pe copaci picura, iar oște-o suflare mai puternică de aer făcea să se scuture crengile de apă. Dar pădurea de cele două părți ale văii era tot mai departe.

— Auzi? se opri Lazăr.

— Ce?

— N-auzi?

Avram ascultă încordat.

— Da, o talangă. Trebuie să fie cai la pășune.

— Trebuie să fie satul pe aproape. Ai auzit?

— Da, un cocoș. Altul. Și altul!

Cîntecul cocoșilor parcă le aprinse lumini în suflet.

— Acum, lătratul cînelui mai lipsește.

— Cît o fi ceasul?

Lazăr se uită în lumina tulbure să distingă pe ceasul lui de mînă ora.

— A stat, diavolul. Se vede că s-a umplut de apă. Hai să mergem, că timpul trece și dacă nu cunoaștem ora exactă.

Li se părea, din cînd în cînd, că au ajuns în sat, apoi totul se ștergea în lumina difuză a lunei, strecurată prin nouri cînd mai subțiri, cînd mai groși. Cîteodată auzeau iarăși tălăngi, apoi lătrat de cîne, foarte îndepărtat, rar cîntec de cocoși. Și mergeau, și mergeau, de mult nemaispunînd nimic, supărați unul pe altul fără s-o mărturisească. Picioarele, rănile pline de nisip nu le mai simțeau și picau de somn. Lui Avram i se păru chiar că ațipise de oțeva ori și se trezi numai cînd era să cadă împleticit. Lazăr se înconjurase cu un zid de muțenie și se silea anume să întească pasul, deși știa că lui Avram îi vine greu să se țină de el. „Am făgăduit, am făgăduit, am făgăduit!“ repeta în sine Lazăr, mecanic, așa ca zgomotul roților unui tren și mergea, mergea, fără să se gîndească la nimic. La un moment dat, Avram rămase în urmă, nu mai putea. Se așeză pe o traversă în mijlocul căii ferate. Lazăr nu se opri, ba parcă-și iuți chiar pasul. La o cotitură, dispăru. Avram îl strigă. „Rămîi acolo dracului!“ își zise Lazăr și-și continuă drumul. „Nu e bine ce fac“ — se muștră apoi. „Ar trebui să mă-ntorc. Ce voi spune mîne, cînd mă voi înapoia singur în sat?“.

— Avrame, unde ai rămas? Hai odată!

Nici un răspuns, nici o mișcare.

„Face anume“ — își zise Lazăr. „Vrea să mă joace.“

— Avrameee!

Nimic și iar nimic. Lazăr porni îndărăt. Atunci îl zări pe Avram venind, cu capul și cu trunchiul aplecat, dar silindu-se din răspuțeri să înainteze.

— Avrame, ce-i cu tine?

Avram se desmetici deodată.

— Nimic. Sînt puțin obosit. Dar mi-a trecut.

— Hai, pornește tu înainte, că așa sînt mai sigur.

— De ce?

— Eu merg prea repede.

— Bine. Din sat mai sînt încă cinci kilometri pînă la stație. Aici cunosc și eu drumul.

— Dar unde-î satul?

— Trebuie să fie prin apropiere.

— Poate ne-am rătăcit.

— Da' de unde! Sîntem pe vechea linie de exploatare.

— Este și una nouă?

— Nu.

— Atunci mergem bine?

— Da.

— Hai!

— Hai!

Avram se înviorase. Aproape că uitase de durerile din picioare. Dealtfel, îi și amortiseră. Acum mergea el înainte și mergea repede.

— Mă, abia mă țin de tine, domolește-te.

Lui Avram în plăcu în sinea sa acest strigăt al lui Lazăr. „Acum eu sînt cocorul care călăuzește!“ își zise el. „Să te vedem, lunganule, dacă ții pasul cu mine“.

— Avrame!

— Ce tot vrei, mă?

— O fi trecut de miezul nopții?

— Dacă ar fi stele, ți-aș spune. Dar de ce te interesează? Ai obosit, sportivele?

— Parcă tu nu..

Tăcură iar, dar Avram auzi din nou în urma sa, ceva mai de departe și parcă mai încet:

— Avrame.

Se gîndi să nu răspundă, apoi se-ntoarse. „N-are nici un rost să plătești cu aceeași monedă. În definitiv, eu l-am chemat în această excursie. Altfel se bălăcea pe țărmul apei ieri, iar acum dormea liniștit acasă la mamă-sa“, gîndi. Se opri deci.

— Hai, spune.

— Uite, colo, la dreapta, sus pe coastă, nu sînt niște case?

— Nu văd nimic. Ți se pare.

— Parcă spuneai că cunoști drumul pe aici.

— Am fost o dată, cu niște elevi de-ai mei, cu ăștia ai directorului de la firma Naschitz, pe care-i meditez.

— A! Și unde sîntem?

— Stai că vedem acuș. Să treacă norul acesta mai gros. De fapt, trebuie să găsim o casă lîngă drum, pe dreapta.

— Și ce-i acolo?

— O casă. Ți-am spus.

— Bineee.

— Aha! Uite că s-a luminat. De aici părăsim calea ferată și o tăiem peste cîmp.

- O plăcere, prin băltoace și noroi, n-am ce zice.
- Cîștigăm timp.
- Și ce facem cu el? Cumpărăm o sticlă de coniac, să ne desmortim?
- Hai!

Dar la primii pași, Avram așa se înfundă în ogor — căci era o miriște arată proaspăt — încît scoase un picior fără pantof.

- Mama lui de pantof!
- Sau poate de pămînt desfundat, — completă Lazăr. Hai îndărăt, pe linia de fier.
- Nu se poate. Casa trebuie să fie pe aproape, la cinci sute de metri.
- Ești sigur? Atunci hai să ne scoatem pantofii și s-o luăm desculți pînă acolo.

— Bine zici.

Porniră, dar cu picioarele pline de rosături călcau parcă pe ace, mai ales cînd dădură de o miriște cu țepi. În sfîrșit ajunseră pe iarbă moale, udă și rece, dar moale. Apoi nemeriră într-un gard de sîrmă ghimpată.

- Bun! zise Avram.
- Am ajuns?
- Cred că da. Să pătrundem în curte, să găsim o intrare.
- E un depozit de lemne, pe cît ghicesc.
- Asta ne trebuie.
- Să facem foc?
- Aici e casa cu pricina.
- Cu ce pricină?
- Cu nici una. Casa. Ți-am spus.
- Parcă vorbim pe două limbi. Am plecat veseli împreună ieri dimineața, unul lîngă altul, și acum ne-am îndepărtat ca virfurile unor foarfece pe care le deschizi, — fiecare virf împunge în altă parte.

- Foarfecele nu-s făcute să împungă, știi bine, ci să taie, cînd se închid.
- Cine să le închidă și ce să taie?
- Lazăre, parcă ești un copil, așa întrebi.
- Hai să ne strecurăm pe-aici. Parcă e o strungă în gard.
- Parcă. În noaptea asta totul e „parcă”. Parcă am ajuns, parcă n-am ajuns. Parcă mergem, parcă nu mergem...
- Hai, continuă: Parcă trăim, parcă nu trăim, parcă am murit, parcă am înviat...

— ...și iar am murit...

- Apropo, ce-ți spun rănile de la picioare?
- Doare fiecare pe cont propriu și dă de veste despre aceasta la mine în creierul mare. Dar la dracu! Am ajuns, ori ba? Aceasta este întrebarea, cum zice Hamlet.

— Situația noastră nu-i chiar așa de shakespeare-iană. De fapt, am ajuns. Acesta-i depozitul. Aici e casa. Vom suna. Trebuie să locuiască cineva aici și trebuie să ne lese să ne uscăm puțin și să ne odihnim pînă ce pleacă trenul. Căci pînă dimineața mai sînt cîteva ore. Altfel s-ar lumina de ziuă, oricît ar fi de înnourat.

— Să vedem.

— Dar dacă nu ne lasă?

Se strecurară prin gard. Era un depozit de scînduri. Paznicul pesemne dormea. Se iviră, însă, prin lumina neguroasă, vr-o doi cîni mari.

— Cîinii! șopti Lazăr, bîjbîind prin întuneric, să găsească brațul lui Avram.  
— Taci! Ssst! Dacă n-au sărit la noi, înseamnă că sînt vagabonzi. Umblă numai așa prin depozit, după treburi de-ale lor. Uite casa!

La o zare a lunii deosebiră aproape de ei o casă. Cîinii într-adevăr se îndepărtaseră ca niște umbre. Dar lui Lazăr îi înghețase inima. Nici Avram nu era chiar liniștit.

— Poate că este un cîine chiar lingă casă! suflă Lazăr.

— Ar fi lătrat. Hai încet.

Cîinii iar trecură prin clăbucii de lumină murdară, parcă cernită de fum și funingine. Era unul alb, mare, altul pătat. Creșteau parcă în întuneric, iar ochii le sclipeau roșii ca jăratecul. Umblau încoace și încolo.

— Nu mai mergem la casă. Hai să ne adăpostim undeva, printre scînduri. Ori, și mai bine, hai să plecăm la gară. Stăm în sala de așteptare, pînă ce vine trenul.

— Ești nebun, Lazăre? Pînă dimineață mai este timp, nu glumă. Așa muiiați ca niște șoareci, ne ia Scaraoșchi de frig. Stai tu aci, că mă duc eu singur să văd.

Lazăr se resemnă și se așeză pe o grindă.

Avram plecă cu grijă prin întuneric, urmărit de ochii prietenului, pînă ce acesta-l pierdu. Reapăru însă în apropierea casei, care totuși nu era așa de aproape.

Peste cîtva timp se aprinse o lampă, un bec electric. Nu se auzi însă vorbă, decît foarte vag. Lampa se stinse, fără a se fi deschis nici o ușă.

— Nu vor, zise Avram întorcîndu-se. „Numai necuratul bate la ușa oamenilor în puterea nopții“ — a spus o voce morocănoasă de bărbat. „Pe așa vreme nu umblă oamenii cînștiți. Vedeți-vă de cale!“ — Și a stins lumina electrică. Nici n-a vrut să deschidă.

— Nu ți-am spus eu? Hai la stație!

— Știu eu? Poate e mai bine să ne odihnim aici vr-o două ceasuri. Scîndurile uite sînt subt acoperiș.

— Iar cînd ne sculăm să nu ne mai ținem pe picioare. Acum o putem duce mai departe, în virtutea inerției. Sîntem amortiți și nu simțim durerile și oboseala prea tare.

— Uite, aici e talaș! Un munte de talaș uscat, Lazăre.

— Și să ne băgăm în talaș ca porcii ieșiți din mlaștină în paie uscate? Ca dracii vom arăta mîne. Dar hai! Mi-e dor de un pic de culcuș.

— Ceva mîncare ne-a rămas?

— Nu-mi trebuie. Pîinea s-a udat. Slănina s-a muiat, cîtă mai e. Niște apă n-ar strica.

— Lasă, caut eu.

Lazăr se cuibări bine în talaș, lăsînd numai obrazul afară, ca să poată răsufla. Îl treceau niște fiori, dar se simțea bine.

Veni și Avram cu apă. Îi dete să beie o gură, dar Lazăr se mulțumi să-și ude buzele uscate.

— Mănîncă ceva, — îi zise Avram.

— Am acolo niște mere, dă-mi unul.

Avram vru să mănînce din pîne, dar se făcuse moale ca mămăliga. Se mulțumi și el cu un măr, după ce bău, însă, își clătări gura cu apă, să mai scape de noroiul ce-i rămăsese de peste noapte. Trase cîteva înghițituri de apă și mușcă, apoi, cu poftă din măr. Lazăr adormise.

— Dormi, Lazăre?

Nici nu răspunse. Respira regulat și adînc.

„Repede trecu granița“ — își zise Avram. Mai așteptă puțin, făcându-se că se cuibărește. Apoi se sculă încet și plecă tiptil din nou spre casă.

„Vrea să mai încerce“ — se trezi din somn Lazăr și adormi din nou. Dormea și nu dormea. Auzea cum se depărtează Avram, dar parcă visa, — mai mult îl vedea, îndepărtându-se, deși era cu ochii închiși. Îl vedea bine. Se aprinse lumina, se deschise ușa și Avram intră...

Apoi deodată se trezi și el lângă Avram. Erau lângă o sobă de tablă în care duduia focul. De fapt, nici nu era o sobă, ci un foc în pădure, lângă Izbuț, iar ei frigeau slănină pe frigări din lemn de corn și picurau grăsimea topită pe strujele mari de pîne țărănească. Dar când vru să muște cu poftă, văzu în loc de pîne o cruce cu un Cristos zgîrcit de durere și afumat, pe care i-l întindea starețul acela frumos și bine hrănit... „Luați, mâncați...“ Suna popește glasul său. Lazăr tresări asudat și i se păru că strigase prin somn înspăimîntat. Se frecă la ochi, apoi, fără să-și miște trupul, întinse brațele să simtă dacă Avram e aproape. Îl găsi.

— Ce-i, Lazăre, ai visat ceva?

— Da. Când te-ai întors?

— De unde?

— N-ai plecat la casă din nou?

— Eu?

— Așa mi s-a părut.

— Hai să dormim, Lazăre, că acuș se face ziuă.

Și Lazăr adormi din nou ori se prefăcea.

„Oare se prefăce? Să fi băgat de seamă că am plecat? Ori poate i se pare? Dormea când m-am întors, precis dormea“. Avram era frământat de astfel de întrebări. Somnul nici tîrcoale nu-i dăduse, de când se întorsese de la casă. Și în definitiv ce făcuse acolo? Nimic deosebit. În casă era Truța, ucenicul acela care învățase la Simeria și care acum era mecanic la „Exploatarea forestieră Naschitz & Co.“. S-au îmbrățișat în tăcere, să nu trezească soția și copilul, născut de-o lună, căci Truța se căsătorise. Retrași în tindă, schimbară doar cîteva cuvinte, absurde — i se părură lui Avram, căci se cunoștea cu Truța de când furau împreună mere din grădina grofului, — dar le rostii, căci pesemne așa se cerea. Întîia oară le mai rostise, dar ceruse o păsuire să se întoarcă din nou, căci era cu „cineva“.

— Caut pe mecanicul Zileru.

— Eu sînt Zileru.

— Pe mine mă cheamă Horeasa, fochist. Aveți combustibil?

— Este.

— Dați drumul la toate cazanele.

Schimbul de cuvinte era și în sine absurd, dar lui Avram i se părea mai absurd fiind că se petrecea între doi oameni ce se știau din copilărie.

— Ah! zise în sfîrșit Truța, de data asta pe alt ton, ce bine-mi pare că ești de-al nostru.

Avram tăcu. Nu era dispus să intre într-o astfel de discuție, nici nu dorea să afle nimic. Ce urma după asta era treaba lor. Dar primi să beie o dușcă de rachiu, să se mai încălzească.

Acum îi părea rău că băuse. „Are să mă simtă Lazăr și degeaba-i mai spun eu că i s-a părut, că a visat...“ Își aduse aminte de bidonul cu apă, își clăti bine gura, mai bău vr-o două înghițituri, apoi se făcu ghem în talaș. Dar se strecura în întunec, așa ca o cenușă alburie, lumina zilei. Lucrurile căpătau contur. Cocoșii începură din nou să strige „cucurigu“ de la unul la altul, ca niște straje conștiin-

cioase, așteptându-se pe rînd, fiecare după anumite norme stabilite parcă dinainte, ca la armată ori poate ca la o închisoare.

— Lazăre, Lazăre! — îl scutură el pe prietenul său.

— Ce-i? S-a făcut ziuă?

— Se face.

— Ah! ce-aș mai dormi.

— Gata. Trebuie să plecăm la stație.



Se urniră cu greu. Odihna-i toropise și le trezise durerile-n răni. Iar drumul era la tot pasul numai gropi și făgașe pline de apă și de noroi. Puțin le mai păsa. Nu mai aveau de ce se feri. Murdari erau ori cum de sus pînă jos. Iar de murdăria cleioasă se prinsese talașul ca niște pene albe. Semănau cu niște păsări jumulte și tăvălite prin noroi, după ce intraseră pe valea însorită dimineața și ieșeau, prin noapte, de cealaltă parte, a doua zi. Parcă trecuseră printr-un burlan, nu numai cu funingine, dar și cu noroi, amestecat cu pene albe. Numai ochii le ardeau, febrili.

În sala de așteptare, însă, plină de oameni amărâți, nimeni nu le dete atenție. Toți erau rupți, somnoroși, oboșiți și flămînzi, într-o baie comună de murdărie.

Avram ieși să scoată bilete și, spre surprinderea lui, remarcă pe o bancă pe cei doi jandarmi pe care-i văzuse cu o zi înainte, nu, cu două, pe uliță, oprindu-se în dreptul casei lui Pavel. Cînd trecu pe lângă ei, îl salutară, fără să se ridice; se întoarse cu biletele în buzunar, să se așeze lângă Lazăr, care adormise.

Trenul întîrzia. Unul dintre jandarmi veni, netam-nesam, să se uite în sala de așteptare.

„Pe mine mă au în vedere“ — se gîndi Avram și se miră singur că gîndul acesta nu-l neliniștește. „Sînt așa de oboșit, așa de oboșit!“ Totuși, dormi nu putea.

Afară se auzea gălăgie de oameni care veneau și vorbeau tare. Cîțiva intrară în sala de așteptare. Erau stîmjenari cu topoare subsuoară. Unul avea fereastrăl trecut peste umăr pe spate, ca pe o armă în bandulieră. „Da' mulți mai sînt!“ își zise Avram, căci tot veneau, veneau. Coborau — era vădit — din codru, de la lucru.

— Apoi om vedea! — zise unul.

— Orice ne mărește plata, ori... zise un altul, fără să isprăvească ce voia să spună, poate neștiind bine cum să-și încheie gîndul.

Buzele topoarelor sclîpeau la lumina slabă a becurilor electrice.

Jandarmii tăceau și se uitau unul la altul.

Stația se umplu de muncitori cu securi și cu topoare. Unii își cumpărau bilete, alții ieșiră pe peron ori stăteau de vorbă în sala de așteptare.

— Ce se întîmplă, oameni buni? întrebă șeful stației, ieșind afară.

— Vedem noi acuma! răspunse unul.

— Mergem la direcție!

— Ați lăsat lucrul?

— Am! răspunse unul cu vocea ca tunetul.

— Mama lor de venetici! zise unul în haine orașenești, umblînd de ici pînă colo printre lucrători. Cu îmbrăcămintea lui și cu topăiala lui de țarcă, era străin printre acești oameni ai muntelui cu cojoace și opinci și cu securi subsuoară. Oamenii, dealtfel, se întorceau cu fața în altă parte, cînd începea să le turuiască, își aprindeau o țigară sau își suflau zgomotos, cu degetele, nasul. Dar el nu des-

hăma. Continua să latre cînd în stînga, cînd în dreapta. Iar cuvîntul „jidov“ și „străin“, se amesteca des prin vorbăria lui.

— Nu tot lepeti atîta, domnule ! îl apostrofă unul cît bradul.

— Eu mi-s cu voi.

— Cu dracul, îi răspunse un altul. Cine-i cu noi are firez și săcure. Dumneata ce ai ? Plaivaz după ureche !

Cînd Avram se hotărî să iasă pe peron, lăsînd pe Lazăr să-și continue somnul greu, se luură după el și jandarmii. Se făcu a nu băga de seamă.

Cetățeanul în haine orașenești adunase în jurul lui cîtiva lucrători și le vorbea cu foc. Avram trecu de cîteva ori pe lîngă grupul, destul de puțîn numeros, care se destrăma, apoi iar se refăcea cu alți curioși. „Fraților, negustorii ne sug sîngele... Ei ne sugrumă națiunea... Nu mai răbdăm... Cuțitul a ajuns la os... Puterea-i în mîinile voastre...“ Cam astfel de fraze prinse Avram. După așa predică nu poate fi decît un cuzist sau un legionar, se gîndi el.

Șeful de gară vorbea de zor la telefon, dar nu se auzea ce, căci avusese de grijă să închidă ferestrele. Se vedea numai agitația lui ; striga în aparat, vîrîndu-și degetul arătător de la mîna dreaptă în ureche.

Bufetierul primise ordin să nu deschidă. Stînjenerii băteau degeaba cu muchea de la topor în oblonul de lemn. Se mulțumiră să se înșiruie la vadra cu apă proaspătă scoasă din fîntînă.

Avram deșteptă pe Lazăr, căci se lăți vestea despre sosirea trenului și furnicarul de oameni începu să se miște mai tare. Lazăr constată că nu se poate ține pe picioare de dureri.

— Și eu sînt șchiop, n-ai grijă, spuse Avram.

— Asta mi-o spui, ca să-mi iau nădejdea de-a mă putea sprijini de tine. Da' ce-i cu pădurenii ăștia pe-aici ? A năvălit codrul în stație, parcă.

— Așa s-ar zice.

— Ce vor ?

— După cît am înțeles, plată mai bună. Au lăsat lucrul și se duc în sat la Direcția exploatării.

— La Direcția exploatării omului de către om, ar zice comuniștii. Așa-i ?

— Asta de unde-o mai știi ?

— Știu și ce-i plus valoarea. Vrei să-ți spun ?

— Nu acuma. Hai, că nu ne găsim loc în tren. Nu vezi că-i lumea și țara aici ?

— Au să zică în sat că noi am adus atîta silă de om peste direcția lui Naschitz. Mai iese că noi am făcut „răvăluția“ asta.

— Fii serios. Pe noi crezi că ne-ar asculta oamenii aceștia ? Noi sîntem niște nădrăgari pentru ei, niște domnișori. Hai, mai repede !

Trenul venea șuierînd prelung. De după o cotitură a văii apărură ca un șarpe care scoate fum pe nări. Își încetini mersul și, trecînd pe lîngă oameni, locomotiva opri, abia după ce ieși dincolo de clădirea stației cu primele vagoane. Dintr-o ochire, Avram văzu că ultimul vagon e plin cu soldați. „Or fi vr-un ploton din batalionul de vînători de munte“ își zise și căută să facă legătura între soldați, între mulțimea de lucrători, între întîrzierea trenului și telefoanele șefului de gară. Cea mai tainică legătură nu și-o mărturisii. Mai curînd îl răscoleau cuvintele lui Lazăr. Dar trebuia să se grăbească, să mai apuce un loc.

Nimeni nu striga însă „în vagoane, urcați în vagoane ! trenul pleacă peste două minute !“ cum ar fi fost cazul într-o astfel de stație. Dimpotrivă, se auzea : „Stați, oameni buni, stați, nu vă grăbiți, că trenul așteaptă !“



Un ofițer își făcu loc prin mulțime, cu doi soldați înaintea, cu doi în urmă. „Faceți loc, faceți loc” — ziceau ei — și oamenii se dădeau la o parte.

Ofițerul era un căpitan mustăcios, pesemne bun în grad, căci de-acuma era și cărunț pe la tîmple. Se uită să vadă, dacă nu-i o ridicătură pe-aproape, ca să se mai înalțe. Nu era. Se mulțumi să se înalțe în vârful picioarelor, ca să fie văzut.

— Oameni buni! începu el cu un glas cam răgușit. Cine v-a dat permisie să vă lăsați de lucru? Cum îndrăzniți? În tren nu veți urca. Am ordin.

— Noi avem bilete! strigară cîțiva inși.

— Șeful de stație să vă dea banii îndărăt. A făcut o greșală că v-a dat bilete.

— Dar de ce-i el șef acolo? Să dea bilete călătorilor.

Ofițerul nu răspunse la această obraznicie a unuia din mulțime, care argumenta cu un topor, mișcîndu-l în aer. Razele soarelui se răsfrîseră din topor, — parcă rîdeau.

— Și ce vreți voi? întrebă căpitanul.

— Să ne mărească plata, că nu ne ajunge nici pentru noi. D'apoi muierea cu pruncii, d'apoi o călțamă, o haină?

— Să nu ne mai vîndă slănină cu viermi.

— Să ne deie făină fără gărgărițe.

Ofițerul se prefăcea că notează într-un carnet.

— Să nu mai fie străini la direcție. Jos cu ei! se auzi unul strigînd mai tare ca toți. Era cetățeanul în haine orașenești.

— Și asta cereți? întrebă ofițerul.

— Noi oamenii, nu. Dumnealui nu-i de-al nostru, — lămuri unul.

— Dar cine-i dumnealui? întrebă ofițerul.

— Un român care cere dreptate, răspunse cetățeanul. Trăiască armata română și bravii ei ofițeri!

— Dumnealui vă conduce? întrebă ofițerul. El v-a îndemnat să lăsați lucrul?

— Nu-i de-al nostru! strigară cîțiva.

— S-a luat după noi ca un cîne după turmă.

— Cine ești, domnule? Nu ești ceva bolșevic? mai întrebă ofițerul, căutînd din ochi pe străin. Dar acesta se retrăsese.

— Ascultați oameni! continuă ofițerul. Alegeți dintre voi o delegație, în frunte cu cei care v-au îndemnat să lăsați lucrul și delegația să meargă la direcție. Ceilalți vă întoarceți la lucru, în pădure. Așa-i ordinul. Are să vi se facă dreptate. Executarea!

Șeful de stație, strecurîndu-se prin mulțime, se apropie de ofițer și-i șopti ceva la ureche.

— Executarea! mai strigă o dată ofițerul. Altfel nu dăm drumul la tren!

— Asta s-o crezi tu! se auzi din mulțime.

— În vagoane, fraților! În vagoane! se auzi din multe părți.

— Am ordonat! mai urlă ofițerul, dar își dădu seama că e zadarnic. Oamenii se îmbulzeau în vagoanele care erau de-acum destul de pline de moși ce se îndreptau la vale spre țară, către Banat mai cu seamă.

Avram și Lazăr mai găsiră două locuri, înghesuindu-se pe o bancă. Jandarmii, cei doi, urcară în același compartiment și se așezară așa ca să-i aibă în față pe „studenți”, cum le spuneau ei. Cetățeanul cu „jos jidanii” urcase în același vagon și se agita printre muncitorii de la pădure.

— Nu-i vorba numai de piine și de plată! zicea el. Trebuie să scăpăm de străini.

— Ia mai las-o șafule, cu străinii tăi. Noi vrem plată mai bună și pâine mai multă, că de aia muncim.

— Apoi dacă nu vor mai fi venetici de toate vom avea.

— Ne dai tu? îl întrebă un flăcău stîrnind rîsetele celorlalți.

— Nu rîdeți! Că așa-i cum vă spun eu. Noi creștinii...

— Mai tacă-ți fleoanca. Avem domni de rumîn „arvocati“ și „injeleri“ și oare-s mai buni ca ceialalți!?

— Mai pe dracu! Domnu-i cîne ori de ce neam ar fi, — zise unul, înfundîndu-și mai tare căciula pe cap și mîngîind muchea securii.

Cîțiva își scoaseră cojoacele și aerul se făcu mai acru. Deschiseră ferestrele.

Cîmpul strălucea înrouat, pădurile erau înveselite parcă de lumină, după cumplita furtună de peste noapte. Ici-colo se vedea cîte un arbore răsturnat. Crișul curgea umflat și turbure, revărsîndu-se din loc în loc peste buza țarmurilor și întinzîndu-și brațele să cuprindă parcă pămîntul dimprejur.

Lazăr ațipise din nou. Avram nici nu mai simțea oboseala. Îl dureau numai picioarele. Cei doi jandarmi își proptiseră sub barbă carabinele, să nu adoarmă. Străinul în haine orășenești se uita încruntat pe geam, supărat că nu găsisese ascultare la morocănoșii stînjinari. Avea niște plete ce-i scăpau de sub pălăria neagră. Din cînd în cînd se pipăia la buzunarul pantalonilor, la spate, ca dacă ar fi vrut să scoată ceva. Apoi iar renunța. Pînă la urmă scoase o țigară, o aprinse și începu să pufăie, dus pe gînduri. Trenul mergea repede, cu viteza sporită de coborîș, poate și de nerăbdarea mecanicului, care pierduse aproape două ceasuri. Gata cu legătura pentru acceleratul de București, la Arad! Cînd și unde să mai recupereze două ore? Dar parcă el era vinovat! La Hălmagi a trebuit să aștepte, ca să încopcie vagonul cu vînătorii de munte. Apoi zăbava din stație. Și toate acestea înseamnă rețineri la salariu.

Cînd, în sfîrșit, ajunseră, Avram trezi din nou pe Lazăr și coborîră, nu fără greutate, prin înghesuiala ce se produse. Nici la țîrgurile de țară nu erau atîția oameni ca acuma la ei în sat. Niciodată atîția, cu securea subsuoară!

Majurul de la jandarmerie nici nu se arătă, ca de obicei, cu patrula după el, pe peron. Dar era acolo, în biroul șefului de stație. Se uita pe geam. Numai cînd coborî plotonul de soldați prinse inimă și se apropie de ofițer, raportîndu-i ceva.

Mulțimea de stînjinari o luă către direcția Exploatării, care nu era departe. Plotonul aștepta cu arma la picior, apoi primi ordin să pornească în pas de voie și încet în aceeași direcție, dar la distanță.

Cetățeanul cu haine orășenești se strecură printre pădureni și începu să turuie din nou.

Avram vru să-i propună lui Lazăr să meargă în aceeași direcție, dar se răzgîndi; prea-l dureau picioarele și la urma urmei ce să caute acolo ca niște gură-cască?

— Dacă vrei, mergem! zise Lazăr cu hotărîre.

— Nu, lasă! ești obosit. Adică sîntem.

— Și-apoi, cam știm noi ce urmează. Nu-i așa?

— Habar n-am.

— Atunci, hai acasă. Facă-se voia ta pînă la capăt. Doar tu ai fost cu ideea!

— Care idee?

— Ideea aceasta, cum să-i zic, excursia.

— Păi, am terminat-o.

— Noi, da! Dar ei?

— Ce ne privește?

- Crezi că nu ne privește.
- Hai acasă!
- Hai acasă ori unde o fi să fie.
- Ce tot vorbești în dodii?

Lui Avram i se păru că prietenul său își stăpânește un zîmbet. Tăcură însă amîndoi. Iar cînd să se despartă, unul s-o ia în jos, iar celălalt în sus de drumul mare, fiecare spre casa părinților, se pomeniră, chiar la spatele lor, cu cei doi jandarmi.

— Dumneavoastră veniți cu noi! zise unul dintre ei, un sergent.  
— Eh! zise Lazăr privind triumfător, oarecum, pe Avram. „N-am avut dreptate?” parcă spunea exclamația sa.

Avram vru să protesteze, dar Lazăr îl opri.

— Lasă-i că ei știu numai să execute, nu și să discute.

— Vorbiți cînd veți fi întrebați, — zise sergentul cu oarecare asprime în glas.

— Mă! se întoarse către el Avram, ai ordin de arestare?

— Da, verbal, de la dom'major Liuba.

— Așa? Atunci poftiți înainte voi, iar dacă noi vrem vă urmăm, dacă nu, nu!

— Vă rog să nu insultați autoritatea!

— Care autoritate, mă! Unde te trezești? Tu crezi că asta-i țara lui Papură-Vodă? Am făcut ceva, ne-ai prins cu ceva?

— Avem ordin. Vă rugăm.

— Sub escortă, nu!

Tocmai venea din spate cu o brișcă și doi cai, alături de medic, majorul.

Văzu că e scandal și că începe să se cam adune lumea. Rugă vizitiul să oprească și coborî.

— Dar ce-i cu dumnealor?

— Au insultat autoritatea, să trăiți! Dumnealui, domnul Avram Proțap.

— Cum așa?

— Mi-a zis mă! și a întrebat dacă am ordin de arestare.

— Exact! strigă Avram.

— Păi, n-ai! Nu ți-am spus că n-ai?

— Dom'major...

— Gura! N-are. Eu, domnilor, vă rog să treceți pe la post, vă rog frumos, ca să vă cer o informație. Ce arestat? Luați-o, mă, înainte, că dumnealor vin singuri.

— Ce informație? întrebă răstit Lazăr.

— Dumneavoastră ați asistat azi dimineață la urcarea în tren a pădureților ăstora? Ați asistat. Mi-au spus băieții că erați în stația de îmbarcare. Veneți dintr-o excursie pesemne. Nu-i așa? Vă cerem numai o declarație cu privire la ei.

— Nu știm nimic, se grăbi să răspundă Avram.

— Atît cît ați văzut cu ochii. Vă rugăm urgent și să ne scuzați. Vă iau eu cu brișca. Domnul doctor, uite, a coborît. Vă rog, domnilor, ne faceți un bine!

Luați cu binișorul, Avram și Lazăr se pomeniră alături de major, apoi la postul de jandarmi, aproape fără să fi întîlnit pe cineva în drum. Îi văzuse numai o țigancă bătrînă, care se și duse de înștiință pe Ion Proțap, căci nu găsise pe mama Virvara.

Întîi fură lăsați să aștepte în curte pe o bancă.

— Lazăre, nu ți-e foame?

— Aș mânca un jandarm întreg, să pot.

— Măi, dar de ce ne aduseră aici?

— Ai răbdare, că spun ei tot.

Veni sergentul cu care se ciondăniseră și-l chemă pe Lazăr. Nu peste mult, un soldat veni după Avram.

Dar Avram constată că Lazăr nu era. „Unde l-or fi dus? Că de ieșit, n-a ieșit” — își zise.

— Șezi, domnule Proțap, îl pofti majorul, însemnând ceva într-un registru.

Majorul avea părul roșu, nasul mare și ochi verzi înveninați. Nu se uitase cu ei încă la Avram. Îi ținea în registru.

— Domnul Dehelean a spus tot, așa că n-ai ce ascunde, zise el, tot fără să ridice ochii.

— Ce să ascund? întrebă Avram.

— Că adevă... știi dumneata.

— Habar n-am.

— Hai, hai, ești un copil. Nimeni nu-ți face nimic. Înțelegem. Ce dracu? Nu ești dumneata de vină. De unde era să știi?

— Ce să știu, domnule?

Majorul ridică privirea și zîmbi. Apoi dintr-odată se făcu aspru la față ca un castravete în oțet.

— Va să zică, nu recunoști?

— Auzi, domnule major, pe mine să nu mă iai așa. Ori îmi spui de ce este vorba, ori îmi iau pălăria și plec.

— Iește-te! Mă! cine crezi că sînt eu? se sculă Liuba în picioare cu pumnii strînși și se apropie de Avram. Se ridică și Avram.

Majorul se uită lung în ochii lui, dar pînă la urmă fu silit să întoarcă privirea, — Avram nu se speriasse. „Să-i dau una, ca să-l demontez? — se întrebă majorul. Mai bine nu. Cu ăsta n-o scot la cale. Apoi pot ieși complicații...”

— Scuză-mă, domnule Proțap, de această enervare. Dar trebuie să mă înțelegi, în meseria noastră avem de-a face cu bandiți care ne scot din sărite...

Avram se așeză pe scaun ca dacă nu s-ar fi întîmplat nimic, dar îl ațintea cu ochii neconținut pe major, parcă ar fi vrut să-l hipnotizeze, încît acesta își făcu iar de lucru prin registru. Apoi întrebă din nou, privind-l însă numai cu un ochi pe Avram:

— Ai văzut alaltăieri pe Pavel Sohodolan, pe tîmplarul?

— Da, am intrat la el pe o clipă. M-au văzut intrînd dumnealor.

Avram arăta spre sergent, care ședea la o masă în partea opusă a biroului, tot în fața unui registru.

— Nu de la ei știu.

— Nu, — confirmă hotărît sergentul, încît Avram zîmbi, căci se vedea minciuna pe fața lui.

— Poate. Atunci o știi de la Sohodolan sau poate de la altcineva.

— De la Sohodolan.

— Bine, dar cum a ajuns Sohodolan să vorbească tocmai cu jandarmeria, despre aceasta? Ciudat!

— Eu aș prefera ca dumneata să răspunzi, nu să întrebi — se încruntă, Liuba înfuriindu-se iarăși.

— La această întrebare răspunsul îl aștept de la dumneata. Eu n-am de unde să-l știu. Nu mă ocup de chestii de astea.

— De care chestii?

— De a scormoni în carnea oamenilor, ca să afli ce se petrece în sufletul lor.

— Îndrăzneț mai ești, domnule Proțap, n-am ce zice! Ascultă, ce legătură este între excursia voastră și Pavel Sohodolan?

— Nici o legătură.

— Hm! Dar între faptul că dumneata astă-noapte te-ai oprit la o casă și între Pavel Sohodolan?

— Nici o legătură.

— Măi, măi! Ar trebui să te... Și majorul se opri.

— Să mă ce? domnule major!

— Nimic. Cine era în casa aceea astă-noapte?

— Un om pe care nu-l cunosc și care n-a vrut să ne primească.

— Nu v-a primit?

— Nu. „Necuratul numai umblă în puterea nopții și pe așa vreme!”

— Dumneata ai dormit astă-noapte?

— Da.

— Și domnul Deheleanu?

— Și el.

— Pe când dormea el, n-ai mai încercat să mergi la casă?

— Nu.

— Nici nu te-ai sculat?

— Ba da. M-am dus să iau niște apă de la fântână.

— Dehelean este de altă părere. Să-i confruntăm. Sergent!

Îl aduseră pe Lazăr. Era liniștit, dar foarte obosit. Numai ochii îi ardeau.

— Așa-i, domnule Dehelean, că domnul Proșap, astă noapte, pe când dormea dumneata, se putea duce din nou la casa aceea?

— Așa-i, domnule major. Când dormi dumneata, nu se pot întâmpla tot felul de lucruri?

— Deci s-a întâmplat.

— Asta n-o știu.

— Parcă ai mărturisit...

— Eu? Domnule major!

— Sergent, tu ce-ai înțeles?

— Că s-ar fi putut întâmpla.

— Ei!

— S-ar fi putut întâmpla, dar eu nu știu nimic.

— Pentru că dormea sau pentru că te prefăceai că dormi! Dar când s-a dus după apă?

— M-am trezit o clipă, dar am adormit iar.

— Și vrei să cred că s-a dus numai după apă!

— Dumneata, domnule major, poți crede ce-ți place, dar fără dovezi — zise Avram — rămâi cu credința, iar credința fără fapte...

— N-aveți nici bacalaureatul și faceți pe grozavii!

— Și dumneata n-ai dovezi, și ai vrea să te credem că știi ceea ce nu știm noi. Lazăr spuse calm aceste cuvinte, care-l enervară din nou pe major.

— Lasă că vă arăt eu, dovezi. Nu-mi scăpați! Vedeți voi cine-i Liuba.

— Vedem pe dracu, i-o întoarse Avram.

— Curat pe dracu! Îi scăpă sergentului, care apoi se grăbi să-și pună mâna la gură.

— Sergent!

Apoi, ca să-și arate forța, majorul izbi cu pumnul în masă.

— Să-i aduceți pe bolșevici!

— Pe toți?

— Pe capi! Acu' să vă văd, pușorilor!

— Ai să ne vezi zise Avram, numai să nu-ți pară dumitale rău, domnule „major”, de ieșirile astea. Că de! nici noi nu sîntem cîștigați la belciuge.

— Nu-mi pare rău!

Intrară, în lanțuri, Pavel și Truța.

Majorul nu se uită la ei, ci-și ținea ochii fixați asupra celor doi elevi, mai ales asupra lui Avram.

Telefonul zârnâi, zârnâi, zârnâi — până ce în sfârșit majorul se hotărî să-l ridice.

— Cee? Cine strigă „jos jidanii”? Toți? Unul singur! Dă-l dracului! Are dreptate. Și ceilalți? Au format o delegație? Și? Așteaptă. Ce așteaptă? Răspunsul direcției? Arestați delegația! Ordin!

— Da, domnilor, cu mine nu vă merge! se întoarse Liuba. Le arătăm noi la bolșevici! Hai, mă, tîmplarule, și tu, mecanicule, spuneți aici tot adevărul și faceți-i de rușine pe mucoșii aceștia, care cred că dacă-s la liceu...

— Domnule „majur“, te rog să ne respecti și să-ți retragi vorba „mucoși“, se încrîncenă Avram.

Majorul se făcu a nu auzi și se uită provocator la Pavel și la Truța. Pavel avea o vînație mare la un ochi, lui Truța îi ardeau obrazii ca focul.

— Ce-aveți cu copiii aceștia? întrebă Pavel cu blîndețe în glas.

— De ce l-ai trimis pe domnul Proțap în excursia aceasta?

— Cînd ai încercat cu pumnii să-ți dau răspuns, domnule major, ți-am spus: Nu l-am trimis. Crezi că am alt răspuns acuma?

— Ei au mărturisit.

— Noi? Ce-am mărturisit? sări ca ars Lazăr.

— Nu dumneata.

— Dar cine? Eu?

— Ce-ai căutat la tîmplar?

— Sîntem prieteni.

— Poate „tovarăși“!

— Da, și tovarăși, la pescuit cîteodată.

— Și ce-ai căutat astă noapte la Truța, la mecanicul?

— El pretinde că m-a văzut astă noapte?

— N-am fost acasă.

— Atunci cine a deschis, domnule Proțap?

— N-a deschis nimeni. A răspuns o voce de bărbat că nu ne primește.

— Va să zică era acasă.

— Nu era vocea lui.

— Era a lui cumnatu-meu. L-ați arestat și pe el. L-ați adus aici cu drezina. Pe mine m-ați luat din atelier, unde aveam de lucru. Eram singur. Degeaba le coaseți una de alta, că nu se țin.

— Vorbește cuviincios!

— Cu pumnii nu scoți din mine minciuni.

— Să vă fie rușine! Mai ales dumneavoastră, domnilor studenți de liceu. În loc să țineți cu autoritatea, țineți cu bolșevicii!

— Adică să mințim? întrebă Lazăr.

— Dom'majur!

— Ce-i, boule, de ce mugești așa? îi răspunse majorul unui jandarm ce intrase vijelios.

— Să trăiți, dom'majur!

— Să te ia dracul! Ce ai?

— Afară-i plin de țărani. Toate neamurile lui domnu'Proțap și lu' domnu' Dehelean. Și alții! E plină curtea și ulița.

— Curtea? Cine le-a dat voie?

— E și primarul !

— Vedeti, domnilor studenți ? Pentru bolșevicii ăștia răscolim tot satul. Ei, care au adus gugi din pădure să ceară mărirea plății!

— Noi ?

— Voi ! Voi ați făcut să între în grevă muncitorii de la joagăre. Numai voi ! Cine altul ?

— Nu știm nimic ! răspunse calm Pavel. Eu sînt în concediu.

— Atunci cine a pus la cale să înceapă greva în toată plasa deodată ? Dumnezeu din cer ?

— Întrebați-l. Dați-i și lui cîteva pumni în fălci și cîteva paturi de pușcă în piept ! — zise Truța

— Gura !

Afară se auzea larma sporind.

— Nu e voie ! Dom'majur are treabă ! — striga un jandarm la intrarea de la birou.

— Desleagă-i repede pe ticăloșii ăștia. Lasă că vă prind eu altă dată cu mîta-n sac dacă nu v-am prins eu acum. De mine nu scăpați. Vă fac eu acte de dare în judecată !

— Nu e voie ! — urla jandarmul de la ușă.

Dar primarul intră în birou, pe cînd sergentul descătușa grăbit pe Pavel și pe Truța. Era un țaran de cincizeci de ani, cu mustață prea cărunță pentru vîrsta lui, cu fața arsă de soare.

— Poftim, domnule primar, ia loc, îi întinse un scaun majorul, băgînd de seamă că primarul nu are de gînd să-i întindă mîna.

— Nu-i nimica deosebit cu oamenii aceștia. Dealtfel, pe domnii studenți de liceu numai i-am interogat. Totuși, e aici o chestie, o mîna necurată. Dar o prind eu în clește !

— Dumnele major, dumneata de asta te ții și nici nu știi ce se întîmplă cu pădurenii.

— Am cerut să aresteze delegația lor. Unde-i delegația ?

— Direcția n-a fost de acord să fie arestată delegația.

— Aici eu ordon, nu direcția !

— Aici, zise primarul arătînd biroul, dar *acolo* ?

— Și acolo !

— Atuncea dumneata...

— Ce eu, domnule primar ! Eu și numai eu !

— Dumneata ai ordonat împușcarea directorului Farcaș ?

— Cum ! Ce ! Care împușcare ?

— Vezi că nu știi ? A fost împușcat directorul întreprinderii Forestiere. Sosise aici de la oraș azi dimineață.

— Domnul Farcaș ? întrebă uimit Avram. Dar nimeni nu-i dete atenție. Majorul se făcuse galben la față.

— Și cine l-a împușcat ? Jandarmii mei ? Că-i omor pe toți ! Oh, ce anchetă o să iasă, ce anchetă ! Care-i acela care a tras ?

Majorul se apucase cu mîinile de păr.

— Un cetățean care era cu pădurenii.

— A ! acela-i conducătorul lor.

— Nu știu. Dar pădurenii l-au prins chiar ei și puțin a lipsit să nu-l dărăburească pe loc cu săcurile. Că delegația lor s-a înțeles cu direcția și directorul ieșise tocmai să-i anunțe pe lucrători și să-i roage să se întoarcă la lucru.

— Au reușit ! zise Truța cu o lumină mai vie în ochi.

— Te bucuri! Nu spun eu că sînteți bolșevici? Dar bine că l-au prins. Hai, repede acolo, hai! Și dumnealor, acasă! Domnule primar, liniștește oamenii. N-am avut nimic cu domnii studenți. Nici cu un fir de păr nu i-am atins.

— Dar pe noi? întrebă Pavel.

— Nu exagerați! Se mai întîmplă greșeli. Să dea drumul la toți arestații preventiv. Avem acum pe criminal. De la el vom afla tot.

— Chestiunea nu e așa simplă, domnule major. Dumneata trebuia să fii acolo, să împiedici dezordinele. Individul acela provoca într-una și striga: „jos jidanii! Moarte lor!”

— Și ce puteam eu să fac? Dacă avea armă la el!

— Trebuia arestat pe loc.

— N-am ordin.

— Dar pentru noi?

— Da, domnule mecanic, există instrucțiuni, că de cîte ori ni se pare ceva suspect, să arestăm pe comuniști. De mult erau nemulțumiri printre lucrători și se șoptea de grevă. D-aia v-am arestat. E clar? Am avut dreptate. S-a făcut grevă. Dar bine că am prins pe criminal.

— Nu dumneata, lucrătorii l-au prins.

— Lăsați-mă în pace. Și hai! Of! mare dandana! Afacerea ajunge la legiunea de jandarmi. Dumnezeii lor de criminali!

Majorul își puse carabina pe umăr, și fără nici un rost, controlă dacă este încărcată. De asemenea își controlă și pistolul. Apoi porni grăbit spre direcția întreprinderii.

Mulțimea se destrămă.

*Va continua*



Maria Banuș

## *Nu, războiului*

### Vocile

*Nu știți ce sete mi-e de simplitate,  
Să cînt, să cînt,  
Ca pasărea cu penele-nfoiate  
În zori, de vînt.*

*Nu știți ce dor îmi e să simt țărîna  
Mustind în vers,  
Brîndușe viorii să-mi lingă mîna,  
Suav, din mers.*

*Să gîlgîie prin ramuri învierea :  
Ciuvic, ciuvic,  
Și universu-ntreg să-și pice mierea,  
În trilul mic.*

*Dar vocile mă cheamă : Nu se poate !  
Nu tu, nu tu !  
Izvoare limpezi altora li-s date,  
Tu treci, te du.*

*Dă iedera și vîscul la o parte,  
Descuie porți,  
Și mergi către cîmpiile minate  
Și anii morți.*

*Întoarce-te la turbure puhoai,  
La veacul crunt,  
La mlaștină, la sînge, la noroaie,  
Ce zac la fund.*

*Să cînte frunza, pasărea, lumina,  
Efebi de foc.  
Tu, vechi soldat hîrșit, dezgroapă mina.  
Fă vieții loc.*

## Sînge și hîrtie

*Am visat sînge și hîrtie,  
Rîuri de sînge și hîrtie.  
Mori huruia, scoteau ziare,  
S-ascundă bine cum se moare,  
Să nu se vadă prin hîrtie.  
Culoarea undei sîngerie.  
Și răbufneau sub roata morii,  
Scrîșniri și vuetul plînsorii,  
Eu înotam, ca-n plumb, în susul  
Acelui rîu, tăiam apusul,  
Cu val de sînge pîn-la gură  
Și drojdii de maculatură.*

## Altfel de somn

*Mamei i s-a făcut nițel frig,  
Și tatei poate.  
Din nu știi ce smîrc, din ce pipirig,  
Vîntul spaimelor bate.*

*Vin prin negura somnului, umăr la umăr,  
Și bat în uluci,  
Căpășinile rase, oamenii-număr,  
Fără stea, fără cruci.*

*Răpușii din lagăr, din șanțuri și mine,  
Din lutul cel gras,  
Ne caută noaptea, pe tine, pe mine.  
Pe cei ce-am rămas.*

*Plutind în lumina blajină a vieții,  
Noi nu i-am chemat.  
Ei dibuie ușa, podeaua, pereții,  
Și vin lîngă pat.*

*Cuprind în orbitele fără privire,  
Tabloul intim:  
Perna, paharul, perdeaua subțire,  
Smălțatul chilim.*

*Iubitule, somnul așa o să fie,  
Pîn' la sfîrșit,  
Un turn de lumină, pe-o temelie  
De sînge-mpietrit.*

*Pe ei însă — fiii veniți mai pe urmă,  
Copiii de-acum, —  
Nicicînd să nu-i caute jalnica turmă,  
Iscată din scrum.*

*Și somnul le fie străin de-acea crimă,  
De negrul puhoi,  
Și crunte obsesii, a nopților știmă  
Să piară cu noi.*

Demostene Botez

## *La Madrid*

*Culcată pe-o cîmpie de iriși  
Mai ține încă noaptea ochii-nchiși,  
O simt în închisoarea din Madrid,  
Intemnițatii, dincolo de zid,  
Și parcă ei, cei condamnați la moarte,  
Citesc în gînd, ca orbii într-o carte,  
Sfîrșitul de poem al vieții lor  
Silabisit de-un oaspe trecător.*

*Pe fondu-albastru de Mediterană  
A cerului s-a ridicat o geană  
Și-n curtea închisorii din Madrid  
Un om stă singur, ferecat, la zid,  
Legat la ochi ca nu cumva să vadă.  
Lumina stranie, ca o zăpadă  
A începutului acel de dimineață  
In cea din urmă clipă-a lui din viață.*

*Și fruntea numărului fără nume  
Ivi roș trandafir din altă lume.*

Mogoșoaia 30.III.1963

## *Oda marelui timp*

*O! pași ce încă nu ați fost pășiți!  
O! slăvi ce încă n-ați fost străbătute!  
La noapte vom fi iarăși pregătiți  
Să ne-ncordăm măestrela lăute.*

*O! flori ce încă nu ați înflorit!  
O! porți ce încă n-ați fost descuiate!  
La noapte-argonautul fericit  
Oceanul cosmic iar îl va străbate!*

*Iar va porni cu nava lui de foc  
Să afle-n spații tainicul tezaur  
Călăuzit de astrul cu noroc  
Se va întoarce-n mâini cu lina de-aur*

*Iar voi eroi ce încă n-aveți nimb!  
Voi sărutări ce încă n-ați fost date,  
Veți face începutul unui timp  
În care toate-aripile vor bate...*

---

La 26 decembrie 1962 a încetat din viață, în vîrstă de 42 de ani, scriitorul Radu Stanca.

Cunoscut îndeosebi ca om de teatru, Radu Stanca a fost o personalitate complexă, omogenă, bine definită. Înainte de orice, a fost poet: un poet sobru, cu un timbru al său, particular, aproape ciudat, în care un patos vital de necontestat se ascundea sub un suris melancolic, supunîndu-se unor cadențe clasice, cantabile și învăluite.

Ca actor și regizor de teatru, s-a raliat, din primii ani ai regimului democrat-popular, la opera de construire a unei noi culturi, revoluționare, înscriindu-se printre cei dintîi laureați ai Premiului de Stat, în urma activității sale la Teatrul de Stat din Sibiu.

În anii războiului antisovietic, el a combătut poezia oficială sovînică și belicoasă, căreia i-a aplicat eticheta pejorativă de „pășunism“, introducînd astfel un termen pregnant în critica literară. Pasionat om de teatru, regizorul Radu Stanca a militat pentru o artă scenică complexă, pornind de la primatul textului dramatic și revalorificînd procedeele specifice ale genului. De altfel, regizorul a fost sprijinit în activitatea sa de un dramaturg original și de un inspirat traducător din Mórîcz-Zsigmond și Fr. Schiller („Maria Stuart“, „Moartea lui Wallenstein“). Rămîne, desigur, în sarcina criticii literare valorificarea moștenirii poetice a lui Radu Stanca.

**Ștefan Aug. Doinaș**

## Întinerire

Pe cine-l vezi cînd mă privești pe mine?  
Ce chip ți-apare-n față cînd te uiți  
La chipul meu și-ți treci grăbită mîna.  
Pe frunte, parc-ai vrea ceva să uiți...

Ce ochi lucește-n ochiul meu acuma  
De nu mă deslușești prin el nicicum?  
Mă scormonești mereu, mă-ncerci într-una  
Dar totul piere-ntr-un contur de fum...

Să fi crescut în umbra mea un altul  
Sau eu în umbra altuia m-am stins?  
Statuții i s-a ros încet bazaltul  
Și peste zeu rugina s-a prelins

Trecutul poart-acum o altă mască...  
Nu seamănă cu ceea ce-ai păstrat  
Pe raftul vechi cînd ca să-ți amintească  
Din mine, într-o carte l-ai presat...

Eu umblu astăzi printr-o lume nouă  
Și-ncerc să-nalț cetatea din ruini...  
Vino și tu, ca umbrele prin rouă  
Să ni se șteargă... și să-ntinerim...

## Schela

Mărire tuturor celor ce-nalță  
Cîte ceva — o casă ori un imn...  
Ei stînd pe muchia cerului ne-nvață  
Că frumusețea nu-i un simplu nimb

Că strălucirea nu e o podoabă  
Ce-o fură din stele fără nici un drept,  
Ci e o schelă grea ce urcă-n slavă  
Și zidu-nalt... și cîntecul din piept....

## *De-aș închide ochii*

*De-aș închide ochii într-o zi  
Tot aș mai avea la ce privi,  
Tot aș mai avea la ce căta  
De departe, din tăcerea mea*

*Lumea asta vie dimprejur  
Își înalță spicul în azur  
Și-și azvîrle bobul, plin și drept,  
În adîncul meu, unde-l aștept.*

*Eu îi fac cu palmele — căuș  
Cel dinții și cel mai cald culcuș  
Și-i deschid încet, prin pieptul meu,  
Drumul lui din primăvară, greu...*

*De-aș închide ochii într-o zi  
Tot aș mai avea prin ce trăi  
Tot aș mai putea, cu ochii-nchiși  
Să ajut și eu la seceriș...*

# Cel mai frumos început de cîntec

de Victor Kernbach

**N**u știi ce înseamnă lacrima heveei? m-a întrebat cineva pe malul Troțușului.

Nu știam. Troțușul curgea în albia lui lată. Eram în Onești. Timpul își dereglase funcțiile lui de ritm și alerga gîfîind să prindă din urmă pe constructorul socialismului, care i-o luase înainte. Cînd eram copil, îmi dă-

deau senzații dintre cele mai tari bufonetului ritmic și surd al unei mori de foc sau chiar numai mirosul unei fierării. Altă industrie în preajma locului unde crescusem nu era.

— Cauciuc! mi-a răspuns omul și mi-a arătat vegetația de țevi și coșuri sclipînd între soare și pămînt. N-ai mai fost la Onești...

Chiar dacă aș fi fost! Un oraș de cincizeci de mii de oameni, cu marile lui uzine, ridicat în răstimpul necesar individului să-și clădească o casă de chirpici, rămîne una din minunile curente ale faptelor noastre contemporane.

Băstinașii Braziliei numiseră în limba lor, cîtă rămăsese scăpată de furia conchistadorilor catolici care-i ucideau ca să le salveze sufletele păgîne, *kauuciu* (copacul plînge), mustul arborelui heveea pe care capitalismul l-a botezat cauciuc. Adevăratele lacrimi au curs însă din ochii sutelor de mii de sclavi de pe plantații. Limuzina boierească ce stîrnise uneori praful drumului la Onești alunecase pe anvelope „Dodge“, făcute din lacrimi de om și lacrimi de copac.

Am intrat în uriașul Combinat de cauciuc sintetic. Iată o țevă galbenă sub tavan. Iată una, mi se pare vinată.

Săgeți și nume: propan, butan. Iată scoici metalice cît niște turbine. Mii de oameni entuziaști pregătesc certificatul de naștere al primului cauciuc românesc. La noi nu crește heveea. Dar există altceva.

Umblînd prin numeroasele corpuri ale combinatului ascult tot mai atent interesanta simfonie lexicală din jur și încep să mă exersiez în meseria eroului lui Shaw din Pygmalion, căutînd să ghicesc din ce părți de țară au venit oamenii aceștia. Și mai toți sînt tineri, adunați aici să compună cea mai folositoare formulă de cauciuc sintetic și s-o realizeze cît mai...

Un inginer îmi întrerupe gîndul:

— Mi se pare că dumneavoastră, literații, sînteți mai reci, sau poate că vă agasează chimia.

— De ce? zic.

**Salcia  
și izopropilbenzenul**

— Parcă nu vă prea surprinde noutatea fenomenului.

Sînt în încurcătură și pînă să caut argumentul polivalent, un tînăr muncitor chimist (n-am timp să mă opresc asupra formulării plastice a acestei meserii noi) mă descurcă :

— De ce să se mire? Dumneata crezi, tovarășe inginer, că dumnealor nu știu! Dumnealor umblă peste tot (ah, îmi zic, încrederea aceasta supralicitată, căreia nu știu să-i răspundem totdeauna cu vrednicie!) și parcă eu crezi că mă mai mir, de cînd văd ce se realizează în Combinatul nostru?

În omul acesta vorbea mîndria pe care i-o dădeau marile noastre certitudini și izbînzi. Aș fi putut zice că intru în domeniul fabulosului pînă și în evocarea fazei de pregătire a specialiștilor pentru cauciuc: trei ani, pînă la pornirea combinatului, sute de oameni veniți cu calificare au fost ținuți cu salarii și drepturi normale fără să producă nimic, ci numai să facă practică la alte uzine și studii speciale aici. Mă uit acum la mașini și utilaje, mă uit la gesturile sigure ale oamenilor și am senzația că toți aceștia fac cauciuc cel puțin de la Decebal încoace. Taina fermecătoare este că toți acești oameni au primit trei ani leafă numai ca să învețe carte, pentru că noi nu stoarcem lacrimi nici din copacul heveea, nici din ochii omenesți, și punînd chimia să ne cînte formulele ei vom face cauciuc privind măgurile înflorite din jurul Oneștilor și rîzînd de răutățile scepticilor străini, care și-au mai rupt ironiile stupide în tăișul furtunos al succeselor noastre zilnice.

Aici, la Onești, pasiunea pentru cauciuc a înviorat și destinul multora dintre sătenii localnici. Fetele s-au făcut laborante, bărbații devin cauciucari.

În curtea uneia din secții l-am întîlnit pe tînărul inginer mecanic Vasile Antohe, vioi, cu frăgezime încă adolescentină în obraji, printre zecile de țevi groase, orizontale, verticale, oblice, curbe. Ochii lui scapără focos din fața blajină, de sub părul negru dens, cînd îmi arată sau țevile, explicîndu-mi funcția lor, sau de pildă, în cuprinderea vastă a unui gest puțin dur, locurile din preajmă, cînd zice :

— Aici, pe pajiștea care a fost, am păscut oile, am păzit vacile satului.

Pasiunea reporterilor aflați dinaintea unui oraș le cere și evocare; ei s-au antrenat demult în deprinderea, nițel echivocă și nițel școlărească, de a sta de vorbă cu localnicii mai bătrîni, lucru nu totdeauna bun în vechile orașe unde un tînăr arhivar destoinic poate ști mai mult decît un octogenar. Dincoace însă, la Onești, metoda se poate practica ușor, martorii oculari ai istoriei orașului, de la primele gropi de fundație, fiind îndeobște încă adolescenți, sau în orice caz tineri.

Inginerul Antohe se născuse și el, tot aici, la Borzești, în 1930, unde, cum mi-a spus cu maliție blîndă, vestit era numai stejarul.

Cît timp e de cînd a venit în cămășuță albă la gimnaziul din Tg. Ocna, ca să fie arătat apoi cu admirație cum ședea sfios pe prispa bucătăriei școlii, că a reușit întîiul la examen? Numai două decenii, sau și mai puțin. Repartizat la Bicaz, numit acolo inginer șef. Cît timp este de cînd a fost fericit că putuse culege o desagă de mere pădurețe pe care să le fiarbă și să le ducă părinților la cîmp, împotriva foamei?... De la Bicaz s-a cerut cu insistență în satul lui, care nu mai era sat, ca să lucreze în combinatul nou. A fost ca un



vifor această insistență, tânărul inginer renunța ușor la funcția mai mare și la salariul mai mare și venea să reconstruiască locul natal oprindu-se la prima funcție găsită, tot așa cum fratele său s-a întors la Borzești să se facă mecanic la termocentrală.

Ce dădeau aceste tărimuri pînă nu demult? Lobodă pentru ciorbele sărăcimii. Acum dau electricitate, rafinează petrol, vor face sodă și vor da cauciuc. Aici, la umbra stejarului.

O generație de tineri a izbucnit din amîndouă fostele sate să clădească orașul cel tânăr și industria lui inedită.

M-am oprit dinaintea unei uși pe care am deschis-o indiscret, în căutare de oneșteni. M-am pomenit față în față cu o față sprintenă, fragilă, cu zîmbet deschis în ochii cumulînd o ciudată sinteză de inteligență, visare și aer puțin preocupat, puțin grav din care ieșea o privire și puternică și gingașă.

— Izopropilbenzen, a zis fata.

M-am sprijinit de muchia unei tăblii de fereastră. Soarele bătea peste mine, spre față.

— Acum sînt aici temporar, mai zise ea. Lucrez un pașaport pentru izopropilbenzen.

Eram nițel nedumerit și un maestru care mă călăuzea, chemîndu-mă de lingă geam, a dat umbra la o parte și mi-a spus rîzînd :

— O cheamă Constanța. Izopropilbenzenul e chimie!

Fata a adăugat :

— De fapt lucrez în altă secție, la dehidrogenarea butanului la butilene („ce rimă bună la Mitilene!“ m-am gîndit fără voie, ignorant în chimie și auzind mai de grabă numele orașului de baștină al lui Alkaios și al subtilei poete Sapho, decît acest cuvînt! suav pe care nu l-am priceput).

I-am spus ce gîndisem și n-a rîs de mine :

— Poezia îmi place și mie, chiar dacă sînt chimistă, deși prefer romanul de acțiune. Din toate însă chimia mi-a plăcut cel mai mult. M-am bucurat că am putut-o vedea în mijlocul naturii frumoase din Oneștii mei. Bănuiesc că ați văzut Oneștii, dar vreun apus de soare pe Trotuș ați văzut? Nu. Păcat, pentru că natura s-a așezat aici în priveliști originale, parcă lăsînd anume loc în vederea construirii unui mare oraș. Am văzut după aceea că ziditorii lui observaseră farmecul naturii locale și au căldit orașul păstrînd ritmul ei linear și netulburînd-o cu nimic. Orașul Onești a îmbogățit natura înconjurătoare, îmbogățindu-se prin ea.

Tinăra chimistă a precizat :

— Veneam mereu în vacanțe la Trotuș, să văd apusurile de soare. Este o salcie pe malul Trotușului de unde se văd niște asfințituri splendide. Mă duceam și la vînătoare pe dealul Perchiu, cu un văr...

— Ai vînat și dumneata? zic.

— Nu. Am învățat să trag (și rîde), dar mi-e frică.

În clipa cînd am trecut îndărăt, ca să ies pe poartă, am auzit un glas care întreba din ușa unui corp de clădire dacă se poate realiza (n-am deslușit ce).

— Dacă are nevoie combinatul, trebuie făcut și se poate face! (și am recunoscut în răspunsul nițel înțepat vocea inginerului Antohe).

Autocamioanele intrau și ieșeau cu viteză pe porțile Combinatului de cauciuc sintetic.

Iar salcia tinerei chimiste am văzut-o altădată, când încă nu căzuseră frunzele dar începuseră să treacă prin incendii mate de galben și roșu, dincolo de largul parc natural de o frumusețe sălbatică de pe malul Trotușului oneștean. Jos, în capătul parcului, spre micul câmp dintre apă și dealul Perchiului, e confluența. Trotușul vine vinăt și nervos și s-ar părea că nu vrea să primească Oituzul lin, pe care însă îl fură treptat lăindu-se deodată, îmbogățit, aproape static, ca o apă înghețată. Dar dacă urmezi drumul pe mal și te urci pe un dîmb, e alt spectacol: făcînd un ocol arcuit, Trotușul intră verde și unghiular ca un stol de berze sau ca o cohortă romană în mijlocul albiei, lăsînd laturile dinspre țărmuri linului Oituz, care e străveziu. Salcia Constanței are două trunchiuri paralele înclinate peste mal, fiecare cu două rădăcini, cîte una din ele (cea din față) fandată spre Trotuș, căci salcia vrea să sară în netezimea lată a ritmului spre aproape irealul triunghi cenușiu al Perchiului reflectat, în timp ce dincolo, în seara numai aici tăcută, la hotarul parcului mut, sub lună, izbucnește magnifică, la fel ca în vechile mituri arabe, statura orașului Onești. Casele nu se zăresc de acolo distinct, însă datorită luminilor de felurite culori pentru marcajul de înălțimi urzite între luminile albe care dezintegrează bezna, știu bine cît de larg și de vertical e orașul.

Fata asta îndrăgostită de chimie e mai potrivită orașului Onești pe care-l ridică, decît satului Onești în care s-a născut; s-a pregătit cu inegalabilă poftă de studiu pentru examenul de politehnică, spre a afla în ajunul intrării la facultate că are nevoie de practica celor trei ani de producție pe care avea să-i implinească numai peste un an. Nu, nu s-a descurajat de loc: are să mai lucreze un an în laborator, fiindcă iubește chimia în toate fazele ei și nu vrea decît s-o știe mai bine. Și cînd acolo, lîngă salcia ei, cu profilul ei fraged, laminat în argintul scurs din lună, cu sprînceana aruncată captivant spre tîmplă ca o aripă de rîndunică în zbor, mi-a spus, nici sec nici patetic, că din izopropilbenzenul dehidrogenat rezultă alfa metilstirenul care, polimerizat cu butadienă sau divinil, dă cauciucul sintetic românesc de la Onești, n-am găsit nici un contrast între această profesiune științifică și pasiunea cu care citise în aceeași seară cel mai recent poem al lui Arghezi apărut atunci într-o revistă. Versurile argheziene o făcuseră să vibreze toată, pentru ca după aceea să-și întoarcă profilul spre lumina proaspătă a lunii și, arătîndu-mi salcia ei, să-mi istorisească iarăși nașterea orașului Onești și a chimiei lui neașteptate.

În peisajul alcătuit de sprînceana ei aruncată energic spre tîmplă, de buzele ușor răsfrînte spre mica stea Alcor, de salcia sărînd în apa Trotușului și de piatra și sticla Oneștilor ridicați sub vibrația neonului peste vechile pajîști, frazele fetei oneștene despre chimia cauciucului sintetic sfărîmară acoladele reci ale simbolurilor uzate, ca să intre în curentul inefabil de sunete concrete pe care-l răspîndește forfota sublimă a vieții fertile de azi, numită atît de simplu și atît de complex: construcție socialistă.

Și nu voiam să cred că Onești este un oraș fără istorie.

### **Panoplia amintirii**

Deși istoria lui reală și interesantă începe abia acum, nu sînt totuși nicăieri locuri fără istorie, chiar dacă ar fi

și pustii. Iată vasul acesta de bronz. Necunoscutul l-a lucrat în epoca bronzului. L-a făcut elegant și rotund și linia zveltă a curbelor fine, care a zăcut mii de ani sub terasa inferioară a Trotușului, dezgropată în februarie 1962 lîngă combinatul chimic, își retrăiește frumusețea. Am pus vasul la soare, pe tăblia ferestrei unei încăperi din muzeu. Apoi am ieșit pe strada de asfalt.

Sînt pe balconul ultimului etaj dintr-un bloc care domină un vast sector. Schelele se ridică îmbrățișînd aerul. Apoi golul se umple de cărămidă rînduită în ziduri, sau de beton, sau de panouri prefabricate. Schelele se împuținează și cad. Apoi blocurile se colorează. Apar la ferestre glastre cu flori și chipuri de oameni, dintre perdele. Totul se petrece simultan, ca într-un film panoramic, în diferite faze, poziții și dimensiuni. Stau lîngă un bărbat înalt, sub ochii calmi dar ciudați de vioi ai căruia presimt un mare clocot lăuntric de energie. Omul are cîte patruzeci și cinci de ani. Aflu că s-a născut la Moinești, din părinți craioveni, dar că a cunoscut rogozul vechiului Onești încă din copilăria și adolescența lui adoptate de cîmpurile oneștene. Azi graiul lui e mai de grabă moldovenesc.

Ne uităm amîndoi spre apus, unde un drum provizoriu și prăfos desparte blocurile statuare de o grămăjoară de mogildețe, care sînt cocioabele fostului sat, parcă adunate în șorțul de pînză de sac al unui gunoier. Un camion trece cu mare viteză și cîteva minute norul de colb acoperă cocioabele cu totul, neputîndu-se însă ridica decît pînă la jumătatea parterului marilor blocuri.

— Spune-mi, tovarășe Guță, zic, chiar toate au fost numai cocioabe?

— Cam toate, zice el. Numai cîteva nu. Vezi acolo în fund un conac?

Conacul, unde azi e Palatul pionierilor, am aflat că fusese al unui colonel, Miclescu, pe care satul nu prea îl vedea.

— Avea cine să-i țină locul, urmează vechiul martor al timpului: era popa, era vechilul Ghiță Goagă, era primarul Pelin, erau alții... Dar colonelul avea și un nepot.

Cineva ne întrerupe cu o întrebare urgentă; e șantier și interlocutorul meu este secretarul organizației de partid al unuia din șantiere, unde conduce și serviciul administrativ. După cîteva minute spune însă mai departe ca și cum nu s-ar fi întrerupt:

— Căpitanul Miclescu mi-a fost comandant cînd făceam armata. Țista, nepotul moșierului nostru oneștean. (Și zîmbește cu dezgust). Vai, vai... Era un năsos urît și tont.

— Bătea?

— Nu bătea, era fricos, însă înjura cumplit. Băteau alții.

Un rictus a reflectat o amintire. Mă uit întrebător.

— Mi-am adus aminte de alt oneștean, judecătorul din sat, care l-a bătut pe tata odată în cîrciumă, așa din senin. Dar să lăsăm astea, uite ce frumos e orașul!

Totuși insist:

— Dar cum de n-a clădit nimeni din ei nimic mai acătării în sat?...

Acum interlocutorul meu rîde:

— Ce să clădească? Satul era pentru ei numai un izvor de venituri. Și bogătașii de mîna a doua umblau numai să se căpătuiască la oraș, ca învățătorul Pelin. Țila cînd a venit de s-a făcut primar, stătuse întîi într-o magherniță pînă să-l ia colonelul om de casă. După aceea, nu-i greu de priceput. Sau parcă altul, Morțun, la care am văzut prima dată cinematograful, n-a venit în sat numai cu două geamantane descusute? Și-a înjghebat o baracă în care dădea filme sau o închiria pentru nunți și hore. Din astea și-a ridicat case la București...

Și deodată iar se înviorează și mă îmbie la fereastră:

— Hai mai bine să ne uităm la oraș!

Primesc. Ne uităm la o macara care evoluează sub cer. În fund, pe stînga, se vede o biserică de dimensiunea ploilor de lîngă ea, dar acum pitică față

de blocuri. O dată îl văd însă că se uită lung, întâi într-acolo, apoi în sine. Zâmbesc.

— Da, zice, e greu de uitat! Dar nu mai zîmbește: Știi că mai deunăzi a venit să se angajeze pe șantier unul din băieții popii care a fost aici în copilăria mea. Țin minte că învățătorul Fătu, cînd murea, a refuzat împărtașania măcar că nu era ateu. Murea, dar s-a încordat din ultimele puteri să mai poată rosti: „Nu-mi aduceți pe hoțul acela de popă!“, după care a murit. Unul din fiii popii fura bani de la luminări, din pronaos, ca să-și facă fonduri de petrecere. Alt fiu s-a hirotonisit preot, să-l moștenească pe tată-său, și ademenia femeile tinere în altar, dragă doamne la sposedanie, pînă la l-a dat lumea afară din sat.

Martorul trecutului face o pauză și atunci încep să mă gîndesc și eu că atari evlavii am văzut însumi ades în timpul răposat. Mi-aduc aminte că, licean încă, deși lecturile începuseră să-mi curețe mintea de paraziți și rugină, preotul școlii mă lua la rînd cu alți colegi să-l ajut în altar la liturghiile de duminică. Cuminecătura de care sfinția sa știa să și înjure minunat, depășind cu mult lista întocmită de mitropolitul Antim într-o didahie, devenise pentru el un aperitiv hrănitor și gratuit („acesta este singele meu, care...“) chiar dacă nițel cam eterogen, iar prin încrengăturile de aur și de bronz ale ușilor împărătești, pîrintele cîntînd ecteniile își dezmiarda retina plimbînd-o în spre enoriașele îngenunchiate. Mă uit acum cu silă către paragina fostului sat Onești. Alexandru Guță îmi vede privirea:

— Uite, pentru asta m-am întors aici, să contribui și eu, să zic așa, la istoria orașului... Tot spun ziariștii că Oneștii sînt un oraș fără istorie! Plecînd de la șantier însuși drumul pe străzi mi-a înfățișat contrastul celor două istorii. Nu m-am căznit să caut simboluri, pe care le întilnește încă orice trecător prin Onești (cred însă că ultimele dați, căci vechitura dispare). Întîi un maestru m-a dus să-mi arate sistemul cofrajelor glisante, unde o presiune de șaptezeci de atmosfere urma să ridice zilnic cîte un etaj, ca într-un fel de lift uriaș. Contemplînd instalația mă tot miram de repeziunea aproape neverosimilă a zidirii (dacă mai e vorba aici de vreo zidire, sau numai poate de un gen de alchimie miraculos de reală), iar unul din constructori înțelegîndu-mi nîmirea în felul său, mi-a răspuns stînjinit că mai mult de un etaj pe zi nu se poate. El credea că eu vreau mai repede. Și parcă-i era ciudă că nu poate construi decît un etaj pe zi!

Dar în aceeași seară m-am dus prin rămășițele vechiului sat, ca să pot ieși în altă stradă nouă. Cocioabele îmi arătau adevărul istoriilor desprinse de vechiul oneștean din panoplia amintirii. Mi s-a făcut sete. Acolo erau încă fîntîni. M-am apropiat cu paharul de voiaj de ghizdurile uneia, unde era aproape cîmp, dar un băiețel îmbrăcat rural care însoțea o vacă, m-a tras repede de mîncă: „Nu beți, nene, de-aici, duceți-vă în oraș“. „De ce?“ zic. „Apa nu-i potabilă“, zice puștiul de cinci sau șase ani, născut, nici el nu mai știa unde, în satul sau orașul Onești. Cînd să plec, un dulău știrb a mîrîit la mine. „Nu vă temeți, a zis puștiul, cîinele-i bătrîn“. M-am gîndit că o fi fost și cîinele din stirpea depășită a lui alde Miclescu.

Și m-am dus la cofetăria de pe larga magistrală. să mînc o înghețată de lămîie.

În cofetăria aceasta de o eleganță subțire, organizată din linii simple de material plastic, sticlă și metal, în fața mișcărilor suple ale străzii moderne

văzute prin marile cristaluri, lingă barul cu o pălărie ca o paletă de pictor, înghețata de lămie mi-a spălat gustul sălcii al trecutului.

E tulburător acest Onești care solicită mereu reeditarea modificată a hărților. Am ieșit întremat în plină zi, la soare, pe o arteră citadină de lățimea unui camp. Blocuri la fel de înalte însă deosebite ca forme, culori și poziții, de sine stătătoare între covoarele orizontale sau oblice de iarbă crudă, terminându-se, sub peretele unui deal drept și scund, cu două clădiri monumentale și lungi. În una din ele e cofetăria în care am stat.

Am pornit să hoinăresc prin oraș. Peisajul e viu. Orașul încă se construiește. Se întâlnesc trei surse de lumină: soarele, neonul și flacăra aparatelor de sudură. Când stătusem în cofetărie, soarele bătea înăuntru, apoi l-au acoperit niște nori. Dacă nu m-aș fi uitat pe geam, n-aș fi știut. Lumina de neon dinăuntru, reflectată de dulcii pereți, îl înlocuia foarte bine.

Umblu și nici nu încerc să număr blocurile, atent la culori: galben auriu, muștar, albastru ceresc, vinăt și ultramarin, tabac, vernil, culoarea privighe torii și culoarea năramzei, culorile fierului cald, spuței de vatră și secarei. Îmi place sobrietatea generală a întregului oraș, în care formele simple și solemne se contopesc bine cu exuberanța fanteziei zugrăvilor care le-au vopsit. Orașul s-a născut din industrie și deci sobrietatea lui este firească. Nu-i un oraș de litoral, pentru odihnă și băi de ultraviolete. Nu poate să aibă nici intensă varietate de priveliște a orașelor vechi, zidite lung timp, care se re-clădesc în funcție de specificul lor istoric. Construit de la început pe teren gol sau pe ruine de cocioabe (pentru că nimic din ce era nu s-a putut păstrăni în chip de caricatură) orașul Onești are o personalitate fizică a lui: forța masivității sale geometrice, și are un profil moral: sobrietatea obștească a formelor simple, cu o paletă riguros calculată. Iar etapele scurte de construcție și-au imprimat în arpegii simple deosebirile de stil. Onești este un oraș al chimiei și al electricității, iar geometria lui monumentală și unitară, fără suprapunerile arbitrare ale epocilor, rămâne fidelă aceluiași ritm general de simfonie luminoasă și sobră, păstrând, ca în legile muzicii, principiul care împiedică alăturarea orgei de drimbă. Evoluția în planuri vaste a fanteziei edilitare, fără excese și fără zigzaguri nefirești care să sară de la ciupercă la stejar, s-a așezat în tipare solemne și necrispate, într-un context simplu și statuar. Și totul e înconjurat de dealurile dominate de piramidalul Perchiu, care ar putea deveni un parc de recreere și divertisment cu o terasă de la a cărei altitudine oneștenii și oaspeții lor și-ar putea contempla, dansind pe un ring de marmură, orașul seara.

Am trecut într-o zi printr-un ostrov rural, dintre ultimele care mai stăteau în vara lui 1962 să amintească sclerozele trecutului în cuprinsul unui prezent vulcanic. Acum știam din narații orale cât de cumplit fusese satul. Luasem anume cu mine „România pitorească” să văd la fața locului ce putuse să bucure ochiul lui Vlahuță aici. „Ne scoborîm, zicea scriitorul, pe valea Cașii nului în satul Onești, veche așezare de răzeși, pe-un șes așternut între dealuri, la răspîntia celor mai sălbatice ape ce se prăbușesc din munții Bacăului”. Dar Vlahuță, căruia dealurile băcăoane i s-au arătat munți, desigur romantiza. Să fim mai lucizi. Erau niște cocioabe putrede, agrementate cu bălării și rogozul ancestral. Răzeșii erau săraci ajunși la sapă de lemn. O fi fost poziția satului frumoasă, dar Vlahuță umblase după cit știu cu căruța și n-avea termen de comparație. Mărturisesc a nu fi știut niciodată înțelesul exact al noțiunii *pitoresc*. Pitorescul în satul Onești se putea descoperi fie prin lentila unei candori sociale, fie fără lentila, din snobism literar. Plim-

bindu-mă într-o seară pe străzile oraşului, am mai descoperit, în coasta vastei şcoli de şapte ani, către malul Caşinului, o insulă de sat între marile blocuri, o insulă de sat încă agăţată de strada urbană, o insulă cu câteva căsuţe negre şi strîmbe. În margine am avut în acelaşi timp voluptatea suavă şi triumfală să privesc o demolare. E plăcut să asişti la dărîmarea satului desuet, peste care păşeşte talpa de ciment a oraşului. O căsuţă mică a rămas pe jumătate şi acoperişul de ţiglă e jumătate de acoperiş, ca un cocoş căruia i s-a smuls coada. E tot aşa de caraghioasă cum trebuie să fi fost şi moş Racu... Cîne? Eu nu l-am văzut. Mi-a povestit însă un maestru una din dificultăţile hazlii ale muncii constructorilor. Într-un sector supus planului de dărîmare, moş Racu rămînea ultim mohican al trecutului, nevoind să se mute din şubredul lui bordei. El nu ştia decît că bordeiul era *al lui*. Nevastă-sa pricepuse mai de vreme înţelesul lucrurilor şi se mutase bucuroasă, cu o parte din gospodărie, în apartamentul dat într-un bloc, preferînd caloriferul şi faianţa, plitei sale de lut. Moş Racu era însă încredinţat mai departe că nimic din bunurile lumii nu poate fi mai bun decît ceea ce e al lui. Cum constructorii nu puteau să renunţe la construirea oraşului, nici însă nu voiau să silească îndărătnicia moşneagului, au început să lucreze la canalizare. I s-a explicat că unul din canale trebuie să treacă pe sub bordeiul lui. Dar şi lămuririle lor clare s-au izbit, cum ar zice scriitorii din generaţia sufletească a acestui moş, de cremenea cerbiciei lui. Constructorii au muncit cu eforturi suplimentare să sape cu grijă canalul pe sub bordei, ca un tunel, fără a-l deranja pe moşneagul cu nume atît de potrivit firii. Cînd canalul a fost gata, fără să vrea să priceapă fenomenul, el care vărsase calm o viaţă zoaiele în uliţa satului, s-a speriat şi în câteva ceasuri s-a mutat la nevastă, ca să nu mai audă gîlgîitul apei sub temelie. Acest gîlgîit îi stîrnise pe semne rememorări din angoasele vreunui strămoş lacustru.

Primele gropi de fundaţie se săpaseră la Oneşti în 1953.

Macaralele se mişcă sub cer şi azi. Mă uit cum vin în coloană de marş blocurile grele şi se rînduiesc pe străzi. În zgomotul aproape simfonic al construcţiei oraşului nici nu se mai aude cum crapă şindrila vechilor cocioabe. Oraşul s-a clădit şi încă se clădeşte, şi am putut asista bucuros la convieţuirea măreaţă dintre excavator şi floarea din glastră. Într-un loc am văzut, rezemate de zidul de paiantă al unei căsuţe vechi, vreo sută de indicatoare de circulaţie care-şi aşteptau startul spre un cartier nou.

Mă tot gîndeam cum se poate defini în ansamblul epic al oraşelor ţării de azi, oraşul Oneşti, şi mi-a răsărit în gînd un distih din imnul în care Pindar cîntase Atena vremii sale:

*Cel mai frumos început de cîntec*

*Este oraşul măreţ Atena...*

Imnul pindaric li se potriveşte azi tuturor oraşelor noastre noi sau înnoite. Iată: patruzeci, cincizeci şi una, treizeci şi nouă, cincizeci de mii. Aşa creşte anual, în metri pătraţi, suprafaţa de locuit a caselor oraşului Oneşti. Dar călătorul observă numaidecît şi alt fenomen, deşi poate socoti că diversitatea materialelor şi formelor de construcţie nu este decît gustul varietăţii edilitare. Totuşi, nu e numai atît: Oneşti este astăzi un mare laborator de urbanistică modernă, experienţa căruia venită din toată ţara îi este retransmisă întregii ţări.

Dar dincolo era pădure, dincoace câmp. Vântul cădea din deal și legăna ier-buri. Pășteau vacile slabe ale săracilor și vacile grase ale câtorva stăpîni peste satul rătăcit într-un patruleter de mături lungi. Cînd am ieșit din cine-matograful „23 August“, din sala lui înclinată, ca să mă duc în holul cu aer intim, cînd am ieșit dintre fotoliile confortabile îmbrăcate în tapiserie suavă din material plastic, dintre pereții acoperiți iregular, cu tablăi pătrate de lemn galben alternînd cu pătrate de pluș verzui încrețit în cute verticale, de sub tavanul de largi felii albe și dintre luminile scurse discret din niște clepsidre de metal arămiu, ușor ajurat, ca să trec apoi pe un bulevard tînăr dintre blocuri finite sau încă între binale, uneori pe lîngă untul negru al asfaltului cald care vibra ca gelatina cu tot cu strada zguduită ritmic de caterpilare, mi-am adus aminte de o doină. În 1937, cineva a cules prin locurile acestea un cîntec de amărăciune haiducească, în care cîntărețul, lucru nemaivăzut și ciudat, se săturase de pădure. El striga cu ciudă :

*Arză-mi-te-ar codru des,  
Că din tine n-am să ies.  
C-am intrat copil blajin  
Ș-acum sînt un moș bătrîn,  
Am intrat fără musteață  
Ș-acum sînt cu barba deasă.*

Și apoi omul se ruga :

*Codrule, frunză subțire,  
Lasă-mă să trec prin tine*

Omul a trecut. Dar nu atunci, cînd nu putea și nu știa cum, ci numai în clipa în care a învățat cum să dărîme stîlpii sarbezi ai trecutului de care asuprirea moșierească îi legase și energia și brațele.

Mă uit la cele două imense clădiri ale școlii petrochimice, din dreptul podului, care și-au desfoiat curcubeiele zidurilor spre măgistrală, sau la școala medie, sau la cele două școli elementare, toate impozante ca niște universități. Sau mă uit la turnurile care au crescut între timp în cofrajele lor glisante, aproape, cum spun călătorii, între două trenuri.

Pasiunea construcției rapide și confortabile se îmbină la Onești cu interesul practic de a experimenta felurite soluții urbanistice moderne și de a folosi materiale inedite pe care practica încă nu le-a încercat ori le-a încercat numai sporadic. Cine privește clădirile Oneștilor din faze deosebite (clădiri finisate, clădiri la roșu, schele de clădiri), dar mai ales cine le vizitează interioarele, constată nu fără surpriză tocmai această funcție de vast laborator urbanistic. Alegerea cred că nu s-a făcut incidental : nou de tot, făcut pe terenuri nude, săvîrșit în funcție de industria proiectată și înfăptuită în el, orașul Onești este o seră în care grădinarul cultivă toate florile, dar le va alege pe cele mai bune de răsădit în marile grădini ulterioare ale țării. Spiritul modern, care dărîmă fără sfială și regret bordeiele fostului sat, l-am întîlnit încercînd în orașul tînăr materialele cele mai noi, mai ieftine, mai rezistente și mai frumoase. Triumful lor (vorbesc de infinitul evantai de mase plastice) va însemna poate că viitorul nu va mai fi atît de lacom de chereștea, lăsînd-o să-și împlinească freamătul subtil și odihnitor din codru, adică să regleze mai bine poile trebuincioase agriculturii, să oprească viscoalele și vîntul, să

impodobescă peisajul și să curețe văzduhul dimprejur. Aș descrie bunăoară toate cele cinci caturi ale unei clădiri experimentale, cu toate sonoritățile ei terminologice, cu toate amănunțele ei originale, cu bucătării, băi, holuri, scări, odăi de lucru și camere de copii. Blocul, văzut dinăuntru, e o priveliște de artă și un spectacol bun al fanteziei și creației constructorilor noștri de azi. Apartamentele se deosebesc de la un etaj la altul prin culori, chiar camerele fiind colorate variat pe suprafața aceluiași apartament. Blocul are, firește, zidurile exterioare din cărămidă, însă în rest lemnul e rar, cărămidă și mai rară, și am început să mă obișnuiesc repede cu sonoritatea unui glosar foarte nou, la auzul căruia vechii zidari, chiar mai dincoace de meșterul Manole, ar rămâne perplecși: diatomit, vinacet, ipsos celular, policlorură de vinil, azbociment, pudretă de cauciuc, termopan, plexiglass, și altele câte mai sînt. Constructorii au avut grijă să pună sub covoarele de policlorură de vinil (plastice în ambele înțelesuri, pentru că sînt atrăgătoare și prin culori), pînă și acele pudrete de cauciuc, ca să fie „călcătura moale“, ori s-au îngrijit de geamurile exterioare, multe din plexiglass, cu rezistență deci la mingile copiilor, dar și la razele infraroșii de care nu totdeauna avem nevoie chiar cînd soarele ni le dă darnic. Iar terasa blocului, prima în țară de felul ei, are termoizolare și este impenetrabilă la ploaie prin foile ei de polietilenă albă.

Am privit apoi macheta marelui spital ultramodern, atunci în curs de realizare pe șantierul lui oneștean, după ce-i văzusem uriașa statură reală încă dezbrăcată. Și despre acest spital se poate scrie o baladă! Dibăciile medicinei sînt mai vechi chiar decît zeul ei Esculap, căci încă meșterii chirurghi din Egiptul faraonic se încumetaseră să implanteze dinți falsi (deși, dacă faraonul ar fi țipat de durere, toată stirpea dentiștilor ar fi pierit) sau chiar să facă și trepanații. Dar unde și cu ce! Aproape la fel cum se căutau de boli oamenii din satul Onești pe care-l laudase Vlahuță. Iar la spitalul din orașul Onești pînă și bucătăria va fi cu desăvîrșire automatizată, mîncarea gătindu-se în deplină etanșeitate, în aburi, iar medicamentele și rețetele se vor transporta prin impuls pneumatic, și medicii vor avea radiotelefoane portative. Instalațiile de încălzire vor fi acționate cu cotul de chirurghi, mîinile rămînînd aseptice, iar oxigenul va fi expedit dintr-o instalație centrală, prin țevi.

Am întrebant pe un betonist care lucra la spital, cum acționase în trecut la ei medicina (muncitorul era oneștean):

— Era mai ieftin să mori! rîse omul.

La urma urmei, să recitim însemnările doctorului Ulieru.

Trecutul dărîmat era însă fals, ca și berbecul dintr-un proverb caucazian, care zicea: coada mă împiedică, altfel nu m-ar întrece nimeni la fugă... Oneștii au devenit un oraș interesant și original însă și prin noutatea populației, intrată în simfonia generală printr-o masivă orchestrație spontană. Ceea ce observase urechea mea la Combinatul de cauciuc sintetic este un fenomen obștesc al orașului. De aici a și început, de altfel, istoria lui nouă.

Într-o zi, pe cîmpul dintre dealurile lungi și ușor ondulate, au venit cîteva mii de oameni.

Auzeai moliciunea graiului moldovenesc imperecheată cu iuțea vorbei oltene sau cu tăietura gravă a cuvîntului transilvănean. Unul zicea că la el, în capătul Bucureștilor, salcîmii înfloresc timpuriu. Altul scotea la răgazuri o trișcă și cînta moștește. Al treilea își aducea aminte de fagii Sucevei, în timp ce al patrulea fluiera un cîntec de dragoste de pe Ialomița. Graiurile s-au



amestecat, însă povestea hazlie a turnului Babel nu avea ce să caute aici, fiindcă toată lumea venită din cele patru zări ale țării s-a înțeles din înția secundă: toți erau muncitori și toți constructori ai aceleiași orînduiri socialiste, iar efortul lor atît de fertil poate că se datora și plasmei alese din energia tuturor regiunilor, ca într-o antologie.

În desțelenirea de către miile de oameni, așezați deodată aici, a junglei de sat insalubru nu este totuși nimic din truda pionierilor lui Fenimore Cooper, care erau în esență

## Sunetul Trofușului

unități egoiste, alăturate numai de împrejurări. Dincoace, la noi, operația e săvîrșită de mase de oameni cu aceeași aspirație și cu mijloace materiale nescăcate. Au venit să facă un oraș pentru țara lor, pentru toți.

Poate de aceea Oneștii nu se nasc casă cu casă, și nici măcar stradă cu stradă: se realizează deodată cartiere.

Taina îndelungată a producerii orașelor vechi o deslușesc acum istoricii, însă oamenii care au făcut orașele și au trăit în ele, murind între prăbușirea unui zid și ridicarea altuia, au avut totdeauna falsa senzație a eternității citadine. O viață de om abia ajungea pentru o casă, o stradă cobora însă din veșnicii. Dar noi clădim azi orașe întregi, după planuri pe calc, și pot fi oameni dintre cei mai harnici (care sînt și cei mai numeroși) în stare azi să clădească într-o singură viață de om mai multe orașe. Străzile se fac abia în durata cîtorva zeci de foi din calendar.

Dacă orașele vechi pe care le reclădim oferă spectacolul nașterii străzilor cu mai multă zgîrcenie de ritm, deși tot în răstimpuri imemorabil de scurte, orașele în întregime noi se nasc direct din străzi și o dată cu ele. Așa am văzut născîndu-se orașul Onești, din străzile ce se adaugă mereu una alteia compunîndul ca pe o acuară sau o sonată.

Din luna mai pînă la sfîrșitul lui octombrie 1962, revenind în oraș de cîteva ori, am izbutit să fiu de fiecare dată încîntat de el ca de ineditul primelor senzații. Niciodată nu-l recunoșteam. Am vrut o dată să caut o hudiță rămasă cu o lună îndărăt de la vechiul sat, însă n-am mai găsit-o. Și totuși nu m-am rătăcit, ba aș zice că m-am descurcat mai bine. Deși s-ar părea că nerevăzînd locuri știute, după ce ele dispar sau se transformă, călătorul s-ar dezorienta, la Onești și peste tot în orașele clădite sau reclădite după un plan logic, abia atunci apare puțința de a te orienta cumsecade. N-am găsit hudița strîmbă, dar am găsit un mare bulevard, ivit între timp și paralel cu înția magistrală a orașului.

Constructorii au sfărîmat geometria patrulaterelor monotone, și astfel, dacă pe o latură de stradă blocurile sînt aliniate drept, pe cealaltă ele se succed oblice sau urmează tot în suită egală și dreaptă, însă frîntă din loc în loc de o altă formă, care nu turbură cituși de puțin ritmul armoniei generale.

Privind peisajul care se naștea sub ochii mei, mă simțeam plutind ca pe niște fluvii pe aceste străzi vaste și lungi pe unde văzduhul e liber să se desfoaie, unde soarele înființează iezăre aurite de lumină în piețe și perdele de platină pe ziduri și unde iarba și floarea și pomul încă foarte tînăr se leagănă la vînt putînd zări dintre case tot arcul ceresc.

Cît de plăcut este să te înfunzi în pădure, unde nu mai poți număra copacii și în mulțimea lor ajungi să te simți însuți copac. Dar cît de plăcut este să vezi și un arbore singuratic și măreț în aria imensă a stepei. Și în pădure și pe cîmpul gol copacul e frumos în priveliștea pură dintre cer și pămînt. Acolo o clădire ar fi discordantă. Dar într-un oraș tocmai contopirea plastică dintre clădire și arbore dă armonie liniilor zvelte ale peisajului citadin modern din

țările socialiste, unde scopul e câștigul de aer, lumină și confort, nu câștigul de bani.

Copacul e o existență vie, și unii gânditori modești din vechime s-au și întrebat dacă n-are cumva și conștiință. N-are. Dar în codru sau pe câmp, și cred că mai ales pe străzile orașului, unde lângă piatra neschimbătoare el se schimbă o dată cu anotimpurile, copacul e viu.

Sînt în lume și orașe fără copaci sau orașe unde iarba și arborul mor între stâlpi, sub genunchiul clădirii. Dar un astfel de oraș spin, din care bărbăția naturii e absentă, este același în orice anotimp. Singură, piatra e uscată chiar dacă o tăietură fluidă îi dă și ritm. Rece totdeauna, metalul e parcă și mai rece îmbucut cu piatra în arhitectura orașelor fără vegetație. Nici vitraliile, oricît s-ar scurge soarele prin ele, nu pot salva frumusețea unei clădiri lângă care nu este nici un fel de frunziș. Orașele desăvîrșit stilizate numai în piatră, metal și sticlă nu sînt decît bibelouri uriașe în vitrina văzduhului pur. Su-fletul lor lipsește.

Orașele noastre vechi abundă în verdeață, iar în cele noi constructorii au grijă să planteze spații vegetale și să transforme bulevardele în alei largi. În Onești copacii de pe străzi sînt încă foarte tineri; ei s-au sădit o dată cu betonul fundațiilor. În curînd vor crește și frunzișul lor l-am surprins de pe acum vrednic de monumentalitatea orașului, nici el însă gata de tot. Și mă bucur că orașele noastre nu se aseamănă cu calpele cetăți pe care de multe ori occidentul burghez le-a turnat de-a dreptul după machetele săvîrșite în peștera minerală a unui birou din civilizația anaerobă a capitalismului.

Nici nu mi-aș putea închipui un Onești gîfînd între ulicioare înguste sau amețind pe uliți cotite. Oraș cu totul nou, creat de industria lui inedită și pentru ea, el îi este fidel. Să ne gîndim puțin: termocentrala electrică, combinatul chimic, combinatul de cauciuc sintetic, rafinăria de petrol; și să rememorăm: blocul experimental din mase plastice, blocurile clădite după sistemul cofrajelor glisante, blocuri din panouri prefabricate... De aceea, trecînd odată pe sub jeturile de fluorescență mată și puțin viorie de pe a doua magistrală, seara, cînd nici nu simțeam lipsa lunii rotunde care mi se pare că totuși se agățase undeva într-o antenă, am bănuit că cel mai limpede omagiu adus constructorilor orașului și obirșiei lui de nuanță nouă ar fi niște nume potrivite cu străzile noi, încă anonime acum, încă numai numerotate. Ce-ați spune să vă plimbați după ziua de muncă pe strada Cauciucului Sintetic, să vă opriți pe strada Chimicii, să intrați în locuința voastră din strada Energiei Electrice sau să faceți o vizită unui prieten din strada Cofrajelor Glisante, de vreme ce toate acestea sînt realități perfect contemporane și ar reflecta în nomenclatura străzilor timpul modern, și nu cum mai reflectă vechi ciudațenii confuze unele străzi bunăoară din București, moștenind cine știe ce timp sau mentalitate, în strada Sarsailă sau în strada, cu nume oricît de sonor, Cuțitul de Argint! Întru venerația vremii care a zidit orașul Onești în răstimpul cît pămîntul a ocolit numai de cîteva ori soarele, eu m-aș plimba cu voluptate și mîndrie pe Bulevardul Construcției Socialiste, care ar putea fi prima arteră principală din oraș.

Am privit orașul și din zborul unui avion.

Onești, iată basmul miraculos și palpabil pe care-l sorb din zare, ca eroismul lui Făt-frumos călărînd pe calul copilăriei noastre Galben de Soare. Este un oraș. Nu s-a aruncat gresia îndărăt să crească zid, ci un fluviu de energie, și orașul a crescut din nimic, sub ochii noștri, în cîteva ani, pe pămînt aproape pustiu unde se adună trei riuri. Trotușul curge lat, răs-

colit de dulbine, ondulându-și albia ca o coadă de zmeu sub palele de vînt. Orașul Onești se impune brusc și formidabil din netezimea văii. Aș vrea să mă opresc în aer, să-i pot dezmierda conturul. Pilotul face niște rotogoale de acvilă: umbra monoplană se strecoară modestă ca o libelulă printre figurile geometrice ale marelui oraș. Apa Oituzului vine spre Trotuș și înainte de a se uni cu el face o buclă elegantă ca o reverență. Cine n-a văzut orașul Onești din aer, nu l-a văzut niciodată întreg. Știam bine că orașele moderne se construiesc spre a fi privite și de sus, dar nu mi-aș fi închipuit să fie Oneștii, și de aici din văzduh, un oraș cu o geometrie așa de seducătoare. Familii de clădiri mari, cîte patru și cinci și șase, se adună în triunghi, trapez, romb sau pătrat, alternînd cu șirurile blocurilor lungi, paralele. Mi se pare că Socrate avea dreptate să spuie „Vorbește, ca să te văd“. Ba mai mult: orașul Onești cîntă o sonată a geometriei lui Euclid, și de aceea cred că îl văd mai bine!

Istoricii secolului ulterior își vor inclina cu respect penița dinaintea memoriei timpului și oamenilor care au clădit orașul Onești, pizmîindu-ne că nu le-a fost dat să asiste, ca nouă, la nașterea străzilor în cuprinsul creator și ferm al idealurilor omenești celor mai senine. Și de aceea mi s-a părut foarte interesant să găsesc în muzeul oneștean un exponat nou și plin de semnificații actuale, chiar dacă străvechi. Pe teritoriul raionului, nu departe de noul oraș, arheologii au găsit un vîrf de sulică din epoca dacică, pe care cineva l-a aplatizat bătîndu-l cu ciocanul, ca să-l transforme într-o daltă. Arma s-a prefăcut în unealtă. Acel dac se săturase de război, iar energia lui era așteptată în gospodăria pașnică. Noi am făcut după război acest lucru pe plan mult mai vast, în toată țara pînă atunci urgisită de arme, iar Oneștii sînt unul din exemplele cele mai bune.

Ritmul activității oneștene de aceea și este pretutindeni de un dinamism exuberant, țîșnit din tinerețea pozitivă a orașului, atît de plină de must. Cînd m-am urcat pe Măgura din capătul Tîrgului Onei, am zărit dimensiunile albe ale încîntătorului Onești. Cînd am zburat cu avionul peste întregul ținut, am privit cu beatitudine geometria simplă de dungi îmbinate, albe și roșii, ale acestui oraș. Cînd am trecut pe calea ferată de la Adjud la Ghimeș sau de la Ghimeș la Adjud, m-a uimit neașteptata izbucnire fastuoasă din cîmp a marilor lui clădiri. Ordecîteori am intrat în el să-i colind străzile, găsind de toate dațile alte străzi, fiecare nouă, m-am simțit extaziat în fluxul de culori, sunete și dimensiuni care alcătuiesc acest miracol concret al vremii noastre: orașul Onești.

Trotușul vine cu sunetul lui, netulburat din munți pînă în cîmpie de ritmuri prea intense: o sincopă de joagăr în păduri, stridența de nai răgușit a cîte unui tren la Tîrgul Onei. Trotușul se impune acustic, și poate tocmai de aceea apa lui pare de sus oțelită. Dar iată că riul s-a legat destul între munții lui și a venit să se culce în șes, înmulțit aici cu apa sărată a Slănicului, cu apa glorioasă a Oituzului, cu apa timidă și mînăstirească a Cașinului și cu păduraticul Tazlău. Și Trotușul a căpătat alt sunet, care se prăbușește în el din mișcarea aripilor de metal ale marilor macarale. El s-a supus orașului Onești.

Legendele străvechi și fantezia romantismului s-au încîntat timpuri lungi scormonind ruine sau prezumții. „Aci p'aste ruinari“ cînta un poet. Altul privea cu solemnitate „ale turnurilor umbre“. O poveste arabă își plimba ascultătorii pe ulițele sparte ale unui oraș fabulos părăsit. Romanticii nu mai puteau de emoție, se sufocau de voluptate, gîndind la miraculoasa înfățișare

a ruinelor de cetăți singularizate în șesuri. Dar pentru ochii noștri acel miracol e absurd. Nici nu e miracol. Ce să fie miraculos : umbra lunii căzută prin orbitele goale ale fostelor ferestre? Nici măcar pasiunea romantică de a reface virtual fostele orașe din cîmpile pline de miriști... Dar cu cît e mai sublimă conștiința că acolo unde munții decad în dealuri, unde valurile de mături nude înconjoară teritoriile simple cu sate aruncate în văi, acolo unde se adună ultimul soare dinainte de amurg, acolo unde nu era nimic, în durata cîtorva ani a izbucnit un oraș de antenele căruia se anină uneori norii.

Eram într-o noapte la Onești și nu voiam să adorm. Auzeam zgomotul multiplu al străzii și cînd am deschis fereastra etajului al cincilea, sub lună, am zărit (luminată nu de lună) strada puternică dintre clădirile terminate și clădirile începute. Lumina intensă (nu a lunii) dinamiza peisajul geometric masiv.

Atunci m-am-gîndit că aici de curînd n-a fost decît cîmp, unde pășteau capre și zbierau asini. Acum, aici stătea orașul. Acum, ședeam să privesc orașul de la etajul al cincilea în acest oraș. Deasupra mea erau alte etaje. Ziua, umblă copiii pe străzi. Sint în Onești foarte mulți copii. Sint cei care au să vorbească despre noi, cînd noi vom fi numai în memoria lor. După ce vor crește mari și un străin îi va întreba, ca într-o poveste orientală, ce-a fost aici înainte, ei vor răspunde liniștiți :

— Orașul Onești.

Și desigur se vor mira de geografia precară a celui care îi va fi întrebat. Numai Trotușul își va suna ca totdeauna dulbinele, dar din ce în ce mai mîndru și din ce în ce mai sfios.

MICĂ ANTOLOGIE DIN POEZIA ENGLEZĂ

John Keats  
(1795—1821)

*Sonet*

*Cînd singură în suflet teama mi-a rămas  
de-a mă sfîrși de timpuriu, mai înainte  
de-a strînge spicele cu boabe de cuvinte,  
recolta mea de slove-n multe cărți s-o las,*

*cînd Luna o privesc, și stele printr-un nor,  
simboluri ale unor cîntece înalte,  
și cînd gîndesc că zile multe, alte,  
n-oi mai avea spre-a desena umbrele lor,*

*cînd simt, tu prea-frumoasa-a ceasului ființă,  
că nu te-oi mai privi de-acum vreodată,  
că-n fața farmecului clipei, palpitînd  
n-am să mai beau, setos, din el, încă o dată,  
atunci la țărîmul lumii largi eu stau în gînd.  
Iubirea, gloria, coboară-n neființă.*

Elisabeth Barrett  
Browning  
(1806—1861)

*Sonete din Portugheză*

*Cît te iubesc? Îngăduie să cumpănesc.  
Atît de-adînc eu te iubesc, atît de'nalt,  
cît sufletu-mi cătînd ajunge, pînă-n alt  
țărîm, care întrece rostul pămîntesc.*

Și te iubesc pînă-n acel îndepărtat  
zenit, ce fiecare zi l-atinge-n drum.  
Și liberă, în dreptul meu, și pur, precum  
acei care de glorie s-au lepădat,

cu toată patima răstriștelor, cu a  
copilăriei vajnică pornire-n zi,  
care-a-nctat, cînd sfinții mi i-am părăsit,

cu tot răsufletul, cu zîmbet fericit  
și-nlăcrimat. Și dacă Dumnezeu va da,  
mai tare încă după moarte te-oi iubi.

William Butler Yeats  
(1865—1939)

### *După o lungă tăcere*

A vorbi după-o lungă tăcere, e bine.  
Cei ce dragi ieri ne-au fost, ne sînt morți sau străini.  
Perdelele-s trase spre noaptea vecină.  
Abajurul alină-n odaie lumini.

Discutăm despre Antă și Cîntec, o temă  
socotită supremă 'ntre oameni savanți.  
Destrămare trupească e înțelepciunea.  
Tineri, noi ne iubeam, și eram ignoranți.

James Joyce  
(1882—1941)

### *Aud o oaste*

*Aud o oaste atacînd pămîntul dinspre mare.  
Tunet de cai prin ape. Ei calcă spuma în picioare.  
Provocători, prin valuri, căruțașii-n negre zale,  
biciuri își filfîie, disprețuind hamuri și frîne.*

*Ostașii-și strigă-n noapte chiotul de bătălie.  
În somn eu gem, sub risul lor din depărtare.  
Noaptea din vis ei mi-o despică. Ce văpaie orbitoare  
Lovită, inima, lovită, se preface-n nicovală.*

*Își scutură-n triumf ostașii părul verde.  
Din mare ies, gonind, pe țărnul fără nume.  
Vai mie, disperez așa fără de-un strop de-nțelepciune?  
Dragostea mea, dragostea mea, de ce m-ai părăsit?*

James Stephens  
(1882)

## *Rivalii*

O pasăre la răsărit  
s-auzea pe-un pom cîntînd  
că pe iarbă este rouă  
și pe luncă este vînt.  
Dar nu ascultam la ea,  
căci nu mie îmi cînta.

Eu nu ascultam la ea  
căci nu mie îmi cînta  
că pe iarbă este rouă  
și pe luncă este vînt.  
Eu cîntam cîntare nouă  
dulce tocmai ca și ea.

Eu cîntam cîntare nouă,  
dulce tocmai ca și ea,  
că pe iarbă este rouă  
și pe luncă este vînt.  
Astfel n-ascultam la ea  
cînd pe arbore cînta.

Din traduceri inedite ale lui LUCIAN BLAGA

# Insemnări despre Titu Maiorescu

de Liviu Rusu

Studierea științifică a operei și activității lui Titu Maiorescu — reprezintă o sarcină însemnată a istoriografiei noastre literare marxist-leniniste. Activitatea lui Titu Maiorescu — pe tărîmul filozofiei, esteticii și criticii literare — a jucat un rol de seamă în dezvoltarea culturii și literaturii române din a doua jumătate a secolului trecut. Analiza pe baza studiului integral al întregului material istoriografic a fizionomiei acestei personalități cu o activitate multilaterală, complexă și contradictorie, elucidarea bazei de clasă a ideologiei și a esteticii maioresciene, analiza raporturilor „Junimii” și ale lui Maiorescu însuși cu marii scriitori ai epocii, studierea minuțioasă a diverselor planuri pe care s-a manifestat acțiunea culturală a lui Maiorescu și valorificarea critică a rezultatelor la care a dus această acțiune, relevarea semnificației pentru destinele culturii românești a polemicii Maiorescu-Gherea — reprezintă teme importante de studiu științific. Relațiile între conservatorismul social al ideologiei junimiste și estetica idealistă profesată de Maiorescu, analiza semnificației teoriei



„formelor fără fond”, critica ascuțită a poziției maioresciene față de ideile democrației sau față de ideologia socialismului, necesită un studiu complet. Este totodată lesne de înțeles că un asemenea studiu istoriografic poate stimula afirmarea unor puncte de vedere divergente sau chiar contradictorii asupra rolului lui Maiorescu și al „Junimii” în dezvoltarea culturii literaturii române. În paginile articolului publicat mai jos, semnat de prof. Liviu Rusu, își găsește expresia un punct de vedere diferit față de cele afirmate într-o serie de studii mai vechi. Ținând seama de complexitatea problemei ca și de necesitatea imperioasă de a contribui la elucidarea științifică a diverselor aspecte legate de activitatea lui T. Maiorescu, „Viața românească” a luat inițiativa deschiderii unei discuții de istorie literară pe această temă; publicînd textul de mai jos și supunîndu-l dezbaterii, revista noastră invită pe specialiști ca și pe toți cei interesați să-și exprime punctul de vedere, urmînd ca în numerele următoare să fie înserate diversele contribuții ale participanților la discuție.





ocul ce-l ocupă Titu Maiorescu în literatura noastră este foarte aprig controversat. În vechile istorii literare ideologul Junimismului este elogiât fără rezerve, iar astăzi, în manualele școlare și în publicistica noastră literară, este repudiat cu atîta energie încît cititorul neprevenit nu-și poate forma decît imaginea unui ideolog dușman hotărît al literaturii și culturii noastre. Este suficient să deschidem Manualul de Literatură Romîină pentru clasa a X-a ca să găsim afirmații de felul următor : „Cu înverșunare, ori decîte ori se ivește prilejul. Maiorescu se împotrivese progresului cultural“ (Ed. 1961, p. 9). Dar, în același timp, nu putem să nu constatăm că în acest manual despre activitatea literară a teoreticianului combătut nu se vorbește decît în cîteva cuvinte, și iarăși numai despre latura negativă, în schimb, pe întinsul celor două pagini și aproape jumătate se vorbește propriu zis numai despre politicianul reacționar. Cele expuse în manual sînt reflexul fidel al opiniilor curente, asupra lui Titu Maiorescu. Aceste opinii le găsim mai amplu expuse în două studii : acad. C. I. Gulian : *T. Maiorescu — exponent ideologic al regimului burghezo-moșieresc*, apărut în lucrarea colectivă „Din istoria filozofiei moderne“, vol. I, Ed. Academiei RPR, 1955, p. 71—92, și N. Tertulian : *Caracterul reacționar al teoriei „autonomiei estetice-lui“*. I. *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, „Viața Romînească“, nr. 2, 1956, p. 215—238. În publicistica noastră literară se reflectă cu fidelitate ideile expuse în aceste studii. Cităm cîteva pasaje din concluziile acad. C. I. Gulian, în care se recapitulează foarte bine cele mai importante acuzații împotriva lui Titu Maiorescu :

„Pe tărîmul artei și criticii literare, activitatea lui Maiorescu a fost și mai dăunătoare decît pe plan filozofic. Atacînd arta cu conținut ideologic și politic, batjocorind creația însuflețită de patriotism și sete de luptă socială, dar ridicînd în slavă arta găunoasă, arta-narcotic a formei fără conținut, Maiorescu a servit cît se poate de zelos interesele claselor exploatoare, care se temeau de trezirea politică a maselor (...) Maiorescu face parte din acei ideologi care au propovăduit literatura lipsită de ideologie, acoperind depravarea ideologică și morală prin goana după o formă frumoasă fără conținut. Critici ca Maiorescu au sprijinit pe toți acei literați decadenți care în secolele al XIX-lea și al XX-lea au creat în țara noastră producțiile cele mai sterile, cele mai străine și mai dușmănoase aspirațiilor spre mai bine ale poporului nostru (...)“ (p. 91).

„Cosmopolitismul, care a pricinuit atîta rău literaturii, artei și filozofiei în țara noastră, și-a găsit în Maiorescu unul din cei mai vajnici și mai interesați adepți. Titu Maiorescu este acela care a afirmat că „noi trebuie să imităm“. El voia să mărginească rolul culturii noastre la acela de a reproduce idei și teme luate din filozofia și arta burgheză apuseană decadentă. Maiorescu, ca un cosmopolit consecvent, a disprețuit poporul, susținînd că este incapabil de creație originală. Maiorescu a fost unul din teoreticienii imitației și plagiatului, extaziați în fața celor mai plate producții străine, dar dușman înfocat al poziției patriotice menite să deștepte demnitatea și setea de luptă a poporului“. (...).

„Întreaga activitate de critic, estetician și profesor de filozofie a lui Maiorescu este o expresie concentrată a cosmopolitismului disprețuitor al creației naționale“ (p. 92).

„Maiorescu, ca exponent ideologic al coaliției burgheziei cu moșierimea, nu numai că s-a opus progresului, dar a luat o atitudine dușmănoasă față de toate formele embrionare de organizare culturală democratică, lansînd faimoasa

lozincă a luptei împotriva „formeii fără fond“. Sub această lozincă, Maiorescu a dus lupta reacționară împotriva tendințelor și începuturilor de organizare mai avansată a culturii la noi în țară“ (p. 86).

„Criticul“ care se extazia în fața celor mai plate producții literare apusene și în fața aprecierilor celor mai mediocre ziare din Germania și Franța, ridiculiza fără rezerve lirica patriotică a lui Cîrlova și Andrei Mureșanu“ (p. 91).

Toate aceste acuzații se pot rezuma în următoarele 4 puncte:

1. — Maiorescu disprețuia creația națională, disprețuia poporul susținînd că este incapabil de creație originală. Încuraja imitația și plagiatul, era exponent cras al cosmopolitismului.

2. — Proclama ideia formeii fără conținut în poezie, încuraja decadentismul, depravarea ideologică și morală.

3. Se lupta împotriva patriotismului și politicii în poezie.

4. — Era adversar al progresului.

Toate aceste idei revin neconținut în publicistica noastră, în cele mai multe cazuri însă prin simple afirmații, fără un comentariu și o analiză aprofundată. Se pune însă întrebarea: toate aceste afirmații sînt confirmate oare de scrierile lui Maiorescu? Înțelegem această confirmare nu prin pasaje, și în cele mai multe cazuri fraze trunchiate, ci prin întregul context, prin întregul conținut și prin spiritul conducător care le animă. Din partea noastră credem că oricine citește cu toată luarea amînte scrierile lui Maiorescu se poate convinge că din șirul de acuzații ce i se aduc unele sînt complet nefondate, iar altele sînt numai în parte îndreptățite. Vom încerca să dăm dovezi în acest sens. Accentuăm însă cu toată energia că facem o deosebire hotărîntă între Maiorescu-critic și teoretician literar și cultural, și Maiorescu omul politic de partid. Din punct de vedere politic, Maiorescu a fost un reacționar inveterat, fruntaș al partidului conservator, și cu aceasta am spus totul, nimeni nu-i poate găsi o justificare. Dar înseamnă oare aceasta că din punct de vedere literar și cultural n-a avut decît un rol negativ? Credem că nu. În examinarea acestei atît de spinoase probleme îndreptarul cel mai valoros îl formează articolele luminoase ale lui Lenin despre Tolstoi, în care se face o deosebire categorică între „moșierul scrîntit întru Hristos“ de o parte și „genialul artist“, care reprezintă „un protest de o remarcabilă putere, direct și sincer, împotriva minciunii și a falsității sociale“ de altă parte. („Lenin despre literatură“, PMR, 1948, p. 65). Deosebit de prețios este următorul comentariu al lui Lenin: „Dar contrazicerile din concepțiile și doctrina lui Tolstoi nu sînt întîmplătoare, ci sînt expresia împrejurărilor contradictorii în care se găsea viața rusă în ultima treime a veacului al XIX-lea“ (p. 66). Oare nu cumva avem același caz cu Titu Maiorescu? În orice caz putem afirma că, din păcate, Maiorescu, în opinia curentă de astăzi, nu este privit prin prisma epocii în care s-a ivit și în care a activat, cum ne învață marxism-leninismul, ci prin prisma ideilor noastre de azi, în sensul că i se preține ca acum aproape 100 de ani el să fi susținut ceea ce știm și cunoaștem noi azi, cînd marxism-leninismul cucerește globul.

Expunînd cele ce urmează, este departe de noi gîndul să dăm o imagine completă și mai ales o soluție definitivă cazului Titu Maiorescu. Vrem numai să aducem argumente care să arate că e nevoie de o reconsiderare a întregii probleme, că se impune o cercetare atentă și prudentă, făcută cu toată migala, cu conștiința

clară că nu e vorba de eventuala reabilitare a unei persoane, ci de elucidarea momentului culminant al literaturii noastre clasice.

Luăm ca punct de plecare un eveniment recent. Sînt încă vii în mintea și inima noastră marile manifestări desfășurate din inițiativa partidului și guvernului, în cinstea lui Caragiale, cu prilejul semicentenarului morții sale. S-a scris mult și cu acest prilej în repetate rînduri au fost reluate atacurile împotriva lui Titu Maiorescu. În același timp, în multe articole s-a înfierat, și cu drept cuvînt, atitudinea vechii Academii, care în anul 1891 a respins de la premiu volumul de teatru al lui Caragiale, la insistența sinistrei figuri care a fost Dimitrie Sturza. Nu s-a prea arătat însă că Hașdeu, care în publicistica literară de azi este citat cu simpatie ca adversar al lui Titu Maiorescu, s-a aliat cu Sturza și că el a fost acela care a făcut raportul de respingere. Dar mai ales nu s-a spus un lucru: că volumul respins de Academie purta o prefață și că acea prefață era scrisă de Titu Maiorescu. Este vorba de studiul „Comediile d-lui I. L. Caragiale”, publicat în 1885 în „Convorbiri literare” și pe care Caragiale, cu învoirea autorului, l-a reprodus ca prefață și care avea să reapară în vol. III. al „Criticeilor”. Deocamdată lăsăm la o parte anumite argumentări teoretice, desigur foarte eronate, pentru moment este important să subliniem că Maiorescu, uzînd de tot bagajul său teoretic, elogiază cu toată căldura opera lui Caragiale, apreciîndu-i calitățile artistice și apărînd-o de învinuirea de imoralitate, învinuire care va fi hotărîtoare la respingerea de la Academie. Semnificativ este că Maiorescu își însușește critica socială exprimată de Caragiale, pe care astăzi o apreciem așa de mult. Cităm : „*Ce lume, ce lume!*” zice prefectul *Tipătescu* și așa zicem și noi, cînd prindem de veste, că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășoară astfel înaintea ochilor” („Critice”, vol. III, 1915, p. 45). În orice caz, nu putem să nu constatăm că Maiorescu, cu acest prilej atît de important în istoria literaturii noastre și atît de rușinos în istoria vechii Academii, a fost alături de Caragiale, susținîndu-l cu toate mijloacele de care dispunea și cu întreaga sa autoritate, care era incontestabilă. S-ar mai fi putut aminti și alte gesturi de atașament al lui Maiorescu față de teatrul lui Caragiale. Astfel, Aristizza Romanescu notează că în vara anului 1879 a jucat în turneu „O noapte furtumoasă”, la Turnu Severin, unde a asistat și Titu Maiorescu, care „spre a răspunde fluielor publicului, dă un banchet în onoarea autorului” (Citat după Șerban Cioculescu, „Viața lui I. L. Caragiale”, p. 95) și multe altele.

Este demn de remarcat că în timp ce ziarul lui Sturza din 13 aprilie 1885 ataca „D'ale carnavalului”, cerînd insistent intervenția ministrului instrucțiunii, și că în timp ce foaia socialistă din București (Maiorescu nu-i dă titlul și momentan n-am putut-o identifica) din 24 aprilie 1885 își însușește atacurile socotindu-le „foarte drepte”, Maiorescu scrie articolul de mai sus luînd apărarea lui Caragiale, uzînd de toată autoritatea lui de critic, profesor, academician și fost ministru. Nu este ciudat: Sturza, secondat de Hașdeu și de publicația socialistă, contra lui Caragiale, iar Maiorescu hotărît pentru? (Este interesant de notat că în aceeași ședință a Academiei, Hașdeu, odată cu raportul împotriva lui Caragiale, își citește un raport de respingere și în legătură cu volumul „Studii critice” al lui Dobrogeanu-Gherea. Iacob Negruzzi, după Maiorescu cel mai de seamă junimist, ia apărarea călduroasă a amîndorura, dar fără rezultat. (Vezi „Analele” Acad. Rom. 13, 1890-91, p. 137—138).

Dar să luăm pe rând acuzațiile citate mai sus.

I. Prima acuzație: Disprețuia creația națională, disprețuia poporul susținând că este incapabil de creație originală, încuraja imitația și plagiatul, era exponentul cras al cosmopolitismului.

Ce răspunde Titu Maiorescu? Cităm din studiul amintit: „Comediile d-lui I. L. Caragiale”. După o scurtă introducere, comentarul începe cu următorul pasaj :

„*Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice (...)*”. Apoi, mai departe, continuă :

„*(...) mărginindu-ne la relevarea meritului necontestabil al comediilor autorului nostru, putem constata și recunoaște acest merit în scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine.*

„*Și oare acesta este puțin lucru? Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri, în înțelesul aceleiași mișcări intelectuale sănătoase, în care sînt și „Novelele” lui Slavici, și „Amintirile” lui Creangă, și „Copiile de pe natură” ale lui Negruzzi, și „Poeziile” lui Eminescu, — mișcare deșteptată în literatura noastră prin aceea culegere de poezii populare, prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate: simțirile reale ale poporului în care trăim, și care simțiri numai întrucît sînt oglindite prin artă în această realitate a lor, devin o parte integrantă a omenirii exprimată în forma literară?*

„*Privită din acest punct de vedere, lucrarea d-lui Caragiale se învederează cu însemnătatea ei și se arată a fi în afară de orice comparare superioară acelor piese meșteșugite din atmosfere străine, care caută în zadar să ne intereseze la peripectivile unor marchizi și a unor dame cu camelii, pentru a căror înțelegere lipsește și publicului și actorilor noștri orice element mai apropiat*” („Critice”, III, 1915, p. 44,45—46). Mai e nevoie de comentariu? Este aici îndemn la imitație și plagiat, la dispreț pentru creația națională? Insistăm asupra importanței pe care o dă poeziilor populare ca „izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate”. Spunem noi astăzi altfel ?

Articolul de mai sus l-a scris Maiorescu în anul 1885. Subliniem însă că deja în primul său studiu literar, „*O încercare critică asupra poeziei române de la 1867*” (de aici înainte îl vom cita sub titlul „Poezia română”), publicat în 1867, spune între altele: „*Și aici, ca în toate cestiuile ce se referă la natura limbii, poezia populară ne poate servi de model*” (I. 1915, p. 58). Iar al doilea articol din pușlicistica sa literară, apărut nu cu mult după „Poezia română”, este intitulat „*Asupra poeziei noastre populare*”. Este un elogiu adus colecției lui Alecsandri, ceea ce dovedește că problema poeziei populare o are la inimă încă de la începutul carierii sale. După ce reproșează că „*Jurnalele române nu și-au îndeplinit încă datoria lor față cu colecția de poezii populare publicate de d. Alecsandri*” și că aceasta este o adevărată „lipsă de conștiință”, spune între altele: „*Căci pe lângă rangul necontestabil ce această colecțiune de poezii ne pare că ocupă înaintea tuturor publicațiunilor din ultimul deceniu al literaturii noastre, cartea d-lui Alecsandri este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie, și totodată de limbă sănă-*

toasă, de notițe caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale, și cu un cuvânt asupra vieții poporului român“ (p. 73—74). După ce arată caracterul forțat, rece al atitor poezii contemporane, continuă: „Nimic din toate aceste în poezia populară! Și ce ambiție calculătoare ar putea îndemna pe simplul sătean ca să-și intrupeze simfirea în forma poetică! Ceea ce abundența tristeții sau bucuriei i-a scos din adîncimea inimii sale, nu este niciodată al lui: în toate inimile își află un răsunset și la toate le devine o proprietate: fața lui devine fața lor, el însuși piere necunoscut. Cea mai adîncă simfîre numai îl silește astfel a se arunca afară din sine, și de aceea din poezia lui își vorbește însăși durerea și însăși bucuria, dar nu un individ care suferă, un individ care se bucură. Însă tocmai acesta este semnul adevăratei poezii (...)“ (p. 75). Cu alte cuvinte, poezia populară exprimă simțămîntele celor mulți. În ce măsură apreciază Maiorescu puterea de creație a poporului este semnificativ și următorul pasaj: „Cu toate aceste autorii și publicul „din societate“ s-ar înșela foarte mult, cînd ar crede că simțimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimii ca și pe calea reflecției, și din aceea, că poporul își exprimă numai simfîrile sale, nu rezultă că i-ar lipsi meditațiunea și delicatețea în exprimarea ei. Îndrăznim chiar să credem, că mulți poeți de salon ar fi încîntați, cînd ar putea descoperi în fantezia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare (...)“ (p. 77—78).

Această atitudine față de poezia populară se prelungește ca un fir roșu în toată activitatea literară a lui Titu Maiorescu. În cele mai multe cazuri, cînd e vorba de a indica direcția unei poezii autentice, dacă nu citează din ea, face măcar aluzii pline de înțeles și căldură. Din aceeași convingere a lui a izvorît aprecierea călduroasă față de poetul dialectal Victor Vlad Delamarina. Iar paralel cu aceasta merge lupta lui de lungă durată și deosebit de perspicace în domeniul limbii pentru a o feri de înoirile care o înstrăinau de limba poporului. Nu intrăm în amănunte, fiindcă problema prea este cunoscută, victoria în cele din urmă a fost de partea lui Maiorescu. Dăm un singur citat foarte elocvent din articolul „Direcția nouă în poezia și proza romînă: „Autorul acestor „Critice“, numit membru al Societății Academice Romîne încă din anul înființării ei (1867), luase parte la discuțiile ortografice și limbistice din primele sesiuni. Uăzînd însă direcția etimologică ce majoritatea membrilor de atunci căuta să împue vorbirii și scrierii romîne, și-a dat formal demisia și a rămas multă vreme străin de lucrările academice, nevoind să ia nici o răspundere pentru înstrăinarea limbei culte de limba poporului (...)“ (I. 1915, p. 206, nota de jos). Oare nouă, celor de azi, nu ne spun nimic aceste cuvinte? Și nu este oare plin de semnificație faptul că ultima scriere în domeniul literaturii a lui Titu Maiorescu este consacrată tot poeziei populare? Este vorba de răspunsul la faimosul discurs de recepție la Academie al lui Duiliu Zamfirescu în 1909 și apărut în vol. III al „Critice-lor“ sub titlul „În chestia poeziei populare“. E suficient să cităm un pasaj scurt. Apărînd în modul cel mai energic colecția lui Alecsandri față de atacurile lui D. Zamfirescu, T. Maiorescu spune: „Cu această „mlădiere“ a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat deadreptul de la ea, Coșbuc și Goga se dezvoltă pe urma lui, iar în miile de școlari și studenți ai generației de astăzi lucrează mai departe formele acestor poeți astfel înviorați, și încetul cu încetul rădăcina populară împlineată de Alecsandri crește și rodește în toate direcțiile. (...)... tot ce privește poezia populară merită cea mai mare luare amînte, iar opera lui Vasile Alecsandri va găsi pururea în Academia Romînă un cuvînt de apărare, de laudă și de recunoștință“ (III. 1915, p. 289—290).

Ne oprim aici cu citatele în legătură directă cu poezia populară. Cine a scris astfel de rînduri, poate fi oare acuzat că disprețuiește creația națională și că neagă capacitatea de creație originală a poporului? Pasajele citate, cuvintele călduroase prin care Maiorescu afirmă categoric că poeziile populare formează „izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate” nu amintesc oare de ceea ce va spune Gorki mai târziu: „Poporul (...) este singurul și nepuizabilul izvor al valorilor spirituale, (...) care a produs toate marile poeme, toate tragediile pămîntului”?

În legătură cu literatura cultă apar la Maiorescu necontenit aceleași idei. În articolul său „Literatura romînă și străinătatea” (1882), după ce arată impresia deosebit de favorabilă stîrnită de literatura noastră dincolo de hotare, el spune între altele: „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolidineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lingă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrînd și în această formă ca o rămășiță din pămîntul său primitiv, a trebuit să încinte pe tot omul luminat și să atragă simpatia lui luare aminte asupra poporului nostru. Căci orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunset de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei” (III, 1915, p. 18).

În același articol, în continuare, în legătură cu problema romanului, Maiorescu spune :

„De aceea susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales al țăranelor și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte.

De aceea și vedem, că romanul poporan se poate înălța la o culme de emoțiune ce-l pune alături cu adîncă mișcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită (...)” (p. 20).

Același lucru îl spune Maiorescu și despre nuvelă: „Însăși firea omenirii și nu moda convențională este obiectul artei novelistice; de aceea tipul poporan este materialul ei, și nu figura din salon” (p. 22). Apoi își încheie prima parte a articolului spunînd : „Noi romînii însă trebuie să ne bucurăm văzînd că, după ce mai multe generații ale tinerimii noastre au primit atîtea idei de știință și atîtea simțiri de artă din străinătate, a sosit timpul ca și noi să putem răspunde cu ceva, și că tînăra literatură romînă a fost în stare să dea bătrînei Europe prilejul unei emoțiuni estetice din chiar izvorul cel curat al vieții sale populare” (p. 22—23).

Mai e nevoie de comentat? Cel care citește criticele lui Maiorescu nu poate să nu constate că de nenumărate ori revine la exemplul lui Eminescu, lăudîndu-l cu căldură pentru inspirația sa populară. În același sens salută ivirea lui Goga, apoi a lui Sadoveanu, despre care, în legătură cu primele sale scrieri, într-un raport către Academie pentru acordarea unui premiu, spune (anul 1906: (...)) „sînt creațiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și micii țîrgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului social descris” (III, 1915, p. 267). Apoi, după ce a intrat în analiza lor, încheie : „Căci aceste

scrieri devin cu atât mai însemnate cu cât sînt manifestarea unui talent curat românesc (...) talent original, izvorit din fondul propriu al țării în care s-a născut (...)“ (p. 272—273).

Nu putem trece cu vederea articolul lui Maiorescu despre Ioan Popovici Bănățeanul, scriitorul pe care el l-a descoperit și despre care a scris pagini de-a dreptul emoționante („Critice“, III, 1915). Se știe că Popovici a fost primul la noi care a relevat în literatură viața meseriașilor, mai precis a angajatului exploatat. Maiorescu spune : „*Novela din viața meseriașilor bănățeni, care s-a publicat apoi în „Convorbiri literare“, are titlul vag, dar potrivit cu ea, „în lume“, și cetirea ei a făcut din acea seară de 16 ianuarie 1893 o sărbătoare literară*“ (p. 166). Apoi, după ce vorbește și despre poeziile lui, spunînd că „*de la Eminescu încoace (...) nu s-a mai cîntat iubirea cu atât adevăr și cu atîta frumusețe*“ (p. 160) și după ce relatează moartea lui tragică și atît de timpurie, încheie: „*Au început să-l prețuiască cei care au trăit împreună cu el, îl vor prețui și cei ce vor veni după el ; căci prin scurta lui trecere prin viață, Popovici a știut să înfățișeze o parte a poporului nostru muncitor în forma neșieritoare a artei*“ (p. 167).

Ne oprim aici cu citatele în această ordine de idei; ele s-ar putea înmulți. Cititorul de bună credință nu poate să nu-și pună întrebarea: cum de s-a putut ivi acuzația că Maiorescu disprețuia creația națională și că socotea poporul incapabil de creație originală, că încuraja imitația și plagiatul? Pasajele de mai sus, unele din ele scrise acum aproape 100 de ani, nu sînt valabile și astăzi? Nu rezultă din ele că Maiorescu era adversar hotărît al cosmopolitismului? Ele duc hotărît la concluzia exprimată de el însuși în articolul „*Dirrecția nouă în poezia și proza romînă*“ (1872): „*Nici un singur articol din „Convorbiri literare“ în genere, nici o singură propoziție scrisă sau pronunțată de mine îndeosebi nu susține cosmopolitismul; atît eu cît și ceilalți membrii ai „Junimii“ din Iași sîntem partizani ai ideii naționalității și ne-am pronunțat todeauna în acest înțeles*“ („Critice“, III, 1915, p. 210).

II. Ajungem la al doilea punct din șirul imputărilor ce i se aduc lui Maiorescu. Anume, că „*milita pentru forma fără conținut, că încuraja decadentismul, depravarea ideologică și morală*“. Răspunsul la aceste imputări rezultă cu prisosință din citatele abundente ce le-am dat pînă acum. Autorii citați de Maiorescu, în frunte cu poetul popular, reprezintă o artă formalistă, fără conținut? Subliniem: am căutat să ne documentăm pe larg, dar la acuzatorii lui Maiorescu n-am găsit decît afirmații în acest sens, nici unul nu dă un citat precis și cuprinzător care să confirme astfel de sentințe. Și nu le poate da, fiindcă ele nu se pot găsi. În schimb la multele citate de pînă acum mai putem adăuga unul, foarte concludent, care răspunde atît la acuzația de formă fără conținut, cît și la cea de încurajare a decadentismului, a depravării ideologice și morale. În legătură cu poeziile lui Octavian Goga, Maiorescu spune : „*Firește că asemenea versuri, avînd puterea sugestivă a cîntecelor noastre populare cu minunate „frunză verde“, din care saltă adeseori aceeași voie bună și îndrăzneală, nu sînt pe placul celor deprinși cu unele mievrerii moderne, și aici cuvîntul franțuzit este poate singur la locul lui, nici al celor stăpîniți de paradigmele clasicismului străin învățat la școală. Dar poezia noastră n-are a face cu vreo tradiție de regule înșepenite; ea este deadreptul izvorîră din cîntecul popular (...). Așa este și așa trebuie să rămîie, păstrîndu-și aerul de sănătate și de vigoare și ferindu-se de parada cu un exotism neadaptabil*“. („Critice“, III, 1915, p. 264). După cum putem constata, aceste idei revin neconținut la Titu Maiorescu. În sensul acesta spune el chiar în primul său articol, „*Poezia romînă*“ : „*Shakespeare, modelul cel mai perfect pentru tot ce se va chema vreodată*

*fantezie de poet (...)* („Critice“, I. 1915, p. 19). Unde este încurajarea decadentismului, a depravării ideologice și morale, a formei fără conținut? Preamărind poezia populară și pe Shakespeare, apoi pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Popovici Bănățeanul, Goga, Sadoveanu, ca să nu mai amintim și de alte exemple adesea citate, ca Goethe, Schiller, Hugo, Heine etc., înseamnă oare să încurajezi forma fără conținut și decadentismul?

În această ordine de idei trebuie să subliniem că în publicistica noastră literară se face, în cele mai multe cazuri, o foarte regretabilă confuzie între ideea „artă pentru artă“ și „formă fără conținut“. Poți să susții „arta pentru artă“, fără să admiți ideea formei fără conținut. Acesta este cazul lui Titu Maiorescu. Dacă exemplele și citatele înșirate pînă acum dovedesc cu prisosință că, după Maiorescu, izvorul autentic de inspirație al artei este realitatea vieții (doar pe linia aceasta au mers marii făuritori de literatură citați), și că deci este departe de el ideea formei fără conținut, aici putem adăuga pasaje care demonstrează direct ideea strînsei legături între conținut și formă. Chiar în primul său articol, „Poezia română“, în primele două fraze, plecînd de la Hegel, el afirmă categoric: „*Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul; în deosebirea de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este: că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă*“ (I. 1915, p. 13). Aceste idei manifestate în materie sensibilă el le numește „imagini sensibile“: „Prima condițiune, dar o condițiune materială sau mecanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditorului (...)*“ (Ibid. p. 14—15). Prin urmare, după Maiorescu, nu poate să existe poezie fără idei, care însă trebuie să fie „manifestate în materie sensibilă“. Iar ideile exprimate trebuie să fie însoțite de stări emotive puternice. În acest sens vorbește el în continuare: „*Poezia adevărată, ca și pasiunea și simțămîntul, ne arată dar o grabnică tranzițiune de la o idee la alta și în genere o mișcare abundentă a gândirii. Gîndirea, fiind exprimată prin cuvinte, imitarea acelei particularități psihologice ne prescrie dar a stabili între idei și cuvinte un raport de preciziune astfel încît cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei. (...) Prin urmare regula, ce o scoatem pentru poezie din această considerare a afectelor, se poate exprima în mod negativ: poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiași idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gîndiri puține. (...) Importanța acestei reguli merge așa de departe, încît olandezul Hemsterhius a putut defini frumosul: o producțiune ce ne dă cele mai multe idei în cel mai scurt timp*“ (Ibid. p. 40—41). Maiorescu îl citează apoi pe Heine: „*E caracteristic a arunca o privire în faimoasa colecțiune de poezii a lui Heine, Buch der Lieder. Majoritatea poeziilor sînt de una, de două, de trei strofe, și totuși în ele se cuprinde o lume întregă de idei poetice, de simțăminte și pasiuni*“ (p. 42). Iar la întrebarea, cum se împacă abundența de idei cu expresia concisă, el răspunde: „Dacă analizăm efectul ce ni-l produc, constatăm în noi o mulțime de *idei de ale noastre proprii, deșteptate cu prilejul cetirii și alătura de cuvintele poetului*. Nu numai ceea ce spune poezia ne ocupă conștiința, ci ea se află în atîtea raporturi cu alte cercuri de gîndire ale noastre, încît și aceste sînt reproduse în conștiință și însoțesc și ilustrează oarecum percepțiunea poetică“ (p. 47).

Astfel vorbește Maiorescu în primul său articol și acest mers al ideilor se va menține în toată activitatea sa literară. După cum vedem, el accentuează stăruitor *ideile, gîndirile*. Dar ce altceva sînt acestea decît *conținutul* creației poetice, fiindcă știut este că conținutul poetic este format toamai din idei, din gîndiri. Dar



cu totul concludent este următorul pasaj din articolul „Eminescu și poeziile lui“, publicat în anul 1889: „*Înțelegînd astfel personalitatea lui Eminescu, înțelegem totodată una din părțile esențiale ale operei sale literare: bogăția de idei, care înalță toată simțirea lui (căci nu ideea rece, ci ideea emoțională face pe poet), și vom vedea în chiar pătrunderea acestei bogății intelectuale pînă în miezul cugetărilor poetului puterea mișcătoare, care l-a silit să creeze pentru un asemenea cuprins ideal și forma exprimării lui (...)*“ (III, 1915, p. 118). Nu rezultă clar că miezul cugetărilor l-a silit pe poet să creeze forma exprimării lui? Unde putem găsi un antiformalism mai categoric? Cum i se poate reproșa lui Maiorescu că susținea forma fără conținut în poezie?

În legătură cu cele spuse nu ne putem opri să nu cităm un pasaj din Manualul pentru clasa a X-a (ed. 1961, p. 74), care constituie o completă răstălmăcire a ideilor lui Maiorescu. Se spune: „În studiul «O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867», Maiorescu puseze bazele teoretice ale formalismului, susținînd că: „Materialul poetului nu se află în lumea dinafară; el se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice“. Ne punem întrebarea: ce formalism este în faptul că materialul poetului se cuprinde numai în conștiință și se compune din imagini? Conștiința noastră nu produce oare idei, care de fapt sînt conținutul poeziei? Important însă este să constatăm din ce context s-a desprins citatul de mai sus și atunci vedem că este vorba despre cu totul altceva. Maiorescu începe cu afirmația pe care am citat-o: „frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă“. Apoi în continuare spune: „*Este doar o condițiune elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material, în care sau prin care să-și realizeze obiectul. Astfel sculptura își taie ideea în lemn sau în piatră, pictura și-o exprimă prin culori, muzica prin sonuri. Numai poezia (și aici vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sînt material ci numai organ de comunicare*“ (I, 1915, p. 13). Și ce ne comunică aceste cuvinte? *Imagini*, răspunde Maiorescu, iar acestea se produc în conștiință. Așa ajunge el la concluzia formulată în pasajul citat de manual: „*Materialul poetului nu se află în lumea din afară; el se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice*“. Prin urmare rezultă cu claritate că, după cum sculptorul își întrupează ideea în piatră, poetul și-o întrupează în imagini care se comunică cu ajutorul cuvintelor. Lucrul discutabil ar fi numai felul cum privește Maiorescu raportul dintre imagine și cuvînt, dar aici nu aceasta este problema. Important este că pentru Maiorescu poezia exprimă „idei manifestate în materie sensibilă“, iar această materie sensibilă de care se folosește poezia este imaginea și cuvîntul. Iar pentru ilustrarea acestui fapt, anume că poetul lucrează cu „imagini sensibile“, Maiorescu dă, în imediata continuare a pasajului citat, următorul exemplu bine ales din Bolinteanu:

*Intr-o sal-ntinsă printre căpitani  
Stă pe tron-u Mircea încărcat de ani.  
Astfel printre trestii tinere-nverzite  
Un stejar întinde brațe vestejite.  
Astfel după dealuri verzi și numai flori  
Stă bătrînul munte albit de nînsori.*

Cînd Maiorescu argumentează, după cum am văzut, și ține să citeze acest exemplu, te întreb; cu multă nedumerire: unde este aici formalismul?

Însă manualul citat merge mai departe spunând în continuare : „Dezvoltînd argumentarea sa formalistă, criticul „Junimii“ nega însemnătatea primordială a conținutului de idei pentru opera de artă, afirmînd că : «Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată : dar nou și original trebuie să fie în vestmîntul sensibil cu care o învăluiește și pe care îl reproduce în imaginațiunea noastră»“ (p. 74). Deci, după Manual, Maiorescu neagă primordialitatea ideii. Dar ne întrebăm : este aici pusă în discuție primordialitatea ideii ? Nicidecum, Maiorescu pune aici în discuție problema *originalității*, ceea ce este cu totul altceva. Lucrul acesta rezultă chiar din fraza citată, dar el rezultă și mai precis din fraza care precedă acest citat : „*Din aceste reflecții înțelegem în același timp ce vrea să zică mult discutata originalitate a poetului*“. Maiorescu nu neagă cu nici un cuvînt, nici aici și nici în altă parte, primordialitatea ideii, citatul de adineaori în legătură cu Eminescu este concludent. A spus-o de la început că poezia „cuprinde idei manifestate în materie sensibilă“. Deci fără idei nu există poezie, ele formează baza. Întrebarea însă pe care și-o pune acum este : în poezie găsim oare neconținut idei noi ? Aici răspunde Maiorescu : „*Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată*“. Repetăm : ideea realizată, deci el nu discută despre poezie fără să accentueze ideea. Singura întrebare este, dacă în poezie se întîlnesc neconținut idei noi, iar răspunsul lui Maiorescu este că *nu totdeauna*. Cine poate spune că nu are dreptate ? Cine nu știe că iubirea se cîntă în poezie de cînd e lumea, de asemenea gelozia, ura, răzburarea, avariția și altele și altele. Hagi Tudose al lui Delavrancea, față de Balzac, Molière și Terențiu, ca să nu amintim decît culmile, din punct de vedere al ideii nu reprezintă nimic nou, însă nou, original este „vestmîntul sensibil“, după cum spune Maiorescu. Și cum acest vestmînt sensibil, după cum o spune el însuși, îl formează *imaginile sensibile* exprimate prin cuvinte, și cum aceste imagini nu se reduc la simple imagini vizuale, ci pot să întruchipeze situații, acțiuni, caractere cu cele mai variate nuanțări, iar limbajul la rîndul său trebuind să se adapteze la modalitățile variate ale imaginilor — iată, rezultă clar ce cîmp vest de originalitate poate exploata poetul. Dar, s-a știrbit ceva prin aceasta din „primordialitatea“ ideii în poezie ? Că-i o idee veche sau nouă, tot ea rămîne pe primul plan, tot ea rămîne „primordială“. Shakespeare, în *Coriolan* a mers pas cu pas pe urmele lui Plutarh, ca subiect și ca idee nu aduce nimic nou, dar, constatînd că ideea nu este nouă, înseamnă oare că am eliminat-o sau că negăm primordialitatea ei în poezie ? Oare nu este absurd această logică ? Din păcate, și alte pasaje din manualul citat sînt susținute cu aceeași logică, dar nu ne putem extinde și asupra lor.

III. Ajungem la al treilea punct din imputările ce i se fac lui Maiorescu : era împotriva politicii și patriotismului, în general a tendințelor în poezie. Este incontestabil că criticul adesea s-a exprimat în sensul acesta. Totuși, pentru cititorul atent, care judecă după întregul ansamblu al *Criticelor*, și nu după mici pasaje spicuite sporadic, acuzația apare mult prea severă. Problema este deosebit de spinoasă și delicată și nu avem nici o pretenție că o putem rezolva aici, totuși am vrea să atragem atenția asupra unor factori care în tot ce s-a scris în ultimul timp despre Maiorescu s-au pierdut din vedere. Înainte de toate trebuie să aplicăm principiul marxist, care cere ca persoana studiată să fie privită în funcție de epoca în care s-a ivit și activat. Maiorescu avea în fața lui o producție poetică abundentă, însă lipsită de idei mari și de orice valoare artistică. Trecînd-o în revistă, în articolul „Poezia română“, constată că în ea aproape în mod stereotip revine „declamațiunea politică“. Și atunci spune : „*Este probabil că politica ne-a surpat mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poeții adevărați Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu. Atît cel puțin este sigur, că cele mai rele*

aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace, sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice" (Critice, I, 1915, p. 31). Prin urmare Maiorescu pleca de la o constatare de fapt. Și nimeni nu poate contesta că exemplele date de el în această privință sînt într-adevăr creații sub orice critică și că ele oglindesc starea literară a vremii, lucru pe care oricine îl poate verifica cercetînd publicațiile epocii. Însă de aici Maiorescu va ajunge la generalizări, va ajunge la afirmații ce par a fi apodictice, spunînd că politica, patriotismul, învățăturile, preceptele morale ca atare sînt dăunătoare poeziei, ceea ce este profund greșit, așa încît trebuie să constați că criticul „Junimii” împreună cu apa aruncă și copilul din copaie. Și totuși cercetătorului atent nu-i poate scăpa că sînt pasaje precise în care această atitudine este atenuată. Iată ce spune el în „Poezia romînă”, în anul 1867 : „Prin urmare iubirea, ura, tristețea, bucuria, des- perarea, minia etc., sînt obiecte poetice ; învățatura, preceptele morale, politica etc., sînt obiecte ale științei și niciodată ale artelor : singurul lor ce-l juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțămîntului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte” (p. 35). Iar în nota din josul paginii adaugă : „Goethe în „Faust” vorbește mult de știință, Corneille în „Horo- ce” de fapte din Istoria Romană, Scribe (dacă este permis a-l numi lîngă acești doi), în „Oerre d'eau” de politica engleză : însă toate aceste numai pentru a arăta cu prilejul lor simțimintele și pasiunile omenești”. Prin urmare, după Maiorescu, învățatura, preceptele morale, politica, etc. (în acest etc. desigur că intră și patrioti- smul și problematica socială), pot avea rol în artă, însă numai ca „prilej pentru exprimarea simțămîntului și pasiunii”. Ce înseamnă acest cuvînt *prilej*? Oricît am diseca lucrurile, credem că rezultă clar că, după Maiorescu, toate acele pre- cepte, idei, teze, trebuie să servească numai drept  *motive animatoare, să prileju- iască* ivirea unor „simțăminte și pasiuni”, dar să nu apară direct, să nu fie propa- gate ostentativ cu vădita intenție de a convinge ; să nu fie „declamațiune politică”, ci să agite din umbră, să ducă la manifestare de caractere și înjghebare de acțiuni și situații, care prin modalitatea afirmării și desfășurării să lase să transpară ideea. Dar ce altceva spune Engels în celebra sa scrisoare către Minna Kautsky ? Iată : „Dar eu cred că tendința trebuie să reiasă din situație și din acțiune însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres(...)” (Marx-Engels, Despre artă și lit. 1953, p. 133). În același sens îi scrie Marx lui Lassalle, în legătură cu drama acestuia „Franz von Sickingen” : „În cazul acesta ai fi fost din capul locului silit să-l imiți mai degrabă pe Shakespeare, pe cînd așa consider drept cea mai mare lipsă a ta faptul că-l imiți pe Schiller, transformînd indivizii în simple difuzoare ale spiritului vremii” (ibid. p. 140). Maiorescu la rîndul său vorbește despre „decla- mațiune politică”. Este oare exagerată această apropiere ? Să nu se uite că clasicii marxismului, îndeosebi în considerațiile lor estetice, plecau de la Hegel, iar Maio- rescu, în „Poezia romînă”, primul său articol, face același lucru.

E departe de noi gîndul să apărem drept apologet fără nici o rezervă al lui Maiorescu îndeosebi în acest punct, care este una din laturile lui cele mai discutate și cele mai vulnerabile. Dar nu putem să nu atragem atenția că prea se procedează unilateral și exagerat în combaterea atitudinii sale în această direcție. Este incon- testabil că Maiorescu în repetate rînduri are ieșiri categorice împotriva politiciii, patriotismului, și în general împotriva tendinței în literatură, cum sînt cele bine cunoscute și din articolul despre Caragiale (III, 1915, p. 48). (Ibid. p. 51). De asemenea „Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism adhoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică” (Ibid. p. 51—52). Deci, Maiorescu vorbește despre *politica de partid* și despre *intenții*

politice actuale. Nu este oare clar că el înțelege *politica de partid a vremii sale*? Și prin ce se caracteriza această politică? Ne-o spune sugestiv Dobrogeanu-Gherea, adversarul ideologic al lui Maiorescu, în articolul *Asupra mișcării literare și științifice*:

„Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai mulți din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor care aparțineau și aparțin generației de la 1848, au început să organizeze statul modern — și astfel s-a creat o ocupație care a luat proporții mari în țară la noi: politica și o ocupație ale cărei proporții sînt curat îngrijorătoare: politicianismul.

De altfel, aceste două îndeletniciri, politica și politicianismul pe de o parte și îmbogățirea pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună (...)

Dar ce s-a făcut în timpul desfășurării acestui proces cu mișcarea literară începută sub niște auspicii așa de frumoase? Această mișcare decădea, decădea mereu. Și cauza acestei decăderi e lesne de găsit. (...) Sînt puține ocupații și pre-ocupații omenesti care să se mpace așa de puțin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, cu ocupația și preocupația de a face bani, ca alergarea după îmbogățire. (...) Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista“. (Studii critice, I, 1956, p. 242—43). Aceasta era politica vremii, pe care și Caragiale o stigmatizează cu cea mai ascuțită critică, critică pe care noi astăzi o admitem din plin, o aplaudăm. Maiorescu (și cu el toți politicienii de atunci) din punct de vedere politic avea un orizont strănt, prin politică el înțelegea acel *politicianism*, lupta partidelor care se îmbulzeau la cîrma țării și care — adăogăm noi — în fond tindeau numai la exploatare. El nici pe departe nu avea despre politică acea concepție înaltă pe care o avem noi astăzi cînd partidul monolit conduce destinele țării, călăuzit de legile solide ale materialismului dialectic și istoric. Să încurajezi politica în literatură și artă, pe vremea aceea, ar fi însemnat să încurajezi politica din vremea aceea, și anume în felul cum se exprima atunci. Ar fi însemnat să dai expresie admirativă politicii tuturor Cațavencilor, Farfurideștilor și Dandanachilor. Se poate oare reproșa lui Maiorescu că a combătut acest fel de literatură? Unde mai pui că acest fel de literatură, din punct de vedere artistic, era cu totul lipsită de valoare — să se revadă exemplele citate de Maiorescu și ceea ce a spus Gherea în citatele de adineauri, dar mai ales să se cerceteze literatura vremii din care Maiorescu și-a cules exemplele. În legătură cu aceasta, însuși Dobrogeanu-Gherea, în articolul intitulat *Asupra criticii*, ține să remarce: „E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiți, ce nulități, ce secături aveau dorinața și îndrăzneala să ceară un loc în literatura romînească, și d-l Maiorescu a avut glas destul de tare și destulă autoritate pentru a da înlături pe acești îndrăzneți pretențioși“ (Studii critice, I, 1956, p. 62—63). Exagerăm oare cînd întrebăm dacă nu s-ar putea invoca tocmai drept merit al lui Maiorescu că, deși *politician activ și chiar pasionat*, s-a opus acelei „declamațiuni politice“ în literatură? Ceva mai mult: în citatul de mai sus din articolul despre Caragiale, el se pronunță hotărît împotriva „glorificărilor dinastice“, spunînd că sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată — o spune el, despre care știm că era un adept înfocat al regalității și un susținător convins al Hohenzollernilor, lucru pentru care astăzi cu drept cuvînt îl detestăm. Oare n-a adus un serviciu literaturii opunîndu-se acestei maculaturi?

În legătură cu cele expuse nu putem trece cu vederea un lucru: combătînd politica în literatură, Maiorescu are în vedere *preaslăvirea* politicianismului vremii. Cînd însă este vorba despre *critica* acestui politicianism, el o susține — dovadă apărarea comediilor lui Caragiale, care aduc pe scenă acest politicianism

și deci, în fond, sînt literatură politică. Același lucru cu *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu.

În același sens se poate pune și problema patriotismului. În citatul de mai sus Maiorescu vorbește despre patriotism *ad hoc*, ceea ce înseamnă „declamațiunea patriotică“ a Dandanachilor, pentru care cuvîntul de patrie este numai un pretext de parvenire, un paravan în dosul căruia „politica de partid“, *politicianismul*, adică politica meschină de afaceri, își poate face jocul. Nu-i mai puțin adevărat însă că tocmai din punct de vedere al patriotismului, Maiorescu nu este de un exclusivism rigid, într-un anumit sens îl admite ca motiv de poezie. O va spune categoric în raportul către Academie intitulat *Poeziile d-lui Octavian Goga* :

*„Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, ori cîte abateri s-au comis și se mai comit în contra unei reguli așa de simple. Mai ales cei ce n-au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții sufletești, foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice.*

*Cu toate acestea patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțămînt adevărat și adînc, și întrucît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie“* (III, 255—256). Acesta este pasajul celebru invocat de Gherea, Ibrăileanu, și invocat și astăzi pe larg, prin care Maiorescu își contrazice propria teorie a apolitismului și apatriotismului în literatură, adică a artei pentru artă. Această contradicție astăzi este invocată ca să se arate nulitatea lui Maiorescu ca critic literar, critic care el însuși își anulează teoriile susținute cu multă energie. Totuși se impun anumite distincții. Cînd a respins patriotismul ca subiect de poezie, el a vorbit despre patriotismul *ad hoc*, adică acel patriotism care servea drept paravan politicianismului afacerist, patriotismului lui Dandanache, „care familia mea de la patruzopt în Cameră...“. Iar în legătură cu poeziile lui Goga el respinge patriotismul tot „ca element de acțiune politică“, adică element de interese politicianiste. Dar numai decît se întoarce și admite patriotismul ca „născător de poezie“. Însă este oare vorba despre același patriotism? Hotărît că nu. Nu este vorba despre *patriotismul ad hoc*, paravan al politicianismului afacerist, ci despre patriotismul „inimilor sincere“, despre patriotism ca „simțămînt adevărat și adînc“. Din păcate, criticii lui Maiorescu — pînă și Ibrăileanu — citează din articolul lui Maiorescu despre poeziile lui Goga numai fraza de mai sus. Dar este important să vedem ce spune criticul Junimii în continuare. După ce afirmă că patriotismul, în „certe împrejurări“ poate fi născător de poezie, Maiorescu adaugă : „Și în asemenea împrejurări excepționale ne pare a se afla autorul nostru, cînd într-o parte a poeziilor sale reprezintă și rezumă iubirea și ura, durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa“. Iar două pagini mai încolo, stăruind asupra patriotismului ca izvor al poeziilor lui Goga, afirmă : „Dovadă stă în aducerea și descrierea unor figuri obișnuite din viața poporului, cari însă cîștigă deodată — pe lângă valoarea și menirea lor normală — o însemnătate, am putea zice o iluminare și strălucire extraordinară, ce nu se poate explica decît din aprinderea luptei întru apărarea patrimoniului național“ (p. 258). Prin urmare iată : nu patriotism *ad hoc*, paravan al tuturor turpitudinilor declamat de oameni lipsiți de talent, ci patriotism care rezumă „durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa“, izvorît „din aprinderea luptei întru apărarea patrimoniului național“. Oare nu este aici un sens foarte înalt al patriotismului? Sub această formă îl admite și îl admiră Maiorescu în poeziile lui Goga.

În legătură cu această problemă nu putem lăsa neamintită remarca lui Ibrăileanu : „Octavian Goga a avut darul să zdruncine credințele d-lui Maio-

rescu". Ibrăileanu însă se înșală când crede că abia în anul 1906, datorită lui Goga, a admis Maiorescu patriotismul ca inspirator de poezie. Am văzut că pînă și politica a admis-o încă din 1867, însă numai ca „prilej pentru exprimarea simțămîntului și a pasiunii“. Iar patriotismul, exact sub forma sub care a admis-o la Goga, îl admisesse și cu douăzeci de ani înainte de articolul despre Goga, în 1886, în articolul *În lături*, spunînd despre Andrei Mureșanu: „*Andrei Mureșanu a scris multe versuri, dar a făcut o singură poezie: Deșteaptă-te romîne. Această poezie (deși prea lungă) arată un simțămînt patriotic adevărat, a venit în momentul unei mari agitări a spiritelor, a fost din întîmplare singura care a dat expresie acelei agitări în acel moment (1848) și astfel a devenit populară și a rămas cunoscută de toată lumea romînă*“ (III, 1915, p. 98). Tot în anul 1886, în articolul *Poeți și critici*, luînd apărarea lui Alecsandri, el dă ca exemplu pe Victor Hugo: „*Victor Hugo este încarnarea geniului francez al timpului său în mai toate aspirările poetice. Iubirea și ura contemporanilor săi, mîndria și vanitatea lor, desrobirea spiritelor de sub jugul clasic și de sub jugul politic, emoțiunea măririlor și căderilor istorice, lupta celor mizeri în contra celor prea puternici — toate aceste vibrațiuni ale unei întregi epoce au trecut prin resfringerea lui Victor Hugo*“. Apoi, în continuare, spune despre Alecsandri: „*În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, cîtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi*“. Iar în legătură cu aceasta, enumerînd meritele lui Alecsandri, îl laudă pentru ciclul de poezii patriotice *Ostașii noștri*: „*cînd a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă — EL singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei*“ (III, 1915, p. 68—69).

Din cele expuse credem că problema se cristalizează. În ce privește politica, trebuie să subliniem că Maiorescu nu precizează niciunde ce înțelege prin politică, rezultă însă clar că el înțelege „declamațiunea politică“ și „intențiile politice actuale“, ceea ce înseamnă că înțelege *politicianismul vremii*. În ce privește patriotismul, rezultă că, în mod curent, înțelegea prin el patriotismul *ad hoc*, răsuflet, declamat de patriotarzi interesați, atît de caracteristic publicisticii vremii. Dar iată că totuși admite și politica și patriotismul în literatură, dar în ce cazuri? Atunci cînd este vorba despre „*desrobirea spiritelor de sub jugul clasic și de sub jugul politic*“, despre „*lupta celor mizeri în contra celor mai puternici*“, despre „*durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa*“, despre „*aprinderea luptei întru apărarea patrimoniului național*“, de fiecare dată fiind vorba despre un „*simțămînt adevărat și adînc*“, însă exprimat în „haina nepieritoare a artei“, lucru pentru care dă ca exemple pe Hugo, Alecsandri, Goga, Andrei Mureșeanu.

Foarte adesea se citează următoarele cuvinte ale lui Maiorescu desprinse din articolul *Nuvelele d-lui I. A. Brătescu-Voinești*: „*unde începe tendența, încetează arta*“. Așa le citează și Ibrăileanu. Însă aceste cuvinte formează numai o fracțiune de frază și nu este lipsit de importanță să cunoaștem și cuvintele care o precedă, întregind deci pasajul: „*(...) toată expunerea are defectul de a fi ostensibil tendențioasă; iar unde începe tendența, încetează arta*“ (III, 1915, p. 276). Prin urmare, punctul de plecare al judecății lui Maiorescu este o expunere *ostensibil tendențioasă*. Este oare exagerat cînd spunem că această expresie atenuază mult caracterul categoric al sentinței: „iar unde începe tendența, încetează arta“? Făcînd o legătură între acest pasaj și celelalte pe care le-am citat privind această problemă, credem că se desprinde clar că, în general, Maiorescu, atunci cînd vorbește despre tendință, înțelege tendință manifestată *ostensibil*, adică forțat, în mod căutat, ceea ce niciodată nu este plăcut cititorului. Am văzut, a spus-o și Engels: „*Dar eu cred că tendința trebuie să reiasă din*

situație și din acțiune însăși, fără să fie scoasă în evidență în mod expres (...)”. Din păcate, Maiorescu nu face deosebire între tendință și teză, deosebire bine subliniată de Gherea. Pentru aceea el nu-și dă seama că, de exemplu, admirând comediile lui Caragiale și militând pentru ele, în realitate militează pentru arta cu tendință. Atitudinea sa față de comediile lui Caragiale arată că el admite net critica socială în literatură, cu o condiție însă: „să fie exprimată în haina nepieritoare a artei”, să nu fie „declamațiune” și să nu fie „ostensibil tendențioasă”. Îndeosebi este sensibil și atent ca nu cumva sub pretextul așa ziselor „idei mari” să se strecoare toate mediocritățile în Parnas. Astfel, după ce în diferite rânduri a trecut în revistă nenumărate exemple de-a dreptul uluitoare, în articolul *Direcția nouă în poezia și proza română din 1872* conchide: „Drapelul sub care se introduc aceste deșertăciuni personale și crudități estetice este totdeauna națiunea și libertatea, și astfel două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara, pe care călcînd-o în picioare se urcă oamenii cei mai lipsiți de orice merit. Și atunci numai vezi pe d. Drăgescu făcînd din cacofoniile sale un omagiu „libertății și nedependenței”, pe d. Petric producînd înjosirile sale „ca una mîitică flamura cu deviza simțirilor naționale”, pe d. Pătărlăgeanu scoțîndu-și muza din fașe pentru a o depune pe altarul națiunii (...). Și foile noastre publice (...) salută cu entuziasm pe „confratele” cel nou și, continuînd mistificarea mai departe, îndrăznesc a identifica națiunea română cu aceste anomalii ale ei și strigă că se atacă românismul îndata ce se atacă aceste rătăcirii bolnăvicioase ale literaturii romîne” (I, 1915, p. 187).

În baza celor spuse pînă acum nu putem să nu remarcăm atitudinea stranie a celor care îl critică atît de vehement pe Maiorescu: cînd atacă arta cu tendință, este aspru criticat ca așa zis apărător al artei pentru artă. Cînd însă în mod evident admite tendința în artă, este iarăși aspru criticat fiindcă se contrazice. În ce ne privește, nu avem pretenția ca aici și acum să rezolvăm această problemă atît de spinoasă în legătură cu ideologia literară a lui Titu Maiorescu. Ea ar necesita argumentări mai detaliate, asupra cărora nu ne putem extinde aici. Credem însă că rezultă cu prisosință și din cele expuse pînă acum că și în această privință i s-au adus lui Titu Maiorescu imputări cu totul exagerate, că s-au pus pe seama lui idei și intenții infirmate cu claritate de propriile sale scrieri. Convingerea noastră este că această problemă nu se poate rezolva global, fără să se facă anumite diferențieri și asocieri. Nu putem să nu constatăm că ori de cîte ori respinge tendința, Maiorescu se gîndește:

1) la faptul că prin așa zise idei mari, susținute cu „declamațiune” răsuflată, o mulțime de oameni de sinistră mediocritate căutau să-și cucerească loc în sîmul literaturii.

2) la faptul că ideile respective erau afirmate cu o ostentație supărătoare;

3) la faptul că aceste elucbrații erau complet lipsite de „haina nepieritoare a artei”:

4) la faptul că prin ele se urmăreau interese politicianiste de parvenire.

Literatura cu tendință a vremii apărea în cea mai mare parte sub această formă. După cum a constatat și Gherea, Maiorescu a dus împotriva ei o campanie fără cruțare și a dus-o cu atîta înverșunare, încît el însuși a ajuns la afirmații principiale generalizatoare. Sîntem însă îndreptățiți să credem că ori de cîte ori atinge această problemă cu astfel de afirmații și fără să precizeze mai de aproape ce înțelege prin tendință, el se gîndește de fapt la tendenționismul, mai bine zis la *tezismul* acesta al vremii, care într-adevăr merita toată critica. Dobrogeanu-Gherea are perfectă dreptate cînd spune: „Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenționiștilor în privința poeziei

se cuprinde și o parte de adevăr, câtă vreme ei luptă în contra tezismului (...) confundându-l cu tendința socială a artei" (*Tendenționismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, I, 1956, p. 81). Aici este greșeala lui Titu Maiorescu: el nu face deosebire între tendință și teză și, drept urmare, dă naștere acelei discuții pe care am trecut-o în revistă. Repetăm: faptul că susține cu atâta convingere comediile lui Caragiale — care sînt în întregime o critică socială —, precum și citatele pe care le-am dat mai sus, dovedesc că el nu este împotriva tendinței, ci împotriva tezei. În fond el admite tendința, cu o singură condiție: să fie exprimată în „haina nepieritoare a artei“, ceea ce înseamnă să nu fie prezentată în mod ostentativ, cu argumentări abstracte, silogistice și rigide, ci în imagini vii, pline de viață, prin mijlocirea căroră tendința, adică ideea, să nu se impună cu vădită intenție de a convinge, ci, după cum spune Engels, „să reiasă din situație și din acțiune însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres“. În acest sens admite el și tendința cea mai frecvent discutată în domeniul esteticii: moralitatea. În privința aceasta el spune foarte clar în articolul despre comediile lui Caragiale: „Dacă ni se pune întrebarea: arta în genere și în special arta dramatică are sau nu are și o misiune morală? contribuie ea la educarea și înălțarea poporului? Noi răspundem fără șovăire: da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește“ (III, 1915, p. 49). În continuare Maiorescu încearcă să explice procesul datorită căruia arta este și trebuie să fie moralizatoare și aici recurge el la faimoasa teorie despre „lumea ficțiunii ideale“, una din marile rătăcirii ale esteticii idealiste. Aceasta însă este o altă față a problemei, aici nu ne interesează cum explică Maiorescu procesul de moralizare, ci dacă admite sau nu moralitatea în artă, iar răspunsul este categoric *da*.

Un lucru i se poate reproșa lui Titu Maiorescu cu toată gravitatea: nu că ar fi fost împotriva tendinței în artă (înțelegînd că este vorba despre o tendință exprimată cu adevărat artistic), ci că a fost împotriva anumitor tendințe, lucru remarcat deja de Dobrogeanu-Gherea. Maiorescu din capul locului recunoaște că poezia trebuie să exprime idei, recunoaște puterea moralizatoare a artei, admite critica socială, „lupta celor mizeri împotriva celor mai puternici“ — un lucru nu admite însă, nici în poezie, nici în viața practică: îndemnul la revoluție, la răsturnarea bruscă a situației sociale date. El este pentru evoluție și nu pentru revoluție. Și totuși se impune remarcă: *Deșteaptă-te Române* este o poezie revoluționară ca dealtfel atîtea poezii ale lui V. Hugo!

IV. Ajungem acum la al patrulea punct al acuzațiilor, acuzație deosebit de gravă: *Maiorescu era adversar al progresului*. Aici se ivește problema „formeii fără fond“, din pricina căreia Maiorescu astăzi este atît de aspru criticat. Trebuie să recunoaștem de la început că Maiorescu a fost într-o mare, foarte mare rătăcire cînd a luat atitudine contra constituționalismului pașoptist, motivînd că reformele respective sînt prea înaintate pentru fondul nostru social. El nu-și dă seama că anumite inițiative de sus sînt chemate tocmai ca să accelereze procesul de maturizare în vederea unor forme sociale și culturale superioare. De aici însă și pînă a afirma că era adversar hotărît al progresului este o mare distanță. Să examinăm problema cu toată luarea aminte și cu toată grija cuvenită, fără prejudecăți.

Înainte de toate trebuie să constatăm că Maiorescu, atît în articolul de bază care tratează această problemă: *În contra direcției de astăzi în cultura romînă*, cît și în altele, face, înainte de toate, o critică aspră a situației noastre sociale și culturale de atunci. Se pune întrebarea: avea dreptul s-o facă, avea ceva de



criticat? Cine ar putea spune că nu? Era doar acea situație socială pe care a criticat-o și Caragiale și Eminescu, ale căror critici astăzi le admitem din plin și le analizăm pe larg, acea situație despre care Dobrogeanu-Gherea s-a pronunțat în felul cum am văzut, era societatea lui Cațavencu, Farfuridi și Dandana-che. Constatând răul, Maiorescu se întreabă care este cauza lui, iar răspunsul lui este: prea s-au importat din occident diferite forme ale civilizației, care însă au rămas forme goale, fără fond. Iată pasajul: „Cufundată pînă la începutul secolului XIX în barbaria orientală, societatea romînă pe la 1820 începu a se trezi din letargia ei, apucată poate deabia atunci de mișcarea contagioasă, prin care ideile revoluțiunii franceze au străbătut pînă în extremitățile geografice ale Europei. Atrasă de lumină, junimea noastră întreprînse acea emigrare extraordinară spre fîntînile științei din Franța și Germania, care pînă astăzi a mers tot crescînd și care a dat mai ales Romîniei libere o parte din lustrul societăților străine. Din nenorocire numai lustrul din afară! Căci nepregătiți, precum erau și sînt tinerii noștri, uimiți de fenomenele mărețe ale culturii moderne, ei se pătrunseră numai de efecte, dar nu pătrunseră pînă la cauze, văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adînci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista. Și astfel mărginiți într-o superficialitate fatală, cu mintea și cu inima aprinse de un foc prea ușor, tinerii romîni se întorceau și se întorc în patria lor cu hotărîrea de a imita și a reproduce aparențele culturii apusene, cu încrederea, că în modul cel mai grăbit vor și realiza îndată literatura, știința, arta frumoasă și mai întîi de toate libertatea într-un stat modern“ (În contra direcției de astăzi în cultura romînă, în Critice, III, 1915, p. 155—156). Iar mai departe Maiorescu adaugă: „Și primejdioasă în această privință nu e atît lipsa de fundament în sine, cît este lipsa de orice simțire a necesității acestui fundament în public, este suficiența cu care oamenii noștri cred și sînt crezuți, că au făcut o faptă atunci cînd au produs sau tradus numai o formă goală a străinilor“ (Ibid. p. 157). Acest lucru superficial, forma fără fond, spune Maiorescu, a deprins publicul nostru să se complacă în neadevăruri, în iluzii deșarte, făcînd să se ia în serios pînă și „trîmbițările d-lui P. asupra literaturii romîne cu „prestanța“ ei și asupra necesității unui Panteon, în care să figureze și învățații romîni „cari asudă pe piscurile țepeșe ale filozofiei“. Considerînd toate acestea drept lipsă de seriozitate, Maiorescu conchide:

„În aparență, după statistica formelor din afară, romîni posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru; avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale romînilor este nulă și fără valoare și abisul, ce ne desparte de poporul de jos, devine din zi în zi mai adînc. Singura clasă reală la noi este țărănul romîn, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură romînă, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicii și atenianii din București, premiile literare și științifice de pretutîndenea, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare, care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele.

Ca să mai trăim în modul acesta, este cu neputință. Plîngerea poporului de jos și ridicolul plebei de sus au ajuns la culme“ (Ibid., p. 160—161).

În același sens trebuie să cităm următorul pasaj din articolul *Neologismele* (1881), din care rezultă că nu era tocmai așa de vrăjmaș mișcării din 1848, după cum se afirmă de obicei:

„Acel izvor de viață însă, întrucât curge din revoluțiunea socială și politică de la 1848 pînă după 1857, a secat astăzi de mult, entuziasmul s-a răcit și s-a răcit așa de tare, încît o mare parte a societății noastre este cuprinsă de un fel de lincezime sceptică pentru tot ce se mai numește „reformă” politică și socială.

Cauza acestei lincezimi este tocmai faptul că mișcarea de la 48—58 a fost prea unilaterală, prea mărginită numai la clasele de sus ale poporului. Nouele instituțiuni ce le-am copiat în pripă, nouele cuvinte ce le-am primit noi cei cu știință de carte, au rămas mărginite în cercul nostru cel restrîns și nu au pătruns în poporul de jos. Declamările noastre cele mai sincere pentru libertate nu au scos poporul din robia cea veche a cugetului său; și speranța noastră în viitor nu a putut preface deznădejdea lui din trecut.

Din contra, fenomenul cel mai caracteristic al stării noastre de astăzi este abisul între pătura de sus și pătura de jos a națiunii romîne, și dacă este ceva în stare să deștepte o direcție nouă și mai salutară a spiritului public, nu numai în limbă, ci și în politică, ar trebui să fie tocmai simțirea acestui abis și necesitatea de a-l acoperi” (*Critice*, II, 1908, p. 177—178).

Criticii lui Maiorescu uită de aceste pasaje și altele asemănătoare, uită că în ele se subliniază abisul ce există între țaranul în suferință, „singura clasă reală la noi”, și „plebea de sus”, care și-a însușit un lustru superficial profitînd de „obolul cel din urmă” al celor necăjiți. Nu rezultă oare că Maiorescu critică cu asprime clasa de sus, clasa celor care profită de munca celor de jos fondînd „societăți enciclopedice-cooperative” à la Cațavenou, fără să dea acestora ceea ce ei cu tot dreptul așteaptă să li se dea? Din discrepanța amintită dintre clasa de sus și clasa de jos, susține Maiorescu, s-a născut edificiul subred al societății și culturii romînești. Drept remediu el preconizează, pe de o parte, o critică necruțătoare împotriva neadevărului, împotriva mediocrităților, împotriva celor „cari asudă pe piscurile țepoșe ale filozofiei”, pe de altă parte se ridică împotriva introducerii grăbite a unor instituții care în sînul societății noastre nu au pregătite un fundament temeinic. Dacă în primul punct are incontestabil dreptate, în al doilea ajunge la afirmații cu totul eronate ca aceasta: „este mai bine să nu facem o școală de loc, decît să facem o școală rea” (p. 162). Este însă cu totul fals să deducem de aici, cum se face azi în mod curent, că Maiorescu ar fi, în principiu, împotriva înființării de școli. El este împotriva școlii *rele*, pretinzînd ca dintru început să înființăm școli bune, ceea ce practic, bine înțeles, era o imposibilitate. El caută să convingă, că dacă formele nu au acoperire printr-un fond temeinic, ele „se discreditează cu totul în opinia publică”, ceea ce întîrzie progresul (*Ibid*, p. 163). În acest sens spune el în articolul *Contra școlii lui Bărnăușu*: „Faceți întîi pe poporul romîn mai cult și mai activ, dați-i prin școli bune și prin o bună dezvoltare economică lumina și independența de caracter a adevăratului cetățean, și apoi forma juridică, după care își va întocmi el relațiunile sale publice și private, va veni de la sine și va fi acomodată stării sale de cultură” (*Critice*, II, 1908, p. 293). Rezultă clar că este cu totul greșit să se afirme că Maiorescu ar fi fost, în principiu, ostil progresului. Ceea ce pune el în discuție este numai modalitatea de a-l realiza — lucru în privința căruia greșește —, progresul ca atare însă, răspîndirea culturii occidentale, îl consideră o necesitate imperioasă. Dovada cea mai elocventă o avem în studiul mai lung *Direcția nouă în poezia și proza romînă* (1872), în care trece în revistă diferitele domenii ale culturii noastre înregistrînd cu mulțumire, dar fără emfază, *progresele realizate*. Constată că spiritul critic a prins

și că „o reacție salutară a spiritului nostru literar se constată în procedurile ultimilor patru ani. Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întregă le datorește civilizației apusene, și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național“ (Critice, III, 1915, p. 168). Dar cu totul semnificative sînt concluziile de la sfîrșitul studiului, în care reia problema formei fără fond și în care se cuprinde un răspuns categoric la acuzația ce i se aduce astăzi, că ar fi pentru eliminarea formelor introduse și pentru revenirea la vechile stări și deci împotriva progresului. Este un pasaj mai lung, dar care negreșit trebuie citat în întregime :

„Îndată ce în apropierea unui popor se află o cultură mai înaltă, ea înrîurește cu necesitate asupra lui. Căci unul din semnele înălțimii culturale este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale și, fără a pierde elementul național, de a descoperi totuși și de a formula idei pentru omenirea întregă. Aflarea și realizarea lor a fost de multe ori rezultatul experiențelor celor mai dureroase; dar jertfa odată adusă, ele se revarsă acum asupra omenirii și o chiamă a se împărtăși de binefacerea lor îmbelșugată. La această chemare nu te poți împotrivi: a se uni în principile de cultură este soarta neapărată a fiecărui popor european. Întrebarea este numai, dacă o poate face ca un soț de asemenea, sau ca un rob supus; dacă o poate face scăpîndu-și și întărîndu-și neatîrnarea națională sau plecîndu-se sub puterea străină. Și această întrebare se dezleagă numai prin energia vieții intelectuale și economice a poporului, prin bunăvoința și înțelepciunea de a înțelege și de a-și asimila cultura în activitate potrivită.

Pe noi românii ne-a scos soarta fără veste din întunericul Turciei și ne-a pus în fața Europei. Odată cu gurile Dunării ni s-au deschis și porțile Carpaților, și prin ele au intrat formele civilizației din Franța și din Germania și au învălît viața publică a poporului nostru. Din acest moment am pierdut folosul stării de barbări fără a ne bucura încă de binefacerea stării civilizate.

Cînd am fi singuri într-o insulă, cînd ne-ar fi dat să trecem prin orice schimbare a vieții publice fără a fi amenințați dinafară în chiar existența noastră, am putea aștepta în liniște dezlegarea problemelor lăsînd timpului viitor sarcina de a ridica încetul cu încetul greutatea de astăzi.

Așa însă nu este situația noastră. Timpul dezvoltării ne este luat, și teama cea mare este de a-l înlocui prin îndoită energie. Tot ce este astăzi formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită, și fiindcă am introdus un grad prea înalt din viața dinafară a statelor europene, trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile pînă la înțelegerea celui grad și a unei organizări politice potrivită cu el. (s.n.).

Pentru aceasta se cere mai întîi o cultură solidă a claselor de sus, de unde pornește mișcarea intelectuală.

Aci însă este greutatea! A vota, a governa, a scrie jurnale, a ține prelecții necontrolate, a fi membru de Academii și profesor de universitate, această formă a culturii apusene convine anteluptătorilor noștri, mai ales cînd forma se întîlnește și cu un paragraf corespunzător din bugetul statului. Dar a îndeplini cu aceeași seriozitate sarcina ei intelectuală aceasta nu le convine; și cînd îi critici în această parte a vieții lor publice, atunci se indignează, spun că sîntem încă într-o stare nepregătută, că noi să ne asemănăm cu Franța de acum 300 de ani, că meritele lui Șincai, Asachi, Bariș, Tăutu, Laurian trebuie privite dintr-o perspectivă istorică seculară!

Dar dacă vă asemănați cu Franța de acum 300 de ani, de ce îi luați formele de cultură ale anilor din urmă?

—*Acu este contrazicerea cea primejdioasă. Nu e cu putință ca un popor să se bucure de formele dinafară ale unei culturi mai înalte, și să urmeze totodată în lăuntru apucăturilor barbariei. Și fiindcă a da înapoi este cu neputință, nouă nu ne rămîne pentru existența noastră națională altă alternativă, decît de a cere de la clasele noastre culte atîta conștiință, cîtă trebuie să o aibă, și atîta știință, cîtă o poate avea. (s.n.).*

*Iată pentru ce lupta neîmpăcală în contra ignoranței pretențioase și a neadevărului ne-a părut cea dintîi datorie, și pentru ce nu am putut primi punctul de vedere al acelora, care sînt deprinși cu o privire mai blîndă și se mulțumesc cu o lungă așteptare a îndreptării în viilor.*

*Romîni, anticipînd formele unei culturi prea înalte, au pierdut dreptul de a comite greșeli nepedepsite și, depărtați din starea mai normală a dezvoltărilor treptate, pentru noi etatea de aur a patriarhalismului literar și științific a dispărut. Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre, și cu orice jertfe și în mijlocul a oricîtor ruine trebuie împlîntat semnul adevărului". (Ibid., p. 229—232).*

Iată cum se prezintă problema „formeî fără fond". Mai e nevoie de comentari? Era Maiorescu împotriva progresului? În fața acestor pasaje, care vorbesc atît de clar, ce se poate spune despre cuvintele lui C. I. Gulian: „Maiorescu găsea că trebuie renunțat la ideile avansate, la problemele pe care le punea momentul istoric (...)“ și că: „El voia astfel să amîne cît mai mult procesul de ridicare politică și culturală a tineretului (...)“ (c.c., p. 86)? Nu spune oare Maiorescu precis că „a da înapoi e cu neputință“ și că „timpul dezvoltării ne este luat“, ceea ce înseamnă că avem nevoie de „îndoită energie“ pentru a recupera vremea pierdută? Îndeosebi un lucru rezultă cu toată claritatea din pasajele citate: critica necruțătoare față de „clasele de sus“, „clasele noastre culte“, față de pătura intelectuală, care beneficiază de formele introduse fără ca să-și ia în serios misiunea și îndatorirea de a depune maximul de efort pentru a crea și fondul necesar acelor forme. În ultimă analiză, aceasta este adevărata față a vestitei probleme „forma fără fond“. Nu este adevărat că Maiorescu este ostil oricărei introduceri de forme culturale, doar el însuși a spus-o: „îndată ce în apropierea unui popor se află o cultură mai înaltă, ea înfruntă cu necesitate (s.n.) asupra lui“ (III, p. 229). Însă el este împotriva acelor forme (exagerînd, bineînțeles) care nu au un fundament pregătît, încît rămîn numai un „lustru dinafară“. Dar el mai precizează: „Și primejdioasă în această privință nu e atît lipsa de fundament în sine, cît este lipsa de orice simțire a necesității acestui fundament în public (...)“ (p. 157). El cere categoric ca pătura intelectuală să-și dea seama de necesitatea acestui fundament, să nu-și cruțe eforturile pentru crearea lui. Dacă Maiorescu exagerează prin insistența asupra așa zisei forme goale, dacă, practic, greșește susținînd că mai întîi trebuie pregătît „fondul“, nu-i mai puțin adevărat că el este pe calea dreaptă cînd spune că, o dată formele introduse, „a da înapoi este cu neputință“ și că acele forme trebuiesc ancorate într-un fond propriu ca să devină realități vii, problemă ce „se dezleagă numai prin energia vieții intelectuale și economice a poporului, prin bunăvoința și înțelegerea (s.n.) de a înțelege și de a-și asimila cultura în activitate potrivită“ (p. 230). Oare nu este nimic constructiv în aceste cuvinte? Impor-tant de remarcat este că Maiorescu nu cere degradarea marilor idei și forme la fondul mediocru, ci ridicarea fondului la nivelul marilor idei și forme.

Avînd în vedere cele expuse, cu citatele — credem — destul de abundente, ne întrebăm dacă nu este regretabil că Maiorescu, în mod curent, este prezentat drept o figură care n-a cauzat decît rău literaturii și culturii romînești. Oare nu se

găsesc la el idei, cu multă convingere susținute, pe care și astăzi le considerăm drept bunuri prețioase ale spiritualității noastre ?

Criticii necruțători ai lui Maiorescu comit, după părerea noastră, o mare greșeală când îl privesc exclusiv din punct de vedere politic, pentru ca sensul negativ al atitudinii sale în acest domeniu, pe care nu-l contestăm, să-l extindă în întregime și asupra activității sale literare și culturale, tălmăcind și mai ales răstălmăcind fiecare pasaj, fiecare rînd după sentința dinainte formulată, ajungînd și aici numai la concluzii negative. Îndeosebi este regretabilă citarea deasă, în mod izolat, a unor fragmente de frază, care în context au un înțeles cu totul deosebit de cel indicat de critici, adesea de-a dreptul contrar. Se aplică din plin patul lui Procut.

De asemenea este cu totul nedrept să i se pretindă ca el *atunci* să fi susținut idei care abia mai tîrziu s-au ivit și au ajuns la dezvoltare. Ne gîndim mai cu seamă la vehemența cu care este atacat în problema politicii în poezie și am putut vedea că nu tocmai pe drept. Ne este ușor nouă astăzi să avem cerințe categorice în această privință, după ce Lenin și-a dat îndrumările atît de precise ! Dar nu trebuie să uităm că aceste îndrumări au apărut abia în anul 1905 (*Organizația de partid și literatura de partid*) și că deci se pretinde ca Maiorescu să fi susținut aceste idei cu 35—40 de ani înaintea lui Lenin ! Oricum, e cam pretențios. Trebuie să ținem seama de principiul marxist-leninist elementar care ne învață ca orice personalitate s-o considerăm în mod organic în funcție de timpul în care a apărut, să vedem ce probleme s-au pus în fața ei, în ce măsură a contribuit la rezolvarea lor și în ce măsură a adus ceva nou.

Prima mare problemă care i s-a pus lui Maiorescu a fost cea a literaturii în general, și anume a „calităților artistice“, după cum se exprimă Ibrăileanu. „*De aceea* — continuă Ibrăileanu — *d. Maiorescu va lupta mai ales împotriva stricătorilor gustului estetic al publicului*“. (*Spiritul critic în cultura romînească*, ed. II, 1922, p. 90). Și cu ce succes ? Să lăsăm să vorbească Dobrogeanu-Gherea, marele adversar al lui Maiorescu:

„Cam așa judecă d-l Maiorescu și... credem că are cu desăvîrșire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o *judecătorească*. Această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii romîne. Se înțelege, va fi fost și d-sa pîrtinitor, lucru firesc și aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească; dar trebuie să ținem samă și de greutatea cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiți, ce nulități, ce secături aveau dorința și îndrăzneala să ceară un loc în literatura romînească, și d-l Maiorescu a avut glas destul de tare și destulă autoritate pentru a da înlături pe acești îndrăzneți pretențioși. Pe de altă parte d-sa a putut cunoaște, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care și l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit foarte mare al d-sale“. (*Asupra criticei*, în *Studii critice*, I, 1956, p. 62—63). La aceasta trebuie să adăugăm că Maiorescu a recunoscut și încurajat pe Caragiale — cel fluierat și huiduit —, apoi pe toți literații noștri de seamă care s-au ivit atunci sau mai tîrziu, ca Gane, Slavici, Popovici-Bănățeanul, Coșbuc, Sadoveanu, Goga.

Dar tot din punct de vedere literar un merit, ce nu se poate aprecia îndeajuns, este faptul de a fi susținut cu întreaga sa autoritate *realismul popular*. Este meritul său cel mai mare. Citatele date vorbesc suficient, pentru dînsul izvorul cel mai autentic al poeziei este poporul. Dar în același timp, dacă luăm în considerare autorii susținuți și apreciați din literatura noastră, iar alături de ei pe cei din literatura universală, ca Homer, Shakespeare, Goethe, Schiller, Hugo, Heine, George Sand, Balzac, Flaubert, Turgheniev, Dickens ș.a., rezultă că Maiorescu, din punct de vedere al operelor literare, susținea realismul literar în general. Evident, el intervine cu teorii idealiste ca cea a „lumii ficțiunii ideale”, prin care merge pe căi complet greșite, dar nu trebuie să se uite că prin acestea el caută să explice numai *procesul* datorită căruia opera de artă își realizează efectul, anume plăcerea estetică și puterea moralizatoare. Dacă explicația acestui proces, care ajunge la considerații metafizice, nu este valabilă, nu-i mai puțin adevărat că șirul modelelor sale literare îl constituie autori cu inspirație robust realistă, în frunte cu poetul popular. Această aderență la realism explică pentru ce teoria „lumii ficțiunii ideale” o dezvoltă tocmai în legătură cu comediile lui Caragiale. *Aceasta arată că în mintea lui Maiorescu se zbat două tendințe contrarii: pe de o parte realismul, care în acel timp tot mai mult pune stăpînire pe mentalitatea literară a Europei, pe de altă parte idealismul, despre care se vedește tot mai mult că și-a trăit traiul.* Această zbatere era pe atunci generală în Europa și ea era reflexul marilor zbateri și conflicte sociale din acea vreme, iar Maiorescu la rîndul său este reflexul ei, la noi, unde zbaterile de asemenea erau intense. Dacă teoria „lumii ficțiunii ideale” de mult a fost complet răsturnată, nu trebuie să uităm că articolul, în care ea a apărut, Caragiale l-a publicat drept prefață la volumul său de teatru, acel Caragiale care este reprezentantul tipic al realismului nostru critic. Aceasta înseamnă că și el era, într-o măsură oarecare, în mrejele acelei zbateri a tendințelor contrare, înseamnă că teoria care nouă, astăzi, ni se pare o absurditate; atunci părea un lucru acceptabil chiar și pentru un realist de talia lui Caragiale. În orice caz nu putem să nu constatăm că, din punct de vedere al modelelor literare, adică din punct de vedere al *practicii literare*, Maiorescu este pe linia realismului, a progresului, din punct de vedere al teoriei însă pe care o aplică, el este în urmă. Această ambiten-dență, ancorată în zbaterea socială a întregii epoci, explică și echivocurile pe care le-am semnalat: se exprimă împotriva tendinței, dar în fond totuși o admite; combate ideologia pașoptistă, însă, odată formele introduse, afirmă că „a da înapoi este cu neputință” și cere energie sporită pentru ca „să înălțăm poporul nostru din toate puterile pînă la înțelegerea aceluia grad și a unei organizări politice potrivită cu el”. Repetăm, numai dacă luăm în considerare vîltoarea socială de atunci, curente variate care se ciocneau, putem stabili cu adevărat situația lui Maiorescu în literatura noastră. El n-a apărut întâmplător, ci este reflexul luptei din acea vreme dintre vechi și nou, luptă care se va continua.

O altă problemă importantă care se găsea în fața lui Maiorescu era cea a limbii. Poziția lui și aici era bazată pe cel mai profund realism; ca și în literatură, el afirmă că modelul de la care trebuie să plecăm este limba populară. Drept urmare, el a dat cea mai înverșunată luptă împotriva etimologismului, care ducea la completa înstrăinare a limbii zise culte de limba poporului, neezitînd ca, în interesul cauzei, să-și dea demisia din Academie. Victoria, în cele din urmă, a fost de partea lui. Această luptă arată încă odată profunda lui aderență la realismul popular. Nu putem lăsa nerelevat că pînă și în acest domeniu astăzi, în loc să i se recunoască meritul, este atacat. Astfel, Gulian (p. 87) afirmă că, sub pretextul limbii, Maiorescu „a atacat fără rezerve pe patrioții ardeleni care luptau contra jugului habsburgic, sub pretextele cele mai ușuratic și nevalabile, ca de exemplu

acela ca „...o cauză națională, apărată cu o limbă stricată este pe câmpul literar o cauză pierdută“. Trebuie s-o spunem că niciodată, cu nici un cuvânt, n-a atacat Maiorescu pe patrioții ardeleni din cauza luptei pe care o duceau contra jugului habsburgic, ci dimpotrivă, tocmai în interesul acestei lupte afirmă el că „o cauză națională apărată cu o limbă stricată este pe câmpul literar o cauză pierdută“. Dar e important să vedem întregul context: „*În mijlocul luptelor de naționalitate, ce în imperiul austriac se agită mai mult decât oriunde, și în lipsa de o literatură română destul de bogată, compatrioții noștri de peste Carpați au îndoita datorie de a păstra cu scumpătate spiritul deosebit al limbei materne și de a nu-l falsifica prin elemente străine. Căci o cauză națională apărată cu o limbă stricată este pe câmpul literar o cauză pierdută, și desigur cu „organe corporale“, cu „muzică de pisici“, cu „legători de atențiune“, cu „cușile canonice“ nu vom putea întări împotrivirea patriotică în contra germanizării și a maghiarizării din Austria“.* (Limba română în jurnalele din Austria, în Critice, I, 1915, p. 103—104). În continuare accentuează marea primejdie ce rezultă din abaterile de la limba poporului: „*Căci din cauza lor foile de peste Carpați nu vor putea pătrunde niciodată în masa poporului și nu vor avea prin urmare nici o înrîurire asupra societății române“* (p. 110). Iată încă odată ce se pune în seama lui Maiorescu și care este adevărul.

Am spus la început că nu ne ocupăm de Maiorescu omul politic de partid, totuși nu putem lăsa neamintit că și în acest domeniu se manifestă acea ambiten-dență cu înclinare vădită spre realism și progres. Deși conservator, ajuns ministru al instrucțiunii el preconizează, în interesul intensificării vieții economice, întemeierea unui *învățământ real* și înființarea unei *școli politehnice* — proiect cu totul nou la noi, care, însă, din păcate, nu va fi acceptat. Tot așa îl va combate pe Chr. Tell, care ca ministru al instrucțiunii venea cu un proiect care prevedea ca la sate preoții să fie întrebuințați și ca învățători. Maiorescu susține că școala trebuie să fie laică, „*în sensul culturii moderne care respinge pretutindenea influența bisericii“*. Iar când mai târziu va admite totuși această măsură, o va face tot dintr-un interes absolut realist: școlarizarea mergînd foarte anevoios, el presupune că prin legătura cu biserica se va putea deștepta un „*interes ideal cu care putem spera să atragem pe țăranul român către școală“*.

Dar, în cele din urmă, ce dovadă mai bună a realismului său putem invoca decît faptul că nimeni înainte și după el la noi n-a cerut cu atîta energie un spirit critic necrutător?

Paginile de față, după cum am accentuat de la început, nici pe departe n-au pretenția să dea o imagine completă a lui Maiorescu. Subliniem că aici am ținut să ne ocupăm numai de acele fețe ale problemei în privința cărora i s-au adus și i se aduc învinuiri cu totul nefondate sau exagerate și din pricina cărora el apare, contrar stării de fapt, ca o figură cu totul negativă în literatura noastră. S-ar putea ca din pricina acestei proceduri să fi alunecat uneori spre un ton apo-logetic, cum se întîmplă adesea cînd accentul cade pe relevarea nedreptăților co-mise. Pentru aceea ținem să afirmăm în mod cel mai hotărît că nu negăm cu nici un cuvînt scăderile lui Maiorescu atît din punct de vedere politic cît și ideologic, cum de altfel s-a putut remarca în decursul acestei expuneri, dar înseamnă oare aceasta că avem dreptul să contestăm criticului Junimii orice rol pozitiv în miș-carea noastră spirituală? Nu putem decît să repetăm: Lenin ne-a arătat clar, în legătură cu Tolstoi, cum trebuie să procedăm în astfel de cazuri. Ne-a arătat-o și Marx, care avea cea mai mare admirație pentru Balzac, deși acesta era un regalist înverșunat, susținător al restaurației. Apoi Rousseau s-a luptat așa de vehement împotriva culturii preconizînd întoarcerea la natură, încît Voltaire a

spus că, citindu-l, îi vine să umble în patru labe — dar pentru aceea astăzi îl comemorăm. Și câte și câte alte cazuri, dintre care cel mai instructiv este cazul lui Hegel, pe a cărui dialectică se bazează materialismul dialectic și istoric, dar care, în mod tipic metafizic, susține „spiritul absolut“, egal cu dumnezeu și care, din punct de vedere politic, este teoreticianul absolutismului prusac. Dar iată, deși din punct de vedere politic și ideologic atât de reacționar, clasicii marxismului au învățat de la el, iar astăzi operele lui le traducem în limba română. Marx însă a spus-o: exploatăm din el „sîmburele rațional“. Oare nu se găsește nici un „sîmbure rațional“ în tot ce a făcut și transmis Titu Maiorescu?

Încheiem considerațiile noastre amintind un fapt demn de luat în seamă. Literatura universală ne arată că, în general, marile momente de înflorire ale literaturilor și-au avut câte un critic reprezentativ. Antichitatea grecească l-a avut pe Aristotel, clasicismul francez pe Boileau, clasicismul german pe Lessing, clasicismul rus pe Bielinski. Toți aceștia au avut rolul unor îndrumători în sens creator. Oare numai literatura română, apărută după atîtea vitregii ale vremurilor, a avut, în momentul în care s-a ivit perioada ei clasică, un critic și îndrumător care n-a cauzat decît dezastru? Numai acest fapt și trebuie să ne pună pe gînduri. Credem că paginile de față indică suficiente motive pentru ca situația lui Titu Maiorescu în literatura și cultura noastră să fie reconsiderată. Ea trebuie supusă unei discuții temeinice, conștiincios documentate, de pe poziții marxist-leniniste, aplicînd în mod creator principiul moștenirii literare și culturale.



## Dumitru R. Popescu: „UMBRELA DE SOARE“

de Matei Călinescu

**C**red că nu greșesc când afirm că volumul de nuvele și schițe „Umbrela de soare” reprezintă, în evoluția literară a lui Dumitru Radu Popescu, o confirmare a marilor promisiuni conținute în operele anterioare: cartea de debut, „Fuga” (1958) și romanul „Zilele săptămânii” (1959). Cu „Umbrela de soare” arta tinărului prozator atinge stadiul cristalizării, își mărturisește explicit caracteristicile originale (sezisabile și în scrisul de acum patru-cinci ani al lui D. R. Popescu, deși nu totdeauna sub o formă precisă). O lectură atentă, disociaivă, ar fi putut încă din „Fuga” să prevadă liniile ulterioare de dezvoltare a acestui scriitor înzestrat cu darul evocării viguroase, al laconismului și al stilului nervos cu implicații și sugestii lirice ușor de descoperit.

„Zilele săptămânii” — apărut în volum într-o versiune inferioară ca valoare celei publicate, aproape integral, în revista „Steaua” — aducea noi elemente, importante pentru definirea personalității în plin proces de formare a prozatorului: se remarcă, în afară de curajoasa investigație a unor zone ale realității socialiste încă sporadic reflectate literar (viața trepidantă a unui sat, în condițiile dezvoltării și consolidării gospodăriei colective), înclinația spre o literatură esențial dinamică, împrumutând uneori procedee din arta cinematografică, știința de a imprima dialogului o autenticitate rar întâlnită (nu numai la prozatorii tinerei generații), un real talent în ordinea captării artistice a humorului și ironiei fărănești. D. R. Popescu asocia în scrisul său două trăsături structurale care de obicei sînt considerate a se exclude una pe alta: o predilecție spre evocarea poetică (de unde largă utilizare a metaforei, sinecocei etc., pînă la simbol; de unde intensitatea percepției cromatice, jocurile de lumină și umbră, subtilele unahuri de vedere în peisajistică); pe de altă parte însă, scriitorul se mărturisea ca un artist oral, cu o diferențiată capacitate de a auzi vorbirea personalajelor sale, în inflexiunile ei cele mai specifice. Desi în general clasificările literare care au la bază criteriul regional îmi trezesc dubii, aș spune că acest dar al oralității aparține, ca o însușire distinctivă, mai ales scriitorilor munteni, valahi (de la Eliade Rădulescu la Caraigale și apoi la Marin Preda, trăsătura se poate constata într-o evoluție și diversificare spre nuanță neîntreruptă). O astfel de remarcă nu trebuie însă privită unilateral căci sfera de manifestare a stilului de care vorbeam e mult mai extinsă (să ne gîndim la moldoveanul Creangă) și poate că una din caracteristicile literaturii romine moderne este o anume preferință pentru oralitatea expresiei. La

D. R. Popescu, originar din Oltenia, materialul lexical și idiomatice pe care se sprijină stilul oral îl constituie vorbirea țărânului din această parte a țării, cu asperitățile și inflexiunile ei de umor colorat, succulent, cu acea concizie nervoasă sau, alteori, cu procedeele ei de amănare, de „tărăgâneală”. Ardelean prin adopție, D. R. Popescu este mult mai puțin tributar tradiției literare transilvănene decât crede I. Vitner (în proful din „Prozatori romini contemporani”, volumul II). Criticul emite o judecată inexactă atunci când pune debutul prozatorului „sub semnul marilor creatori ai literaturii rurale transilvănene”. Dacă unele ecouri din nuvelistica lui Rebreanu se pot identifica în „Fuga”, lectura oricât de atentă a acestei cărți nu poate descoperi influențele din Slavici și Agârbiceanu. În cronică sa din „Gazeta literară” (nr. 9/1963) Ov. S. Crohmălniceanu îndreaptă o săgeată împotriva unui asemenea punct de vedere: „Oridecâte ori vine vorba de vreun prozator ardelean (fie prin adopție, ca în cazul de față), critica s-a deprins să-i acorde automat drept predecesori pe Slavici, Agârbiceanu și Rebreanu. Dar numai aparent și într-o interpretare cam sociologistă a temelor lui, D. R. Popescu se situează sub o astfel de constelație literară”. În afara unor împrumuturi de teme sau motive literare (și nici pe acest plan prozatorul nu apelează numai la marii creatori ardeleni), scrisul lui D. R. Popescu se înfățișează de o puternică originalitate tocmai prin împletirea elementelor mai sus menționate: poeticitate și oralitate. Analizat în cadrul tinerei generații de prozatori, care s-a afirmat pregnant în ultimii ani, cel puțin prin încă două nume: Nicolae Velea și Fănuș Neagu, D. R. Popescu păstrează înțietatea în ceea ce privește posibilitatea realizării unui dinamism epic și a transcripției nuanțate a vorbirii personajelor (de aici și marea extindere pe care o iau în proza sa dialogul sau stilul indirect liber). N. Velea e mai original în direcția dezbaterii unei problematice etice, într-o proză analitică foarte stringentă, în care fondul reflexiv dobindește o specială forță de irradiație. Poate că în ceea ce privește capacitatea de evocare concret-senzorială, D. R. Popescu e uneori depășit de Fănuș Neagu. Critica a vorbit, în legătură cu ultimul volum al lui D. R. Popescu (dar și mai înainte, la apariția în reviste a unor schițe sau nuvele) de atracția prozatorului pentru psihologiile singulare, pentru cazurile de conștiință ciudate — până la morbid. Aceasta este și ideea pe care se axează întreaga cronică a lui Ov. S. Crohmălniceanu, care constată voința autorului de a aduce în fascicolul interesului epic „o umanitate puțin cercetată”. „Eroii lui D. R. Popescu — scrie criticul — sînt oamenii cu ciudățenii, firile sucite, «originalii» anumitor medii”. Sau: „Interesul lui D. R. Popescu pentru tipurile excentrice din lumea satului e rezultatul unei influențe literare detectabile destul de ușor: proza americană contemporană, de la Hemingway la Steinbeck și Șaroyan. În ea se întîlnesc curent termieri cu tot felul de ciudățenii, crescători de vite și tăietori de lemne cu biografii complicate”... etc. Uneori, prozatorul se lasă — arată Ov. S. Crohmălniceanu — „atras de excentricitatea pură” (e citată în acest sens schița „Umbrela de soare”), alteori, în virtutea interesului său pentru inedit, neobișnuit, el neglijează cerințele verosimilității (afirmația e exemplificată printr-o analiză, după părerea mea justă și lină, a nuvelei „Moroiul”). Cred că observațiile lui Ov. S. Crohmălniceanu tind să generalizeze doar un aspect — e adevărat, important — al scrisului lui D. R. Popescu. Pe de altă parte, trăsătura relevată nu e una într-adevăr distinctivă (căci o atracție față de firile ciudate, sucite, în afară de Marin Preda, o întîlnim, ca o orientare mai largă, și la alți tineri prozatori între care N. Velea; F. Neagu etc.). Împrejurarea relevată poate da naștere unei discuții interesante. Un punct de pornire l-ar putea oferi chiar remarcă lui Ov. S. Crohmălniceanu că D. R. Popescu „e deosebit de atent la procesul de diferențiere pe care l-a săvîrșit vremea în viața satului tradițional nu numai pe tărîm economico-social, ci și caracterologic. O anumită uniformitate a preocupărilor, o afirmare prea timidă a individualităților, aduse la același numitor de forță obiceiului, fin de stilul existenței unei lumi înapoiate. Sociă-

lismul o face să dispară cu repeziciune. El desliințează inegalitățile economico-sociale, dar creează individualităților condiții de afirmare nemaiintilnite vreodată în mediul rural..." Originile acestui proces de diferențiere sînt însă mai vechi, ele pot fi stabilite odată cu pătrunderea capitalismului în viața rurală. Forța deprinderii, a obiceiului e slăbită. Banii sînt unul din agenții care duc la înlocuirea rapidă a relațiilor patriarhal-feudale în sat, cu altele de tip capitalist. Marin Preda a surprins, în „Moromeții”, cu o pătrundere de mare prozator, acest aspect. Inadaptat la formele specifice vieții burgheze, țărănul e înșelat, frustrat. În conștiința lui se ciocnesc aspirații contradictorii (el nu-și poate depăși cu ușurință mentalitatea de mic producător), luciditatea se împetește cu iluzia, simțul realității cu unele reprezentări naive. Toate aceste trăsături se observă cel mai bine în psihologia mijlocașului. Țărănul reprezentativ pentru o astfel de categorie e, prin destinul său social, o figură tragică (drama ruinării și a descompunerii familiei o ilustrează semnificativ Ilie Moromete), dar prin încrederea sa naivă în posibilitatea de a se „descurca”, de a se strecura prin complexul mecanism al îngrădirilor capitaliste (pe care nu-l cunoaște de fapt), de a-și păstra „liniștea” prin facultatea lui de a se autoiluziona și de a interpreta subiectiv, inexact, unele date ale realității social-politice, el poate deveni și obiect al unei tratări umoristice. Partea întinsă de umor, de o deosebită subtilitate, n-a fost încă suficient subliniată în „Moromeții” lui Marin Preda. Efecte de umor se pot extrage și din limba vorbită de țărăn, care va utiliza, cu un fel de orgoliu, alături cu un subtext ironic, termeni neologistici: noțiuni puse în circulație de gazete, de organele administrative burgheze etc. A devenit celebră o scenă din „Moromeții” cum e adunarea țărănilor în fața fierăriei lui Iocan, pentru a discuta politică. În socialism, acest proces de diferențiere individuală e pus pe o bază radicală alta: e vorba de o eliberare a tuturor potențialităților umane ale țărănului. Adaptarea la formele civilizației socialiste nu se realizează însă direct, rectiliniu. Există sinuozități, dificultăți, lupta împotriva unor mentalități învechite poate lua o multitudine de înfățișări. Prefacerile în psihologia țărănului, depășirea rămășițelor vechii conștiințe se exprimă uneori în împrejurări care pot genera umorul: un umor stenic, al despărțirii de trecut (să ne amintim de faimoasa frază a lui Marx: „Ne despărțim de trecut rîzînd”). Multe din „excentricitățile” de care vorbește Ov. S. Crohmălniceanu provin, la D. R. Popescu, dint-o astfel de proiecție umoristică. Aș analiza în această direcție schița „Umbrela de soare”, pe care criticul o respinge fără menajamente printr-o judecată, după părerea mea, grăbită. Țărănul care, la împrietărirea, a luat din conacul boieroaicei fugite o umbrelă de soare este, desigur, un personaj pitoresc. Descrierea lui de către Bănică — de care-și amintește reporterul venit să viziteze satul după un răstimp de zece ani — conturează o fire ciudată, oarecum sucită: „A fugit boieroaica, și Ion al lui Roșcovă a intrat în conac, s-a așezat pe divan și-a fumat o țigară boierească.... Și s-a plimbat prin conac, dar n-a luat nimic, decît umbrela de soare a boieroaicei... I-a plăcut lui umbrela și-a luat-o. Și de atunci nu se mai desparte de ea nici iarna. Dacă plouă, el deschide umbrela, dacă ninge, el deschide umbrela de soare și fulgii cad pe ea”. Reporterul a reținut o scenă elocventă. Ion „sta în mijlocul drumului, cu umbrela deschisă, să nu-l ardă soarele”. Interpelat de Bănică, „— Stai la umbră, Ioane, sub umbrelă!” el răspunde fără să clipească: „Stau. — Și e bine? îl întreabă Bănică. — E bine. — Era loc gol sub umbrelă, l-ai apucat tu acuma. Mai trebuie să prinzi osînză”, etc. Implicațiile umoristice sînt evidente. Dar comportarea țărănului are și un subtext mai subtil. Nedespărțindu-se de umbrela de soare el pare a nu face numai un act gratuit, amuzant, de simplă joacă — ci a caricaturiza, mimînd, modul de a fi boieresc: prin ironie, îl reduce la ceva ridicol. Aflăm apoi despre personaj că vrea să se îmbogățească, să se căsătorească cu o proaspătă văduvă care are avere, că nu se dă înlături de la acte de răzbunare „politică” (îi sparge geamurile comunistului Bănică, viitorul președinte

al gospodăriei colective...). Simbolul umbrelei de soare capătă astfel și alte semnificații. În schiță, reporterul stă de vorbă — după cei zece ani scurși — chiar cu Ion al lui Roșcovă, fără să-l recunoască. Personajul s-a schimbat total — până și fizionomic. E un om amabil, ospitalier, mîndru de calitatea lui de colectivist. Din cînd în cînd repetă că „oamenilor nu le mai place să-și amintească mereu ce-a fost...” Reporterul se edifică asupra identității lui cînd, vizitîndu-l acasă, vede într-un cui „deasupra beciului, printre bice și ațe, o umbrelă ruptă, ferfenită, decolorată...” Scrisă, e adevărat, cu mijloace cam sumare, cu o anume grabă, și oferind o soluție — în ordinea anecdotică — facilă, schița se bazează pe o idee interesantă: e ilustrat aici un declin al pitorescului, depășirea excentricității (formă a inadapării relative) într-o condiție a firescului, într-o acomodare superioară cu sensurile vieții noi. Fără a se înscrie printre cele mai bune piese ale volumului, „Umbrela de soare” poate explicita modul în care D. R. Popescu concepe acea excentricitate de care s-a vorbit în legătura cu proza lui.

Mai stringentă artistic și cu o substanță epică mai bogată, „Pădurea” analizează un caz de „suceală” în determinările și consecințele lui mai profunde. Făniță e la prima vedere un încăpățînat, o natură refractară și orgolioasă. Inteligent, harnic, chiar generos, acest țaran refuză să meargă pe drumul colectivizării, pe care a pășit întregul sat. El vrea să-și păstreze poziția de mic proprietar individual, să-și sporească averea, să fie mai cu „moț” decît ceilalți săteni. Se ceartă așa dar cu frații săi, Culae și Petrică — intrați de la început în colectivă — renunță să se căsătorească, deși o iubește pe Liorica, pentru că femeia, colectivistă și ea, nu-i poate oferi zestre. Situația lui de izolat, de ins care s-a singularizat, în loc să-i dea de gîndit, îi stimulează orgoliul, voința de a demonstra tuturor că a avut dreptate. Resorturile psihologice ale acțiunilor lui nu sînt simple, ușor de detectat. Dorința de înavușire se însoțește și cu o dorință de autoafirmare și, la un moment dat, pe primul plan în explicarea comportării acestui om intratabil se deslușește un mobil să-i zicem competițional. Scrișnînd, el se ia la întrecere cu gospodăria colectivă: vrea să dovedească ce e el în stare! Dacă află că la colectivă se cresc scroafe de rasă, își cumpără și el „trei scroafe și a început să le dea de mîncare de cite trei ori pe zi” etc. Făniță e dominat de psihologia unui „spirit de contradicție” de tip infantil. Tenacitatea și energia lui se cheltuiesc în zadar și perseverența lui nelucidă e generatoare de umor. El, singurul din sat care nu e în colectivă — deci, pe care toți ar trebui să-l știe ca pe un cal breaz — constată că oamenii nu-i mai dau nici o atenție, au devenit indiferenți față de el, preocupaji mult mai mult de treburile lor zilnice. În ochii celorlalți apare ca un om șters, foarte neinteresant. Făniță își sporește eforturile de a capta atenția: ca să arate că are bani își cumpără o motoretă, își vopsește „casa pe dinafară, cu forme, cu păsări și cu frunze. Dar nici asta nu-i făcu pe oameni să-l întrebe cum făcuse” etc. Revelația rătăcirii sale o dobîndește cînd își pierde, definitiv, dragostea: Liorica se mărită cu altcineva, în sat răsună toba care anunță vestea și Făniță, cu sială, se duce la fratele mai mare Culae, să se împace cu el și să-i ceară sfatul. Această suferință personală — dar în care se împletesc implicațiile unei atitudini mai largi în fața vieții și societății — înseamnă o bruscă abolire a orgoliului.

Tot o reacție singulară e prezentată în povestirea „Nabucodonosor”. Paraschivescu F., zis Secărică, intră în colectivă dar, oferindu-și pretextul intim al supărării pe nevastă, refuză să iasă la muncă: se prefăce bolnav de plămîni și stă toată ziua în bătaură. Comerțul cu ouă și păsări al nevestii — care se ducea zilnic în piața orașului din apropiere — satisface nevoile bănești ale familiei. Paraschivescu F. crește în secret un mînz fătat de iapă înainte de a duce caii la colectivă. În grajdul zidit, printr-o ferăstrucică, el îl hrănește pe Nabucodonosor cu biberonul, apoi îi aduce fin etc. Stă de vorbă cu Osman Pașa — cîinele — și cu cocoșul negru Gogu, într-o savuroasă familiaritate naivă. Cu Paraschiveasca sau cu Ioviță, cumnatul, cu prietenul po-

reclit „Înălțimea”, care vine mereu să-l întrebe de sănătate, să-l îndemne să vină la muncă, întreține dialoguri în care arta humorului atinge o autenticitate perfectă. În final, Paraschivescu, integrat în munca gospodăriei, dovedind hărnicie — inactivitatea prelungită n-o mai putuse suporta — se hotărăște să dea în vileag secretul lui Nabucodonosor („Oamenii îl credeau om, și el se credea, dar trebuia odată și odată să spargă buba și să răsuflă ușurat. Să nu se mai indoaie în el când se gîndește la Nabucodonosor. Îl pitulase în el, ca pe o boală...” etc.). Mînzul crescut la întuneric — simbol al rămășițelor vechiului în conștiința Jăranului — apare ca un monstru: „Și atunci ei văzură apărînd în ușă o arătare cu părul alb și lung, cu picioarele subțiri și lungi ca niște trestii, cu copitele mari. Era un fel de mînz deșirat. Un monstru cu ochii mici. Pășii ca orb. Dar cînd simți aerul, se sperie, cum s-ar fi speriat la lumină, și fugi înăuntru”. Simbolul are un efect retroactiv asupra întregii desfășurări epice, îi dă relieful și adîncimi, îi precizează semnificațiile.

Sub diferite forme, tipurile excentrice din asemenea compuneri exprimă, cum spuneam, o relativă inadaptare, inadecvare. Humorul e o sancțiune. O astfel de formulă literară — dezvoltîndu-se dintr-o tradiție specific romînească, avîndu-și originea în Caragiale, diversificîndu-se prin Marin Preda și fiind reluată de o serie de tineri prozatori dintre cei mai talentați și originali — nu mi se pare, decît poate incidental înrudită cu acea linie a epicii americane — Hemingway, Steinbeck, Saroyan — pe care-o numește Ov. S. Crohmăniceanu. (De altfel, ca să spun drept, nu-mi amintesc de nici un fermier ciudat în opera lui Hemingway). Nu în categoria lucrărilor în care se poate distinge atracția spre excentricitate aș clasifica excelenta nuvelă „Căruța cu mere”, poate cea mai încheagată artistic din întregul volum. Avem de-a face aici cu o proză de un realism liric, în care diferitele funcții ale simbolului sînt utilizate cu o deosebită subtilitate. Caracterul „ciudat” ar apare numai la o interpretare ad literam sau, în orice caz, restrictivă a simbolurilor. De fapt, resorturile, motivarea narațiunii — sub aspect strict anecdotic — beneficiază de un deplin firesc. Simțul realității nu e forțat prin nimic. Atracția față de lumea cercului a unor preadolescenți nu e greu de explicat. Reacțiile psihice ale băieților plecați cu cercul ambulant sînt tot timpul autentice și — date fiind situațiile prin care îi trec — perfect previzibile. Stăpînîl căruței cu coviltir, rupătorul de lanțuri, care-și improvizează trupa „artistică” apelînd la cei doi copii, ca și partenera lui, Dorina, sînt personaje care nu aduc elemente noi față de cele presupuse a caracteriza o atare categorie de oameni. Apoi, autorul nu cedează în această nuvelă tentației de a accentua, de a acorda preponderență elementul pitoresc în sine. Surprinde, dimpotrivă, sobrietatea cu care e realizată narațiunea, acea impresie permanentă că fiecare fapt relatat are o „acoperire”, comunică ceva, nu țe adăugat. Rețeaua implicațiilor e foarte bogată, țesută dintr-o artă a contrastelor care ține, fundamental, de tehnica poeziei. Plecați într-o aventură — căreia îi atribuie, imaginativ, dimensiuni misterioase — copiii au revelația realității. Perindîndu-se cu precarul circ ambulant prin sate, în perioada frămîntată dinainte de reforma agrară, Petre și Savel descoperă suferința și mizeria sărăcimii satelor, inumanitatea exploatorilor, iau cunoștință de atmosfera încărcată de electricitate și contradicții. Doritori să devină, cînd vor fi mari, artiști, copiii se lasă dresați de grosolanul Mezat dar, implicați în situații reale și concrete, ajung să aște singuri — într-un mod spontan și naiv — semnificația artei. În fața spectatorilor jărani ei improvizează mici scenete inspirate din împrejurările pe care le-au cunoscut — caricaturizează o boieroaică plîngînd că i se ia pămîntul, un preot ridicol etc. — și Mezat, văzînd că băieții au succes, îi lasă în pace, căci pe el îl interesează în primul rînd cîștigul. Primii fiori ai dragostei (idila Savel-Veronica) sînt descriși într-un stil al participării afective. Prozatorul recurge la imagini, la metafore și la alte forme de evocare lirică. O plimbare a copiilor îndrăgostiți e văzută ca un joc de umbre :

„Umbrele săreau într-un picior. Undeva, la apus, soarele era întreg, roșu și galben. Și își trimitea razele în sus și în jos, ca o stea. Razele erau lungi și albe și treceau dincolo de nori, luminându-i... Apoi o luară la fugă. Umbra mai mică venea în urmă. Se vedeau tălpile călcând nisipul. Umbra mai mică avea tălpile înguste. Și tălpile înguste călcau pe urmele pașilor dinainte. Și urmele ei erau mici de tot și ușoare. Uneori, în fugă își pierdea echilibrul. Și atunci umbra se balansa, lovind aerul cu mâinile, ca și cum s-ar fi sprijinit de el. — Când eram mică — zise ea — îmi măsuram în fiecare dimineață umbra. Stăteam lipită de cireș și-mi priveam umbra, când răsărea soarele...”

În câteva rânduri, mici poeme în proză sint intercalate între episoadele epice ale povestirii (cum ar fi acela despre zmeele colorate pe care Petre le face copiilor din sate). Substratul simbolic al nuvelei se nuanțează și se potențează treptat. Mici întâmplări insignifiante capătă forță de sugestie. Așa, de pildă, confundarea căruței cu coviltir a circului cu o căruță a muntenilor ce veneau la câmpie cu mere (de unde și titlul). Niște copii de țărani se țin după circul ambulant, adresându-i-se lui Petre „— Dă-ne, nene, mere, de ce nu ne dai? Aveți căruța plină (...) — N-avem, mă, zise Petre și plecă în urma căruței. Și-i părea rău că n-avea mere, că nu putea să le dea măcar câte un măr la fiecare”. Simbolurile comunică unul cu altul, se adîncesc și se completează reciproc. Chiar momentele de humor sint scăldate într-o aură poetică. Înfățișarea vârstei incerte dintre copilărie și adolescență — din perspectiva căreia e văzută realitatea: alt contrast — i-a prilejuit scriitorului compunerea uneia din cele mai bune nuvele ale literaturii noastre noi.

Farmecul poetic al copilăriei se regăsește și în paginile schiței „La culesul perelelor”. O undă tragică — faptele se petrec în timpul războiului — plutește aici, punînd în contrast candoarea jocurilor cu moartea, desfătările infantile cu percepția marilor drame. Simbolul căprioarei are totuși ceva dulceag și artificial.

În ceea ce privește o altă nuvelă de dimensiuni mai mari, — mă refer la „Moroiul” — trebuie să mărturisesc că împărtășesc dubiile formulate în cronica sa de Ov. S. Crohmălniceanu. O serie de calități incontestabile ale prozatorului, care se vădesc aici, sint umbrite de unele inconsecvențe în ordinea verosimilității. Figura lui Ristea, soldatul care-și împodobește feava puștii cu maci, care ride cu poită și se cațără în arbori ca să privească „pămîntu’ de sus”, invitîndu-l și pe locotenentul Toni să-l imite („De ce nu te urci, omule? Hai, că sîntem la repaus”) nu se impune ca o prezență umană vie, conturul ei simbolic rămîne artificial. Dilema lui Toni, om disponibil și timorat, e analizată prea sumar, din afară, și cu mijloace destul de convenționale. Mai convingător e realizat oîfterul hitlerist Kurt, cu scepticismul lui mimat, cu aerul lui de bunăvoință camaraderească sub care se ascunde ferocitatea asasinului fascist. D. R. Popescu a scris, în anii aceștia, și alte nuvele, între care unele remarcabile, pe tema ultimului război. Am constatat nu fără mirare absența lor din volum (mă gîndesc în special la „Eclipsa de soare”, apărută în „Steaua” și cu ecouri dintre cele mai favorabile în critică, precum și la „Mașina” apărută în 1962 în „Gazeta literară”).

Calitățile poetice — o rară vigoare în descripția zilelor toride de vară, a secetei, a soarelui arzător, rostogolit lingă pămînt, mătăhălos și umflat, a ogoarelor arse, a lîntînilor din care ciutura scoate doar nămol — domină în „Ploaia albă”, salvînd o narațiune în care motivarea psihologică a acțiunilor e cîteodată forțată sau total neveridică. E o poezie dură și dureroasă, a încrîncenării. Oamenii înfomețați, vlăguiți, au halucinații, unii se lasă cuprinși de superstiții apocaliptice. Se hrănesc cu dudge, un copil al lui Ocheșel descoperă că pămîntul ars riciit de pe țăst are gust dulce, de piine, și mănîncă în ascuns pămînt ars. Cîinii zac lihniți de foame. Mulți țărani se îmbolnăvesc, mor. Chiaburul Cămui folosește situația spre a se îmbogăți, spoliînd fără milă pe sătenii

infomețați, care-i dau un pogon de pământ pe un sac de mălai. O anume pasivitate a oamenilor, care nu mai au nici măcar energia riposteii demne, îl face pe Cămui, instigat de soția lui Zorina, să umilească și să batjocorească întregul sat, spre a-și dovedi astfel forța. Se succed scene „tari”: Cămui cumpără în cimitir cadavrul socrului lui Costache pe câteva băniși de boabe — act de un satanism gratuit, căci prin el nu urmărește decît să arate țăranilor că poate să se comporte ca un stăpîn absolut, că „le poate cumpăra și morții”. Cămui savurează un fel de delir al puterii care frizează patologicul și care nu elucidează mecanismul interior al unui exploatare. Nu-i reproșez scriitorului că a prezentat un personaj, din punct de vedere psihologic, atipic, un „caz”, ci faptul că acest caz nu demonstrează nimic despre esența morală a categoriei sociale pe care-o reprezintă. Cămui e o brută cu tendințe exhibiționiste și atîta tot. Aici, ciudățenia, tendința spre efecte spectaculoase nu are o justificare artistică. Și mai neverosimilă e comportarea atribuită de autor Zorinei, care-l incită pe Cămui să întreprindă acțiuni de felul cumpărării unui mort în plină ceremonie a înmormîntării, ca să-i facă pe țărani, exasperați, să se răzbune asupra soțului detestat. Implicat într-o tramă epică ale cărei principale coordonate sînt stabilite de descrierea acestui cuplu, nici personajul pozitiv, Păunică, fostul pretendent al Zorinei, a cărui moarte o dorește Cămui, nu este, în plan literar, mai consistent. Multe din scenele nuvelei, în care apar țăranii infomețați, vădesc din partea lui D. R. Popescu o slabă stăpînire artistică asupra psihologiei colective. Nuvela — în ciuda deficiențelor semnalate — rămîne valoroasă prin figurația cu valori poetice a secetei, a foametei și, în final, a revoltei surde a țăranilor împotriva celui care-i batjocorește și jefuiește. O parte din incongruitățile conflictului sînt, de asemenea, compensate în timpul lecturii prin buna factură stilistică a textului, prin exactitatea sugestivă a înfățișării detaliului, prin autenticitatea dialogurilor, transcriind limba aspră și savuroasă a țăranului oltean.

O serie de bucăți („Porumbeii albi”, „Zmeul albastru”, „Livada”), nerepresentative pentru stadiul în care se află astăzi talentul lui D. R. Popescu ar fi putut lipsi din carte. Ele sînt în fond niște simple exerciții literare, cu evidente slăbiciuni de altfel, și discuția asupra lor nu ar putea să ducă la vreo concluzie în privința artei prozatorului, care ar fi trebuit să se arate mai exigent față de creația sa destinată publicării în volum.

Așa cum se prezintă, „Umbrela de soare” este cartea unei maturizări; spunînd aceasta nu folosesc o simplă formulă de politeță critică: mă gîndesc că maturitatea unui scriitor e mult mai imprevizibilă, rezervă mult mai mari surprize, și mai fecunde, decît o perioadă de formare, oricît de interesantă. D. R. Popescu e un prozator cu posibilități largi: între acel dar al oralității, de care vorbeam la început, între capacitatea de a nota limbajuri individuale și reprezentative totodată, și talentul pentru evocarea lirică, arta simbolului concretizat și, prin el a îmbogățirii subtextului, există loc pentru un mare număr de forme și soluții literare. Spunînd că D. R. Popescu e un scriitor matur, nu pot decît anticipa asupra dezvoltării lui viitoare. Orice conjectură ar fi hazardată. Nu însă și deplina încredere pe care i-o acord acestui remarcabil prozator.

# Abstracționismul — sau indigența artei

de Marcel Breazu

Cînd în 1910 Kandinsky, pe atunci pictor figurativ, și-a atîrnat, din eroare, un tablou de-a-ndoaselea, el a avut, pe cît istorisea singur, o revelație: tabloul i-a plăcut mai mult în poziția din care nu se mai putea înțelege ce reprezintă, decît în cea pentru care fusese conceput. Artă abstractă se născuse!... Asta este, cel puțin după spusele celor mai mulți dintre istoricii săi, povestea „Nativității” abstracționismului. Și de atunci magii decadentismului au început să afliuze către acest nou mesaj mesianic al artei burgheze contemporane. Ca și legenda evanghelică —, povestea lui Kandinsky abundă de pitoresc. Adevărul istoric este însă — ca și în cazul creștinismului — mult mai complex și mai puțin idilic.

Ne aflăm, în acest început de secol, într-una din cele mai cumplite încețări sociale din cîte au existat în istorie. Clasa căreia îi aparținea viitorul, devenită pe deplin conștientă de rolul și de forța ei, condusă, în locul unde se innodau contradicțiile cele mai adînci ale epocii, de un partid cum nu existase încă un altul — se pregătea pentru atacul hotărîtor. Burghezia simțea marca primejdie și încerca să-și ia toate măsurile. Firește, cele politice și economice îi erau mai limpezi; existau însă și mijloace de apărare ideologice, care trebuiau încercate, și aci tatonările erau mai evidente. Dacă pe tărîm politic sau economic bătălia se putea desfășura mai direct, aici pe nisipurile mișcătoare ale artei și ale filozofiei unei epoci de decadență (unde „fata morgana” apare și dispare) situația era mai complicată. Artă burgheză europeană trecea atunci printr-o mare fierbere. După lovitura crîncenă pe care impresionismul și post impresionismul francez o dăduseră academismului, se părea că „totul este permis”. Mulți dintre cei ce aveau să spună un cuvînt în problemele creației artistice, se temeau să nu pătească rușinea îndurată de susținătorii lui Meissonier și de defăimătorii lui Manet, mai înainte cu douăzeci —trezeci de ani. „Dacă se ivește cumva un alt Van Gogh și noi nu îi sesizăm noutatea?” — era întrebarea terifiantă pe care și-o puneau la fiecare apariție neobișnuită, criticii și mai ales negustorii de artă. Nu era ușor pentru unii să riște, în numele unor principii estetice, să-și șifoneze prestigiul, și mai ales pentru alții, să riște să piardă, la bursa artelor, sume care începuseră să le pună în umbră pe cele investite în alte domenii ale business-ului. Curentele se succedau vertiginos. După „pointillisme”, „fauve”-

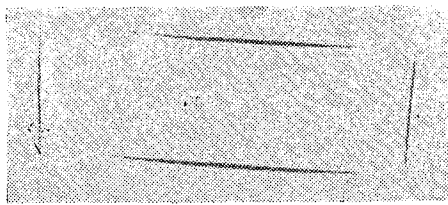


ismul, apoi cubismul — analitic și sintetic —, futurismul... Americanii începeau să cumpere... Și în toată această goană amețitoare realitatea se scurgea din producțiile artistice, ca singele dintr-o rană care se cascadează din ce în ce... Realitatea! Adică tocmai ceea ce, pentru cei pe care istoria îi părăsea, era preferabil să fie lăsat în penumbră și dacă se poate — în întuneric total. Burghezia era îndeaproape interesată în această „hemoragie de realism“, a întregii arte.

Ne aflăm, tot acum, în epoca în care filozofia burgheză intră într-o fază acută de recrudescență a idealismului. Bergson este în culmea gloriei. Fenomenologia își făurește „parantezele“ între care își propune să izoleze realitatea. Freudismul începe să-și extindă aria de influență. Pragmatismul se străduiește să infiltreze ideea că adevărul este o „invenție“ a spiritului și nu o descoperire a facultății de cunoaștere umană, care reflectă realitatea. Succesele uriașe ale fizicii sînt speculate în vederea sprijinirii ideii că „materia se matematizează“. Marii savanți sînt transformați, de presiunea ideologică insidioasă a oficialității culturale burgheze, în „mici filozofi“ — după cunoscuta caracterizare a lui Lenin. Sub aparențele cele mai „științifice“, întreaga știință, dirijată de burghezie, își întoarce fața către fantomele filozofiei unor clase, care au încercat de asemenea să le folosească în faza experienței lor. Platon și Kant devin singurii giganți pe care jură „lumea bună“ în cercurile intelectuale burgheze, fie că îi cunoaște din lectură, fie — mai frecvent — din auzite.

Trebuie să ținem seama, că discuțiile în jurul creației artistice capătă acum o mare extindere. Artiștii se preocupă, mai mult decît în alte epoci, de problemele teoretice ale artei lor. Există o străduință intensă de a preciza cu luciditate în ce constă specificul fiecărei arte, o goană după precizarea esenței nealterate a artei practicate pentru a o feri de „amestecuri heterogene“. Artiștii plastici vor să înlăture literatura din pictură și din sculptură. „Ut pictura poesis“ — a lui Horațiu este socotită o deviză primejdioasă pentru „puritatea“ fiecărui gen de artă în parte. Se caută cu febrilitate „specificul“ limbajului plastic. De aici rezultă o preocupare intensă pentru problemele de tehnică, care încep însă să se rupă treptat de problemele de expresivitate. Structura operei de artă se înstrăinează mereu de funcția acestei opere și e confundată cu esența ei. Formalismul își trage de aici una din rădăcinile lui gnoseologice — și își găsește expresia teoretică într-o lucrare care — fără să fie citată de teoreticienii abstracționismului — este pe tăcute, mai tîrziu, amplu folosită de ei. E vorba de „Vie des formes“ a lui H. Focillon, care apare abia în deceniul al patrulea al veacului nostru. Pentru Focillon, problemele de tehnică devin, dincolo de „automatismul meșteșugului“ și de „rețetele bucătăriei artistului“, adevărata „poezie“ a operei de artă. „Ni s-a părut totdeauna, spune el, că, în aceste studii dificile (despre artă), fără încetare expuse unor vagi judecăți de valoare și unor interpretări dintre cele mai lunecoase, observația fenomenelor de ordin tehnic nu numai că ne garanta o oarecare obiectivitate controlabilă, dar ne ducea în inima problemelor, punîndu-le pentru noi în aceiași termeni și sub același unghi ca și pentru artist“. Iată deci, cum devine ca de la sine înțeles, că pentru artist, problemele cele mai importante sînt cele de tehnică, dincolo de orice preocupare pentru conținutul ideologico-emoțional al creației sale.

Aceste probleme de „tehnică“ sînt fără îndoială de cea mai mare importanță în făurirea operei de artă. Măiestria nu poate fi atinsă fără cunoașterea meșteșugului. Dar meșteșugul nu este prin el singur măiestrie. Este ușor de înțeles că meșteșu-



LUCIO FONTANA — piază despicată cu lama

garului, „omului de specialitate“, o tehnică bine pusă la punct îi procură o anumită satisfacție, uneori foarte intensă. Este însă opera de artă destinată exclusiv admirației specialiștilor? Nu vizează, chiar cel mai izolat artist, să trezească ecouri de rază lungă, menite să pună în mișcare cercuri din ce în ce mai largi ale sensibilității artistice umane? Firește că problema aceasta, a rezonanței ample trezite de creația artistică, nu poate fi privită simplist. Marx încă, a accentuat că pentru a înțelege arta trebuie să ai o cultură artistică. În lumea noastră socialistă, problema educației estetice, este, cum nu odată s-a arătat, parte integrantă a educației comuniste. Dar ce înseamnă educație estetică? Care sînt țelurile ultime ale acestei educații? Nu este oare evident că o asemenea educație trebuie să vizeze tocmai pregătirea consumatorului de artă în vederea sesizării mesajului artistic, amplu și profund, transmis prin intermediul limbajului specific al fiecărei ramuri de artă, al fiecărui gen de artă? Un om cultivat artistic este acela care are posibilitatea, grație cunoașterii limbajului artistic, să pătrundă către seva operei, pentru a se bucura din plin de ceea ce îi poate oferi suculența ei reală; este acela care grație cunoașterii specificității acestui limbaj pentru fiecare artă, caută bucuria artistică tocmai acolo unde se află sursa ei autentică, și nu în altă parte. Cultura artistică, educația estetică, ajută să se înlăture rătăcirile invitate atunci cînd se caută emoția, pe care nu o pot da decît operele plastice, acolo unde ea este declanșată de literatură și pe aceea a operelor muzicale, acolo unde ea este rezultatul mijloacelor picturii sau coregrafiei. Dar cultura artistică autentică afinează sensibilitatea estetică pentru a primi, prin intermediul limbajului specific, mesajul profund, inclus în opera de artă.

Ei bine, după rătăcirile către care îl împingeau naturalismul-academist pe privitorul de tablouri, către sfîrșitul veacului trecut — a apărut reacția explicabilă a celor care se străduiau să găsească specificul limbajului pictural. Pictorii au vrut să-și delimiteze riguros domeniul lor de acțiune estetică, de domeniul literaturii. S-au încercat atunci diferite definiții ale tabloului. De la Maurice Denis, care spunea că „un tablou, înainte de a fi o bătălie, un om sau o poveste oarecare, este mai întîi o suprafață plană acoperită de culori aranjate într-o anumită ordine“ — pînă la André Lhote care definea tabloul ca fiind „o suprafață plană, acoperită de semne aluzive și de culori metaforice a căror reunire, făcută coerentă prin efectul unei compoziții riguroase, suscită singura realitate acceptabilă privirii moderne“ — s-a parcurs un drum care pe neșimțite, de dragul precizării specificității limbajului plastic, a deschis calea eliminării esențialului din ceea ce trebuia să transmită, să exprime, să semnifice acest limbaj. Vom vedea că teoreticienii abstracționismului au făcut un ultim salt în gol și au ajuns tocmai la distrugerea totală a acestui „esențial“.

Dar înainte de asta trebuie să mai amintim că printre rădăcinile gnoseologice ale esteticii abstracționiste se află și efortul de a găsi expresia concisă, efortul eliminării din limbajul artistic a încărcăturii care prisosește, a balastului care parazitează opera de artă, întinîndu-i „puritatea“. Acest efort inerent făuririi oricărei capodopere, începuse să-și facă simțite încă în ceea ce istoricii de artă au denumit „cubismul sintetic“. Absolutizarea necesității de simplificare, goana nechibzuită, exclusivistă, după „puritatea“ expresiei plastice este încă una dintre cauzele care au făcut posibilă rătăcirea abstracționistă.

S-ar cuveni poate să mai adăugăm aici și iluzia unor artiști de bună credință, dar mult prea superficial cunoscători ai concepțiilor fizico-matematice moderne asupra structurii materiei, de a-și fi inchipuit că pot exprima printr-o imagine concret-senzorială ceea ce numai abstracția științifică este în măsură să facă. Așa se explică pretenția onora de a figura (... în arta non-figurativă) continuul einsteinian spațiu-timp, mecanica ondulatorie a lui Louis de Broglie, „spin“-ul lui Dirac ș.a.m.d. Amintim, pentru a arăta cîtă seriozitate trebuie acordată unor asemenea pretenții, că Mau-

rice Raynal, vrind să dea mai multă greutate „științifică“ eforturilor de abstractizare picturală, evoca într-un catalog al unei expoziții cubiste din 1935, amintiri de tipul acesteia : „... cînd ne întrețineam asupra geometriilor neeuclidiene ale lui Rieman, bătrînul nostru profesor de la liceul Louis le Grand...“ Or, Rieman, geometrul, era german, a trăit în Germania pe la mijlocul veacului trecut, și nu avea comun cu profesorul francez al lui Raynal decît numele...

Mai este încă ceva peste care nu putem trece, dacă vrem să privim cu luciditate la extinderea pe care în ultimele decenii a căpătat-o arta abstracționistă în occidentul burghez, extindere care nu poate fi ignorată. Înverșunarea anti-academistă, căutarea unui limbaj specific, iluzia că arta ține pasul cu științele naturii — au mers mină în mină cu dorința firească a artistului de a inova, de a găsi ceea ce nu s-a mai spus pînă la el. Butada lui Paul Valéry, care spunea odată că „este o mare nenorocire să te naști în mijlocul unor capodopere și să trebuiască, cu disperare, să faci încă un lucru nou“, exprimă în manieră acidă, chinul căutărilor artistului, care nu se poate resemna să-și imite cuminte înaintașii.

Într-o societate care se girbovește sub bătrînețea ei, este însă imposibil să cauți prosperețea acolo unde ea nu se poate afla. Dar dacă nu înțelegi unde se găsește noul, nu-ți rămîne decît să întorci spatele realității, cu atît mai mult cu cît se găsește cine să-l încurajeze pe artist în această evaziune de la viață. Și odată alungată viața din artă, posibilitatea de a fi original dispare vertiginos. Așa se explică apoi cascada curentelor artistice și supralicitarea întru „epatarea burghezului“. Pînă la urmă „bursa de artă“ adoarme și veleitățile de originalitate. Luptătorii înverșunați împotriva academismului naturalist devin niște consacrate personalități ale academismului abstracționist. Vechea revoltă „anti-academistă“ a devenit remuneratorie, iar împotriva noului academism este interzis de către negustorul de tablouri să faci rebeliune.

Într-un articol publicat în revista vest-germană „Merkur“, Mario Praz recunoaște cinic această stare de lucruri. „Cu toate că arta abstractă a înscris — spune Praz — pe drapelul ei „Libertatea de Imaginație“, lozincă exaltată de critici ca Lionello Venturi, abstracționismul s-a consolidat („hat sich verhärtet“) ca o Academie oficială, a cărei autoritate poate rivaliza cu Academia lui Ludovic al XIV-lea. Este știut — continuă Praz — că astăzi un artist care nu folosește recuzita abstractă, oricît ar fi de renumit, pătrunde excepțional de greu în galeriile cele mai bine notate“.

Nu mai insistăm asupra faptului că întreaga atmosferă cultural-artistică din Occident — în care se stabilesc relații și corespondențe între „anti-pictura“ abstracționistă și „anti-teatrul“ sau „anti-romanul“ literar, ca și între „accidentalismul“ tașist și muzica „aleatorie“ de exemplu — exercită o continuă, insidioasă, dar nu mai puțin greu de rezistat presiune asupra pictorului care frecventează „societatea înaltă“.

În aceste condiții ne putem închipui ce rămîne din originalitatea artistului. Nu odată s-a remarcat, în cronicile care vorbeau despre expozițiile de artă abstractă, aspectul uniform, monoton, al acestora. Iată ce spune de exemplu Jean Rollin despre bienala din Veneția din 1959 : „dacă vre-un farsor s-ar amuza într-o noapte, să intervertească să zicem tablourile din Marea Britanie cu cele din Chile, nimeni n-ar observa asta a doua zi. Disprețul față de realitate a dat naștere unei producții desnaționalizate care a reunit într-o aceeași indeterminare un mănunchi de lucrări provenite din cele cinci continente“.

Originalitatea autentică dispare deci ; libertatea „anti-academistă“ dispare ; și ceea ce este mai important — și mai întristător — mesajul artistic în ceea ce are mai adînc de exprimat artistul, dispare. Dar tocmai asta convine organizatorilor — mai mult sau mai puțin camuflați — ai curentului celui mai răspîndit azi în arta burgheză. Interesele de clasă vin să consolideze — cum a arătat Lenin că se întimplă

totdeauna în asemenea condiții istorice — rădăcinile gnoseologice ale abstracționismului, despre care am amintit mai înainte.

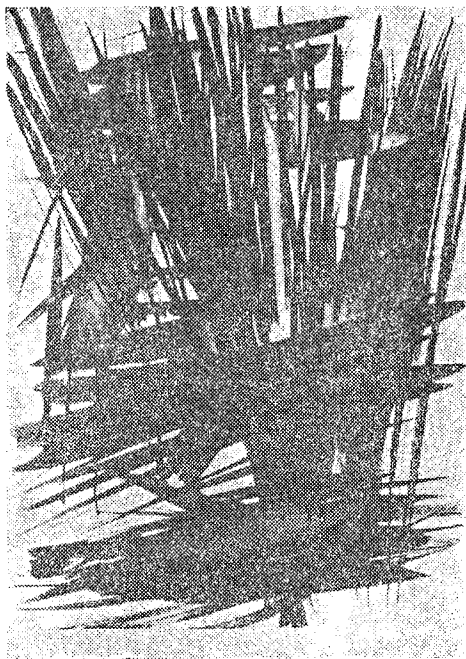
Dar arta aceasta abstractă nu reflectă oare nimic din societatea care i-a dat naștere și o încurajează? Mi se pare că două citate ne vor scuti de comentarii proprii. Unul este extras din voluminoasa lucrare a lui Raymond Nacenta, „Ecole de Paris“, publicată acum câțiva ani la Neuchatel, în Elveția. Vorbind despre „mesajul abstracționist“ el se întreabă, cu candoare, dacă acest mesaj, „ne-a făcut cu adevărat să înaintăm în cunoașterea omului sau a universului sau dacă el nu a fost decît obsesia neantului, una dintre formele de evaziune, ba chiar de panică, caracteristice acestei epoci“ (subl. mea M. B.) Răspunsul îl dă, cu oarecare întîrziere, într-un interviu recent, publicat de revista „Realités“, pictorul abstract de (nuanță mistică) Mannesier : „... noi sintem oamenii acestui secol : frînți, rupți în bucăți : pe pinzele noastre țîșnește, fie că vrem sau nu, o minciună care este minciuna însăși a societății noastre“.

O singură precizare ar fi de făcut la mărturisirea dramatică a lui Mannesier : nu este vorba despre toți oamenii acestui secol, ci numai despre cei care nu și-au găsit calea spre viitor, despre cei care trăiesc sub semnul derutei...



Istoricii de azi ai abstracționismului situiază începuturile curentului, cam în al doilea deceniu al veacului nostru. Numele unor Mondrian, Kandinsky, Malevici, Paul Klee, Delaunay fac parte din patristica artei abstracte. Ni se pare însă demn de relevat că pînă în preajma celui de al doilea război mondial, în volumele prestigioase de istorie a artelor nu găsim o menționare a unui asemenea curent de sine stătător. Nici în voluminoasa istorie a lui André Michel, nici în „Histoire de l'art“ a lui Elie

Faure, nici în primele ediții din „Geschichte der Kunst“ a lui Richard Hammann nu se defalcă, în arta contemporană, un asemenea curent. Mai mult. În ampla lucrare colectivă „L'art, des origines à nos jours“ publicată de editura Larousse în 1933, G. Knuttel, conservator al muzeului din Haga, consideră că Piet Mondrian și Th. Van Doesburg „reprezintă aportul olandez în cubism“, iar Pierre du Colombier, în aceeași lucrare, vorbind despre gruparea „Der blaue Reiter“, nici nu-l amintește pe Kandinsky. Abia după al doilea război mondial abstracționismul își găsește istoricii, care încep să-i caute originile. Unii socotesc lucrarea lui Kandinsky, „Über das geistige in der Kunst“ (Despre spiritualitate în artă), publicată în 1912 la München, ca primul manifest teoretic al abstracționismului. Aici, se proclamă răspicat renunțarea la „natura exterioară“ și credința în ceea ce Kandinsky numește „necesitatea interioară“. Alții afirmă că „intransigența“ abstracționistă s-ar fi făcut auzită prima oară în



HANS HARTUNG : „ T 1956“

lucrarea lui Mondrian, publicată în 1917, în revista „De Stijl” și intitulată „Noua plastică în pictură”. Aici părintele „neo-plasticismului” afirma: „Viața omului cultivat de astăzi se deturneză puțin câte puțin de la obiectele naturale pentru a deveni din ce în ce mai mult o viață abstractă”. Acest aforism socotit axiomatic îl face pe Mondrian să considere necesară apariția unei plastici noi. „Noua plastică, spune el, nu se va împodobi cu obiecte care caracterizează particularizarea, adică forma și culorile naturale. Ea trebuie dimpotrivă să-și găsească expresia în abstracția oricărei forme și culori, adică în linia dreaptă și în culoarea primară net definită... Ritmul raporturilor culorilor și măsurilor face să apară absolutul în relativitatea timpului și spațiului”. Aceste înalte pretenții teoretizante nu lipsesc nici dintr-o a treia lucrare considerată a fi una din evangheliile abstracționismului: „Die Gegenstandslose Welt” (Lumea non-reprezentării) publicată de Malevici în 1927, la München.. Aici abstracționistul rus își exprimă crezul intitulat „suprematism”: „Din punctul de vedere al suprematiștilor, aparențele exterioare ale naturii nu prezintă nici un interes; esențială este sensibilitatea în ea însăși, independentă de mediul din care și-a luat viața... Deci, înlături cu imaginile realității, înlături cu reprezentările ideale — nimic altceva decât un deșert. Însă acest deșert este plin de spiritul sensibilității inobiective care pătrunde totul”.

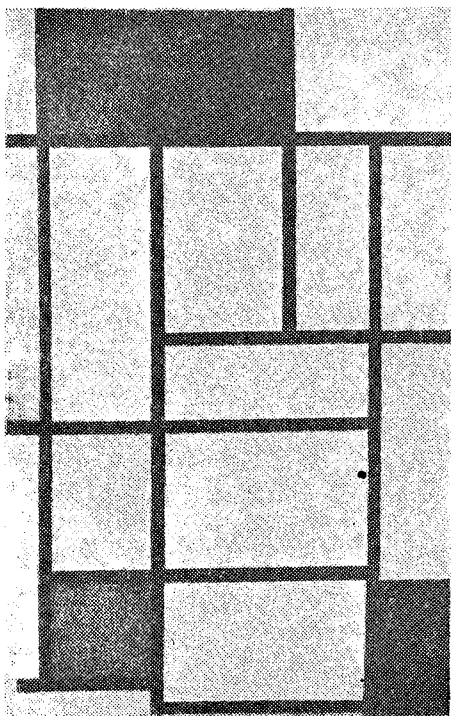
În lucrările amintite se schițează tendințele a ceea ce Marcel Brion numește mai târziu: „abstracția expresionistă”, „abstracția constructivistă” și „abstracția magico-religioasă”. Am citat mai amplu din lucrările acestea, pentru a arăta că abstracționismul a simțit, de la începuturile lui, nevoia unei platforme teoretice și în conformitate cu temperamentele promotorilor lui, a încercat să-și împrumute argumentele filozofice din curentele idealist-subiective sau idealist-obiective, la modă în epocă. După al doilea război mondial, teoreticienii abstracționismului fac împrumuturi serioase din filozofia existențialistă. Cît despre seriozitatea teoretizării, din chiar pasajele reproduse se vede cît credit i se poate acorda. Ce poate să însemne oare „necesitatea interioară” despre care vorbește Kandinsky, fără să se țină seama de cauzele obiective care îi dau naștere? Ce înseamnă „viața abstractă” a omului contemporan, pe care o opune Mondrian „obiectelor naturale”? Oare omul epocii noastre nu trăiește în mijlocul unei realități naturale și sociale pe deplin concrete? Nu resimte el această concretețe, din plin, în eforturile de a învinge rezistența naturii, adversitățile sociale? Faptul că omul zilelor noastre ajunge grație dezvoltării ample a capacității de abstractizare științifică la cunoașterea mai profundă a realității obiective, la posibilitățile de a folosi din ce în ce mai eficient legile obiective ale naturii și ale societății pe care le cunoaște din ce în ce mai amplu, pe măsură ce se ridică de la abstracțiile simple la concretul logic — asta nu înlătură concreteța realității în mijlocul căreia el se mișcă. Ce înseamnă apoi, „sensibilitatea inobiectivă” a lui Malevici, decât tocmai preconizarea scufundării într-un subiectivism radical, în care omul este sfătuit să-și confecționeze „trăirile” mistice, menite să-l înstrăineze de viața din jurul lui? Cine citește întreaga argumentare „teoretică” a acestor venerați azi (în lumea burgheză) patriarhi ai abstracționismului, nu-și poate reține zîmbetul, zîmbet pe care-l iscă de altfel și pretențiile unor abstracționiști mai noi, de a reprezenta fiziunea nucleului atomic sau nemărginirea spațiilor cosmice. Teoretizarea abstracționismului nu găsește o întemeiere mai plină nici în lucrările publicate mai recent, ale lui Michel Seuphor, Marcel Brion, Herbert Read, Charles-Pierre Bru sau Michel Ragon. Nici unul dintre aceștia nu reușește să argumenteze cît de cît convingător, în ce măsură un tablou abstract poate fi mai mult decât un panou decorativ — și asta în cazul cel mai bun. Dacă, așa cum pretinde Seuphor, condiția sine-qua-non a picturii abstracte este de a „nu putea să recunoaștem în ea nimic din realitatea obiectivă care constituie mediul normal al vieții noastre” — și că ea nu poate fi judecată decât „în virtutea valorilor extrinseci

oricărei reprezentări sau a oricărei amintiri a vreunei reprezentări“ („Dictionnaire de la peinture abstraite“, Paris, 1957, p. 3) — ar trebui să aflăm ce poate ea exprima, ce poate comunica pictorul abstracționist, aceluia care îi privește tabloul. În această privință, teoreticienii amintiți nu spun decât lucruri foarte vagi, care nu depășesc în aprofundare cele spuse de promotorii abstracționismului. „Spiritul omului — spune de pildă Seuphor — aceasta e marea noutate și aici încă trebuie urmărit vinatul cel mai rar. Sint de toate aici, visul și speculația, idealismul și amorul; și spectacolul exterior al naturii a lăsat aici trăsături indelebile“. Trebuie să recunoaștem că explicația nu e prea consistentă, fără să mai vorbim despre inconsecvența față de poziția afirmată inițial. Până la urmă concluzia lui Seuphor este că aflăm aici „pictura în sine“, ceea ce dă artistului „libertatea absolută“. Nu ni se spune însă ce oferă această pictură privitorului, aceluia care așteaptă o bucurie artistică de la opera care îi este prezentată. Marcel Brion nu ne dă elemente suplimentare de înțelegere. Dincolo de faptul că arta abstractă ar fi... manifestarea „neliniștii metafizice“ a unor popoare ca rușii, olandezii, germanii“ (teză în privința căreia se întâlnește cu Herbert Read) până la urmă nici el nu face altceva decât să exalte virtuțile picturii, care devine o „realitate pură“ adică o „realitate creată din nimic“. Urmărind de asemenea această năzuință de a elimina tot ceea ce este „pictural“ în pictură, Charles-Pierre Bru pretinde că abstracționismul oferă, în principiu, prin absența figurației, capacitatea de a realiza „idealul oricărei picturi“ („Esthétique de l'abstraction“, Paris, 1955, p. 295).

Se uită însă în felul acesta, că „puritatea“ nu poate fi desprinsă de conținutul uman al artei, fără de care ea rămâne o iluzie sterilă. Într-o lucrare a sa mai veche, Lionello Venturi spunea : „Arta fiind o activitate umană nu poate fi detașată de celelalte activități umane... Dacă creația artistică este izolată de alte activități, forma este

fără conținut, există un joc fără angajament serios, devine artă pentru artă, adică o artă în asemenea măsură epurată, și în asemenea măsură abstractă încât își pierde calitatea de a fi vie. Artistul încetează atunci să fie un artist; el devine un tehnician subtil, un virtuoz, un om academic; arta lui este golită de conținut“. („Pour comprendre la peinture“ — Paris, 1950). Ce bine scria bătrînul Lionello Venturi înainte de a deveni unul dintre susținătorii abstracționismului !

Apologia artei abstracte continuă pînă și în masiva istorie a artelor apărută, cu al treilea volum, în 1961, sub redacția lui René Huyghe. Aici Frank Elgar nu poate să nu recurgă la explicația devenită „clasică“ în estetica burgheză : „tabloul se definește acum printr-un ansamblu de linii și de culori, care ne mai avînd nimic de reprezentat, nimic de semnat, valorează în ele singure, prin ele singure“. Această „valoare de sine stătătoare“ a liniilor și culorilor ar da pictorului o maximă „libertate“. Dar



PIET MONDRIAN : „Compoziție“

Elgar nu se poate opri să nu recunoască: „folosirea libertății suscitind o mai mare nevoie de libertate, pictorul se abandonează facilității, licenței, și pină la urmă nihilismului radical. Nu mai există forme, nu mai există acorduri de tonuri, nu mai este disciplină, nu mai este compoziție. Nu există decît o amestecătură de linii, o răscolire a pasteii, o revărsare a culorilor. Totul este bun cu condiția ca fiecare individ să poată exprima fără nici o piedică senzațiile sale. Mai pe urmă, senzațiile însele nu mai conduc nici ele pensula; acum sînt miazmele subconștientului, febrele humorale, tam-tam-ul surd al organelor, care par să se agite la suprafața pinzei. Asistăm atunci la jocurile variate ale „tașismului“ și ale „informalului“ în Europa, ale „dripping“-ului și ale „action-painting“-ului în America“ (L'art et l'homme, Paris 1961, vol. III, p. 439).

...Prezentarea atît de sugestivă făcută de Elgar, partizan al abstracționismului, mă scutește să mai insist...



Dar un curent artistic trebuie judecat în primul rînd după operele pe care le-a dat — și nu numai după încercările de fundamentare estetică ale teoreticienilor săi. Să vedem deci, în ce măsură abstracționismul a dat lucrări care ar merita cumva să fie prețuite pentru valoarea lor artistică. Să pornim de la principalele lucrări socotite de admiratori ca fiind culmi ale curentului.

Unul dintre tablourile lui Mondrian — pe care Seuphor îl consideră ca fiind „Vedeta picturii contemporane“, este o pînză rombică pe care se află doar două linii negre, de grosime inegală, pe un fond alb uniform; iar virful creației promotorului neo-plasticismului este socotit a fi „Victory-boogie-woogie“, realizat puțin înainte de moartea sa, în 1944, și care a fost expus în 1958 la Bruxelles la retrospectiva „50 de ani de artă modernă“. Tabloul este pătrat, dar se agață în așa fel încît să aibă diagonala în poziție verticală și este o pînză vopsită în alb, pe care sînt lipite hîrtițe colorate, roșii, galbene, albastre și negre, dispuse în șiruri care se întretaie perpendicular.

Seuphor ne sfătuieste să ne apropiem de tablourile lui Mondrian „ca de niște icoane care încearcă să enunțe un adevăr imuabil, adevăr care rezidă pentru pictor în dualismul orizontal-vertical...“ (Dictionnaire de la peinture abstraites, Paris, 1957, p. 224). Sînt garant pentru autenticitatea textului!

Malevici pictează în 1914 un pătrat negru pe un fond alb iar în 1919 reia „tema“, ducînd-o pe culmi mai înalte: un pătrat alb, pe fond alb! Celelalte tablouri ale lui reprezintă, în genere, cruci înclinate în diferite unghiuri, în raport cu cîteva cercuri colorate.

Dar pentru a nu rămîne la realizările deschizătorilor de drum, care ar putea să fie excesive, ca reprezentînd „manifestele mișcării“ — să ne apropiem de înfăptuiri mai noi. Iată un abstracționist italian, Lucio Fontana, care a expus acum cîțiva ani, la Veneția, o pînză albă-cenușie, fără alte elemente... picturale decît patru tăieturi făcute cu lama, dispuse, aproximativ, ca laturi ale unui dreptunghi. În 1958, am văzut în pavilionul american al Expoziției din Bruxelles două tablouri ale Soniei Gretchkof, recomandată de textul catalogului, ca fiind ajunsă, deși foarte tînără, „recently to national attention“, în prețuirea națională americană. Amîndouă pînzele, de dimensiuni apreciabile (dimensiuni socotite de altfel, prin ele însele ca o dovadă de „vitalitate, impetuositate, intensitate și forță“) deși erau sensibil asemănătoare, avînd niște pete neregulate de ulei alb pe un fond negru, erau intitulate una: „Dragoste exact la amiază“ iar cealaltă, „Șahul“.

În ultimii ani, abstracționiștii au ajuns la rafinamente încă și mai subțiri. „Tașiștii“ nu mai încercă să organizeze „spațiul pictural“ ci fac apel la „prospețimea“ hazardului, proiectînd la întîmplare pe pînză culorile, prin diferite mijloace. În felul acesta s-ar realiza satisfacția denumită de americani „action-painting“, rezultată exclusiv din actul de a răspîndi vopseaua. Dacă socotiți că exagerez, citez dintr-o autoritate indiscutabilă, Michel Seuphor : „S-a vorbit mult despre tașism în ultimii doi ani la Paris. Acest termen desemnează o mișcare paralelă neo-expresionismului abstract de dincolo de Atlantic. Strămoșii săi imediați sînt Henri Michaux și Hans Hartung. Tașiștii propriu-zis se numesc Bryen, Mathieu... Riopelle și mulți alții. În urma ultimului numit s-a dezvoltat o oarecare tendință către uniformitatea pînzei, ca mijloc de a eluda orice problemă de compoziție și de a reduce actul de a picta la gestul animal (sic!)“. (Dictionnaire de la peinture abstraite, Paris, 1957, p. 69).

E inutil să mai continuăm cu alte exemple. Avem suficiente elemente semnificative pentru a ne întreba : poate să mai fie aici vorba despre artă, adică despre acea activitate umană, specific umană, menită să procure desfătări omenești, specific omenești. Ce legătură există între asemenea producții și necesitatea reală a găsirii unui limbaj pictural, necesitatea de a stiliza, de a găsi expresia picturală sobră, densă, care să elimine superfluul, balastul naturalist ? Ce are de împărțit asemenea activitate cu pretenții artistice, cu lupta împotriva academismului, pentru a ajunge la acea prospețime a ochiului pictural pe care o caută orice artist autentic ?

Aș vrea să fiu bine înțeles. Dincolo de impostura multora dintre cei ce umblă după glorie ieftină, dincolo de interesele



SONIA GRETCHKOF : „Dragoste la amiază“

celor ce speculează la bursa valorilor artistice, în masa imensă a aceluia care, în lumea capitalistă, fac artă abstractă — există fără îndoială și artiști cinstiți, care se străduiesc să găsească mijloace noi de a exprima sentimente și idei, demne de a fi comunicate. Dar cum să „comunică“ ceva care să poată găsi audiență în receptivitatea artistică a privitorului, cînd mijloacele de expresie sînt atît de precare ? Oricîtă disponibilitate ar avea acest privitor și oricîtă educație plastică, cum va putea el să pătrundă în „universul interior“ în care-l invită pictorul, dacă limbajul este atît de sărac, dacă semnificațiile rămîn atît de ermetice ? Charles-Pierre Bru, despre care am mai pomenit, spune în analiza estetică a producțiilor abstracționiste, în această privință, pe drept cuvînt : „ceea ce este propriu semnului („semnului“ plastic în cazul de față) este de a avea o semnificație distinctă de ceea ce este el însuși ca semn... Or, e limpede că așa ceva nu este posibil în abstracția picturală : chiar dacă în legătură cu această abstracție se vorbește despre semnificații, acestea nu constau în „idei“ la care formele plastice să ne trimită și care ar putea să rămînă ceea ce sînt chiar dacă



formele ar deveni diferite... nu este și nu poate fi nimic inteligibil într-un tablou abstract" („Esthetique de l'abstraction", p. 41). Întrucît nimic din aceste „semne" (linii, culori) nu au „dreptul", conform canoanelor abstracționismului, să „amintească" măcar ceva din lumea reală, drumul către fondul apercetiv vizual al privitorului este barat. „Semnul" din tabloul abstract nu denotă nimic. De altfel Malevici, vorbind despre pătratul lui alb pe fond alb spunea că el „reprezintă sensibilitatea absenței oricărui obiect". Ei bine, unul dintre urmașii lui l-a depășit, cînd a agățat pe pereții unei săli de expoziție o ramă goală...

Pe orice om, care nu cade victima presiunii acelei „îndopări a creierului", exercitate de publicitatea abil dirijată, nu-l poate emoționa autentic o alipire arbitrară de linii, o îngrămădire intimplătoare de pete de culoare, numai pentru că artistul declară că „așa a simțit el", la un moment dat. Privitorul nu se poate mulțumi să-l creadă pe cuvînt pe artist și să se emoționeze „pe credit". El are nevoie să recunoască în tablou obiectele, faptele, acțiunile din lumea în care trăiește el, și să le vadă acolo cu o strălucire nouă, nu plat copiate după natură, ci transfigurate în așa fel încît să devină vizibil pentru el, ceea ce în mod obișnuit trecea neobservat.

Indiferent de ceea ce abstracționismul a putut eventual să aducă prin căutările tehnice ale practicanților lui, ca aport artei decorative — tabloul abstract nu poate viza, din cauza precarității care îi este consubstanțială, declanșarea amplă a emoției artistice, nu poate exprima idei artistice, sinteze între senzorial, afectiv și rațional.



Deși primele manifestări abstracționiste — ca și primele încercări de fundamentare teoretică — datează, cum am văzut, încă din deceniul al doilea al veacului nostru — abstracționismul nu capătă amploarea pe care o are astăzi, decît prin al cincilea deceniu, mai cu seamă după al doilea război mondial. Dar de peste zece ani deja, se pomenește din ce în ce mai insistent în presa de specialitate și în cercurile artistice burgheze despre criza lui, despre impasul în care extinderea lui nemăsurată a adus arta burgheză contemporană. Artiști și esteticieni, finanțatori și critici de artă, vorbesc la toate modurile, despre sfîrșitul lui inevitabil. Firește nu trebuie să tragem concluzii pripite : sînt întreșute aici prea multe interese și prea multe iluzii pentru ca abstracționismul să moară peste noapte. Dar insistența cu care această temă a crizei artei contemporane (pentru cei pe care îi pomeneim, „artă burgheză" este sinonim cu „artă contemporană") revine mereu în publicistica occidentală, nu poate să nu releve o situație de loc incurajatoare pentru perspectivele abstracționismului.

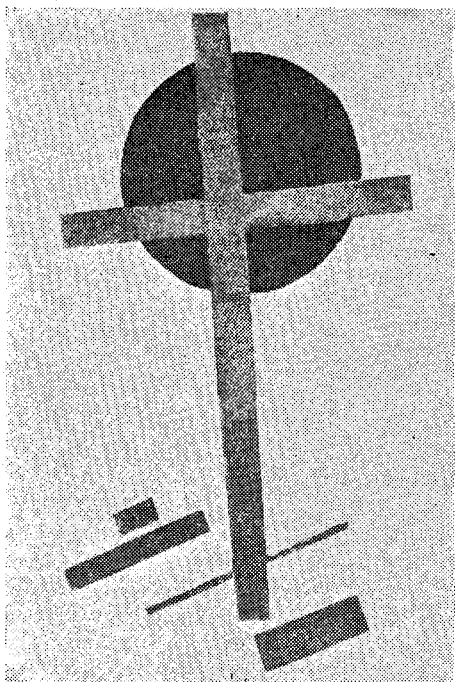
Iată, de pildă, părerile unui teoretician de prestigiu al lui René Huyghe. În ultimul volum al amplei istorii a artelor, întreprinsă sub redacția sa, academicianul francez, încercînd să traseze contururile generale ale artei contemporane, vorbește despre „punctul zero" pe care l-a atins plastica occidentală, prin distrugerea treptată, ajunsă la paroxism în cadrul abstracționismului, a organizării materialului artistic, prin promovarea „informalului" ridicat la rangul de principiu. „Lipsit de cele două suporturi ale sale — spune Huyghe — realul simțurilor pe de o parte, ordinea rațiunii, pe de altă parte, se pare că efortul tradiției greco-latine, pentru a stăpîni și a depăși datele existenței, este definitiv înlăturat : acest efort n-a năzuit decît să distingă omul din confuzia universului, să-l înzestreze cu o oarecare distanțare în raport cu universul, pentru a-i îngădui observarea, gîndirea și acțiunea. Îmbătat de frenezia de a elimina totul, ca și învingătorul care lunecă pe sfărîmăturile orașului cucerit, secolul XX n-a ezitat să meargă pînă la capăt și să alunge orice control al conștiinței asociat voinței". („L'art et L'homme", Paris, 1961, vol. III, p. 392). Această

situație a dus la impasul de astăzi, căruia Huyghe nu încearcă să-i găsească soluția, aceasta, fiind după el, o sarcină care-l depășește pe teoretician, dar socotește că întrevede o ieșire din dificultate, în crearea unor forme ivite din necesitățile tehnicii moderne. Oricum ar fi, impasul există pentru el, fără putință de tăgadă.

Iată un alt teoretician prestigios, Jean Cassou, conservator-șef al Muzeului de Artă Modernă, din Paris. Foarte recent, în numărul pe februarie 1963, din „La Nouvelle Revue Française“, el publică un articol-confesiune, intitulat „Voeu de richesse“, în care își exprimă dorința-urare ca arta contemporană să depășească indigența la care a ajuns astăzi. Cassou susține că artiștii moderniști făcând inițialmente „voeu de pauvreté“, dorință-jurământ de sărăcie, vizind sobrietatea, alungarea încărcăturii grandilocvente, au ajuns azi să piardă totalmente bogăția „spațiului“ și bogăția „imaginii“. Sub influența „funcționalismului“, consideră Cassou, ca și — se poate adăuga — a pinzei pictate socotite exclusiv ca „suprafață plană acoperită cu culori“ — spațiul, care dădea picturii „valori tactile“, a lunecat afară din tablou. Or, spune el, spațiul era „o condiție de bogăție... pentru că este teatrul tuturor, nenumeratelor evenimente, acelea ale luminii și acelea ale pasiunii, locul riscurilor, al schimbărilor, al destinelor“. Cealaltă degradare a picturii, celălalt „crepuscul“, cum spune Cassou, este datorat pierderii imaginii și deci a exercitării facultății de imaginație. „Acea pe care Delacroix și Baudelaire au proclamat-o regină a facultăților umane este astăzi detronată. Această nevoie esențială a omului de a forma imaginii, de a da mai multă forță acelor pe care ni le furnizează realitatea exterioară, viața exterioară (sublinierea mea — M. B.) de a le pune în relief, de a le anima, de a inventa de asemenea, de a suscita un univers plin de figuri, de ființe, de lucruri, de evenimente, de a povesti istorii și de a face să fie povestite, această nevoie nu mai este satisfăcută de artele

plastice“ — spune plin de melancolie Cassou. Nu este oare deosebit de semnificativă această declarație patetică a unuia dintre apologeții cunoscuți ai modernismului, pentru viitorul și prezentul artei abstracte ?

Am putea multiplica copios asemenea declarații. Ne vom mulțumi însă numai cu câteva spicuri. Într-un articol publicat în „La table ronde“, nr. 148, și intitulat „Crisa artei contemporane“, Reding de Campos, întrebându-se care este rezultatul sacrificării conținutului în dauna formei, răspunde : „Nu este obținerea unei forme pure ci a unei forme sărace, redusă la cei mai meschini termeni ai săi“. Raymond Cogniat spunea în a sa Histoire de la Peinture că arta abstractă „își poartă în sine declinul... pentru că nimeni nu ar mai putea ști de azi înainte să meargă dincolo de limitele unei formule care dă hazardului un loc esențial și așteaptă de la el mai mult decât de la libera conștiință a pictorului“. Wladimir Weidlé — se lamentează și el într-un articol publicat vara trecută în „La Nouvelle Revue Française“ în legătură cu „pieirea imaginii“. O anchetă întreprinsă la sfârșitul anului 1962 de re-



K. MALEVICI : „Compoziție suprematistă“

vista „Arts“ a arătat de asemenea un mare procent de răspunsuri, ale unor cititori din mediul lumii culturale burgheze, care socotesc că abstracționismul este epuizat, sleit.

Nu mai puțin semnificative sînt cronicile plastice care apar în ultimii ani în legătură cu marile expoziții, unde abstracționiștii fac o serioasă desfășurare de forțe. Ne mulțumim să amintim cronica lui R. de Sollier la ultima bienală din Veneția, cronică în care se vorbește răspicat despre criza picturii, amestecată cu „scandalul prețurilor“. Mai ales acest „scandal al prețurilor“ este grăitor. O revistă de specialitate, comunica de curînd cu îngrijorare că mării colecționari americani vînd masiv pinzele lor abstracte și că această vînzare duce la scăderea progresivă a cotelor... Pentru viața artistică din lumea capitalistă simptomul acesta este poate mai dătător de seamă despre soarta picturii abstracționiste, decît considerentele teoretice ale specialiștilor...

Se vorbește insistent în ultimii ani, în publicațiile occidentale, despre un nou „realism“, despre un nou „figurativism“. Artiștii caută cu înfrigurare ieșirea din impas. Mulți abstracționiști încearcă să revină la „imagine“, să redeschidă ochii asupra realității, să-și recîstige prospețimea viziunii picturale, evadînd din academismul non-figurativismului. Am văzut reproduceri după asemenea încercări. Să nu ne facem iluzii. Balastul prejudecăților anti-realiste este încă prea greu, pentru ca să îngăduie altceva decît palide încercări da „evadare“ ÎN realitate. Nu se poate face artă realistă decît de pe alte poziții decît acelea pe care se mai mențin încă mulți dintre vechii abstracționiști. În artă, revoluția pe care o așteaptă cei însetați de noutate adevărată, cei oboșiți de vidul abstracționist, nu poate fi despărțită de Revoluție (cu majusculă), de marea revoluție menită să dea alte temeuri sociale creației artistice, decît goana sterilă după „fata morgana“ a artei „pure“.

# Alfred Margul-Sperber

de Al. Philippide

În prefața primului său volum de versuri *Gleichnisse der Landschaft* (Similitudini ale peisajului) Cernăuți 1934, Alfred Margul-Sperber scria : „Autorul mărturisește în chip sincer că în ce privește forma, alegerea și tratarea temelor sale poetice, el preferă tot ce este învechit și tradițional și declară totodată că nu ține deloc să fie socotit printre poeții moderni“. Cred că modern, aici, trebuie luat în înțelesul de modernist, așa cum desigur că a vrut să înțeleagă și scriitorul. Într-adevăr, dela început și considerînd în totalitatea ei opera poetică a lui Alfred Margul-Sperber, trebuie să remarcăm că una din trăsăturile ei generale este coerența gândirii poetice, ceea ce are drept consecință firească o expresie inteligibilă. Cînd spun inteligibilă mă refer atît la comunicarea directă cît și la aceea prin sugerare. Această sugerare se produce aproape întotdeauna la Sperber pe bază de corelații, în adîncime, nu pe bază de asociații, care sînt mai întotdeauna de suprafață. Aici stă și deosebirea dintre el și mulți contemporani de-ai lui din perioada cînd apăreau acele *Similitudini ale peisajului*, și de-aceea atitudinea pe care poetul o exprimă atunci cînd declară că „nu ține deloc să fie socotit printre poeții moderni“ este perfect justificată de structura talentului său și de felul cum înțelege el creația poetică. Autorul, se spune în prefața citată, „și-a limitat în mod intenționat materialul și a împins uneori pînă la o obositoare uniformitate alegerea aceleiași teme, și aceasta pentru că, dîndu-și seama de tragica imposibilitate de-a atinge arhetipul, a crezut de cuviință ca măcar să se apropie de acest arhetip“. Așa dar, în concepția scriitorului, impulsul către creația poetică îl dă căutarea esenței adînci a lucrurilor. Cu alte cuvinte, poetul este un căutător de absolut, fiindcă acest arhetip, această imagine primordială nu este altceva decît absolutul poetic. S-ar putea crede că această căutare a absolutului îl îndeamnă pe poet către expresia abstractă. Nimic n-ar fi mai lipsit de adevăr. Poezia lui Sperber e de multe ori o poezie de idei, dar aceste idei el nu le exprimă niciodată în chip abstract. Cu un simț artistic desăvîrșit poetul evită primejdia aceasta. Walter Pater în capitolul despre Goethe din cartea sa *Renașterea* spune că Goethe n-a izbutit în partea a doua a lui *Faust* să „convertească toate ideile în imagini“. Această operație de convertire în imagini a ideilor este întotdeauna realizată cu succes în poezia lui Sperber. El gîndește poetic, adică găsește în lume apropieri și afinități sau deosebiri și contraste care uimesc și dau sentimentul frumuseții, ceea ce este unul din caracterele fundamentale ale gândirii poetice.

Această gândire își află la Sperber o expresie concentrată, de o sclipitoare concizie :

*Tot umblînd prin viață după chipuri noi  
Adunăm priveliști, le luăm cu noi.*

*Ouet stîns de ape, nouri, arbori, vînt,  
Ca din vis vin iarăși și răsar în cînt,*

*Stringe cît mai multe lucruri în privire  
Ele vor da vieții tale strălucire.<sup>1)</sup>*

(Ceea ce nu se pierde)

*Pe deal o luminiță atîrnă printre ramuri:  
Aripa ei ușoară lovește blînd în geamuri.*

*Întunecimea umple odaia ca un fum;  
Încet și noi în noaptea ne scufundăm acum.*

*Nu se mai vede patul pe care-ai adormit;  
Nici nu mai simți cum totul acum s-a liniștit*

*Doar mîmile-ți cuprinse, în visuri, de fiori  
Plutesc pe apa nopții ca niște albe flori.*

Acesta este tonul general din *Similitudini ale peisajului*. Poetul cercetează și prinde corelațiile subtile dintre sufletul omului și lucruri. Poezia lui Sperber este întotdeauna rezultatul unui adînc eveniment sufletesc, rezultatul aceluia fenomen pe care germanii îl numesc Erlebnis și care nu se poate exprima în altă limbă decît printr-o perifrază, de exemplu: faptul de-a trăi în chip foarte adînc o întîmplare, un sentiment sau un complex de sentimente, accentul în acest fenomen pînzîndu-se pe acțiunea de-a trăi, de-a participa la ceva, de-a experimenta, nu de-a contempla. Așa dar rezultatul poetic al acestui fapt de Erlebnis nu poate fi o notație bazată numai pe o observație atentă a vieții ci este mărturisirea emoționată a unei participări la un eveniment din viață, la o acțiune, la un sentiment, la o idee. Un poet fără Erlebnis este de neconceput. Nu toți poeții însă sînt la fel de apti pentru Erlebnis. Unii mai mult contemplă, observă și notează, alții mai mult adîncesc sufletește viața și exprimă rezultatul acestei adînciri în confesiuni lirice. Un Baudelaire, un Eminescu, un Rilke, un Esenin, concep și scriu poezie numai pe bază de Erlebnis. Hugo, cu o înegalabilă strălucire în expresie, nu este totuși decît numai un cori poet de Erlebnis. Romanticii, în general, și cu deosebire romanticii englezi și germani (iar dintre ruși Lermontov) sînt înclinați către creația lirică pe temeiul acestei adînciri a vieții, al acestei participări cu tot sufletul la viață, al acestui imbold de-a face din fenomenele vieții o perpetuă experiență personală. Acestor poeți li se potrivește ceea ce spune Faust lui Mephistopheles: „Dem Taumel weich ich mich, dem schmerzlichen Genuss“, eu mă consacru zbuciumului, plăcerii celei mai dureroase. Acest zbucium nu are nevoie numaidecît să se arate în gesturi spectaculoase, în manifestări zgomotoase, el chiar exclude asemenea atitudini, care nu rareori degenerază în poză. Zbuciumul de care e vorba aici este în primul rînd interior, e o mișcare psihică adîncă și vehementă și care se exprimă mai ales în poezie și mai rar în fapte materiale. Înclinarea către Erlebnis are deci drept consecință o viață psihică bogată și variată.

Sperber este un poet de Erlebnis. În prefața din care am mai citat el spune: „O poezie nu poate niciodată să înlocuiască marele obiect pe care îl evocă, așa că măsura calității artistice este și rămâne numai autenticitatea și vigoarea Erlebnis-ului față de acest obiect, precum și capacitatea de-a produce în sufletul cititorului receptiv o repetare a acestui Erlebnis“. Poetul își caracterizează aici foarte bine atitudinea lui față de viață și enunțarea lui capătă chiar o valoare generală. Un poet de Erlebnis e mereu în mijlocul vieții și nu la marginea ei, contemplând detașat și calm de la distanță furtunile și cutremurul sau, dimpotrivă, acalmiile și seninătățile. Atitudinea aceasta duce în mod necesar la o înfrățire adâncă cu lumea exterioară, cu lucrurile și cu oamenii, iar aici în volumul intitulat semnificativ *Similitudini ale peisajului*, cu natura, cu fenomenele naturii:

*Iarbă înaltă învelește domol risul tău de față; lumină adâncă de amurg se răspîndește: cum însă noi ne dăruim în întregime serii, o rază ultimă de soare mai stăruie o clipă și ne adapă. Și noi sorbim adînc mireasma și ne topim în ea; niciun glas n-a îndemnat dorul nostru de noapte. Pînă cînd copacul întunecat se îmbrobonează de rouă răcoroasă, visul nostru se întinde fără margini în azur. Nici această făptură întunecată și nici chinul mirezmelor care ne-au înflăcărat aprig nu ne ține înlănțuiți așa! Ah, poate că ne-a înfrățit cu pădurea numai un fir subțire de iarbă care foșnește în vînt! Acest lucru noi îl înțelegem adînc și nu vorbim, în timp ce peste spațiu se apleacă umbre și inimile tot mai adînc tînjesc și pierzîndu-și cumpătul fug în stele! (Einkehr).*

Titlul poeziei are un sens dublu, înseamnă la propriu popas, oprire la o gazdă, iar la figurat, reculegere, intrare în sine însuși. Textul se potrivește cu amîndouă sensurile. Natura găzduiește sufletul poetului și îl îndeamnă la reculegere. Natura nu este aici confidenta pasivă așa cum o considerau unii romantici, ea participă la viața poetului și este un factor important în producerea Erlebnis-ului: „Ah! poate că ne-a înfrățit cu pădurea numai un fir subțire de iarbă care foșnește în vînt! Acest lucru noi îl înțelegem adînc“. Sau, și mai răspicat și mai amănunțit exprimat, în *Landschaft (Peisaj)* din același volum:

*Înainte de-a se îndepărta pe totdeauna, privirea mea se mai scufundă odată în izvorul care dă mîntuire: opalul de vis al ochilor tăi. O, din oglinda lui fidelă îmi strălucesc ademenitoare, cu gingașă învăluire, pădurile mele, dealurile mele, scaldate în lumina serii! Și ia-ți că, în ciuda mpotrivirii, fluviul despărțirii m-a și luat cu el: oare îmi va mai străluci vreodată-n viață peisajul tău?*

Să se remarce asemănarea în ce privește tonul dintre ultimele două versuri ale poeziei și ultimele versuri din *Peste vîrfuri* a lui Eminescu: „Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată?“. Este aici o înrudire adîncă (de o influență nu poate fi vorba), o înrudire pe care aș explica-o măcar în parte prin faptul că amîndoi poeții și-au petrecut copilăria și adolescența în mijlocul unor regiuni înrudite și ele, Moldova de Nord și Bucovina. La aceasta trebuie adăugat și faptul, mult mai profund, că și unul și altul simt puternicul îndemn de-a transforma într-un Erlebnis, într-o experiență afectivă, într-un eveniment sufletesc contactul lor cu peisajul. Poetul similitudinilor peisajului duce pînă la extrema limită acest îndemn, identificîndu-se cu privilegiștea și suferind odată cu ea transformările la care o supun anotimpurile:

*„O, jalnică turmă a codrilor veștezi! Ciobane munte, dă drumul argintiu-lui tău corn de lună să sune! Și flautul pîrului străbătea peisajul cu sibiline suspine. Dar la miezul nopții a răsunat cumplit urletul lupului lumii, urletul spaimii. O, draga mea, ce frumos era pămîntul cînd l-am creat noi dăunazi în cîntecul de soare al primăverii, și ce întunecat e acum!“.*

Un poet care are în chip atât de adînc sentimentul fraternității cu natura nu se poate să nu aibă în aceeași măsură și sentimentul înfrățirii lui cu omenirea, așa dar un simț social acut și vibrant. Este tocmai cazul lui Sperber. Activitatea lui pe tărîm social datează de mult, din anii adolescenței. Născut la 23 septembrie 1898 în Storojineț, urmează școala primară în orașul natal, apoi liceul la Cernăuți. În 1914, la izbucnirea primului război mondial, se refugiază cu familia la Viena unde își termină studiile liceale. Se apropie de mișcarea muncitorească din capitala Austriei și scrie și publică în reviste de stînga primele sale poezii cu conținut social, dintre care unele ca *Der Schrei* (Strigătul), *Dem neuen Menschen* (Omului nou), *Der Rabe* (Corbul) vor apărea abia în 1951 în volumul *Zeuge der Zeit* (Martor al vremii). Recrut în 1916, are prilejul să cunoască războiul, ceea ce îl face să se alătore în chip hotărît mișcării muncitorești. Din martie 1918 se află în Ucraina sovietică. Din pricina legăturilor lui cu cercurile comuniste, este dat în judecata curții marțiale și numai prăbușirea puterilor centrale în noiembrie 1918 îl scapă de condamnare. După studii de drept la Universitatea din Cernăuți, Sperber, în 1920 pleacă în străinătate, stă un an la Paris, apoi pleacă în Statele Unite, unde locuiește între 1921 și 1924, la New-York, făcînd tot felul de meserii, fiind rînd pe rînd muncitor, chelner, funcționar de bancă, izbutind totodată să-și termine studiile universitare. Devine membru al lui Worker's Party (Partidul muncitoresc) și desfășoară o intensă activitate publicistică în organul mișcării muncitorești „New-Yorker Volkszeitung”. În 1924 se întoarce în Europa, unde, după o scurtă ședere la Viena într-un sanatoriu de boli de piept, revine în țară.

Roadele literare ale acestei vieți pline de întîmplări au fost foarte bogate, dar din ele numai cîteva aveau să fie adunate în volum înainte de Eliberare. Lucrul este explicabil dacă ne gîndim că o însemnată parte din creația poetică a lui Sperber era alcătuită încă de pe atunci din poezii cu caracter social, poezii revoluționare care bine înțeles că nu puteau să fie publicate sub regimul burghez. Cenzura burgheză n-ar fi îngăduit apariția unor versuși ca acestea adresate *Omului nou* :

*În tine este forța, în palmele mînilor tale tu porți zîmbind puterea de-a transforma; dar tîria ta nu se cunoaște pe ea însăși. Din toate ungherele a tot ce există rinjește contradicția — de ce nu strigi? Pămîntul se zguduie sub picioarele tale, furtuni vîiesc cu tine-mpreună, și tu sovăi în fața subredului perete de scînduri care te desparte de țara făgăduinții? Răstoarnă! Izbește! Sfărîmă în țandări! Cum să cadă lanțurile dacă tu nu ești ciocan?*

Tînarul de șaptesprezece ani care scria aceasta purta în el o nemărginită capacitate de a gîndi poetic și totodată o năzuință arzătoare către schimbarea în bine a lumii. Aceste două însușiri se împacă foarte bine împreună, deoarece numai într-o lume liberă, luminoasă, condusă de principiul binelui, gîndirea poetică se poate dezvolta nestingherită, așa încît un poet care luptă pentru dreptatea socială și pentru instaurarea unui regim socialist luptă implicit pentru crearea unei lumi prielnice gîndirii poetice, luptă pentru poezie. Lucrul acesta Sperber l-a înțeles încă de la început, din anii primei tinereți. Poezia lui s-a îndreptat pe două căi diferite către același țel. Pe de-o parte liberul joc al fanteziei și al visului poetic, avînd drept imbold suprem năzuința către înfrățirea cu natura și descoperirea de corelații adînci între sufletul omului și esența lucrurilor; pe de altă parte, participarea entuziastă la înnoirea lumii pe baza dreptății sociale prin desființarea exploatării omului de către om. Am încercat deja să arăt că aceste două atitudini sînt înrudite, înfrățirea cu natura și cu lucrurile fiind strîns legată de înfrățirea cu omenirea întreagă, dragostea de natură îmbinîndu-se perfect cu dragostea de

oameni. Deocamdată, în epoca de dinainte de Eliberare, Sperber putea să dea publicității mai cu seamă roadele poetice ale visului și ale fanteziei, și de aceea, după cum am văzut, *Similitudini ale peisajului* aparțin aproape în întregime acestui domeniu. Unele poezii au trebuit să apară scurtate, ciuntite, din cauză că anumite versuri sau strofe nu puteau să fie publicate la acea epocă. Poezia intitulată *Ukrainische Steppe* cuprinde în acest volum din 1934 doar cinci versuri:

*Nemărginită întindere a pășunilor. Îndepărtat dangăt de clopote vespérale, și cântecul ciobanului, străvechi și veșnic trist: O pasăre singuratică trece. Și câmpul miroase tot așa de frumos ca la noi acasă.*

Această scurtă descripție apare, sub același titlu în volumul *Ausblick und Rückschau* (Perspectivă și retrospectivă) din 1955, cu versul al treilea și al patrulea ușor modificate, cu o completare, și datată 1918, oînd poetul se afla în Ucraina :

*Cînd vara se duce, câmpul miroase aspru ca la noi acasă... Năvălește și vruiește, vînt al stepei! Mătură melancolia! Trezește jalea care-a adormit, stirnește vorba care aprinde! Flacără a răzvrătiților, izbucnește cu putere din tînguirea stridentă! Iată, în zilele noastre, la Nord, măreți eroi ai muncii au și sfărîmat jugul robiei și au ajuns conducători ai luptei. Ascultați! chemarea de la Periaslav spune: Trezește-te, Ucraină! Dă mina cu frații tăi!*

Al doilea volum de versuri al lui Sperber *Geheimnis und Verzicht* (Taină și renunțare) e din 1939. Titlul este plin de înțelesuri. El era foarte potrivit pentru împrejurările de atunci din țara noastră cînd aspirațiile profunde ale omului către libertate, către dreptate socială, către înfrățirea între oameni, trebuiau rostite voalat, în simboluri și în imagini uneori derutante, ca să poată fi publicate. Acesta este înțelesul „tainei“. Renunțarea, de-aseenea, nu trebuie luată ad litteram. Renunțare, aici, înseamnă tocmai ascundere, ațipire, scufundare în adîncul conștiinței în așteptarea unei eliberări care trebuia să vină și a venit. Renunțarea era numai aparentă. Sub această aparentă sufletul poetului își păstra toată viigoarea, toată speranța, toată încrederea. De altfel în mai toate bucățile acestui volum tonul viguros, apăsător și limpede, indică pe deasupra vorbelor cît și în adîncul lor, atitudinea aceasta dîrză, adînc optimistă. Un exemplu în această privință este chiar poezia care deschide cartea și care e intitulată *Der Tag der Landschaft* (O zi din viața peisajului) :

*Dimineața stătea în incendiul nourilor roșii. Fruntea ei se înălța sclipitoare din aburi și din rouă. Purta în păr cântecul de fluier al ciobanilor și glasuri de păsări care străbat aerul luminos al câmpiilor. Amiaza a fost o amuțire în flăcări. În tăcerea amorțită răsuna leneș ciocănitul unei coase și zumzetul albinelor pe pașiștea de pe colnic. Seara a venit ca o lacrimă de aur. Cele din urmă vînturi s-au dus legănîndu-se la culcare, și pe cerul albastru lebede de nouri pluteau fericite și radioase, către țara lor. Pe urmă noaptea s-a lăsat cu aripi domoale, cu fața inundată de lumina stelelor. Ea mîngîie nostalgia tuturor lucrurilor și fiecare lucru s-a făcut taină și renunțare.*

Să se observe mai întii abundența termenilor care exprimă bucurie și lumină: strălucire, auriu, fericit, sclipînd, inundat de lumina stelelor. Imaginile sînt toate luminoase, sugerînd imensitate și avînt, înălțare în lumină, viață în libertate. Din cauza aceasta acea „renunțare“ de la urmă nu are în ea nimic tragic, nimic trist, nimic deprimant. Poezia rămîne luminoasă și pură în ciuda acestei modulații, care aici nu exprimă actul voit al renunțării ci fenomenul firesc și necesar al scufundării în somn a peisajului, la venirea nopții.

Și în volumul acesta personajul principal este peisajul, cu care poetul stă de vorbă, pe care îl cercetează în adîncime și de care se simte legat prin afini-



tăți adânci, de structură. Este totuși între *Similitudini ale peisajului* și *Taină și renunțare* o deosebire. În poeziile primului volum asistăm la o captare a priveliștilor naturii în sufletul poetului, o mișcare din afară înăuntru, de absorbție a peisajului, de asimilare a lui și de interpretare poetică. În cel de al doilea volum al scriitorului mișcarea este dinăuntru în afară. Poetul se desprinde din el însuși și pătrunde el acum în viața priveliștilor, oglindind peisajul și nu oglindindu-se în el. Bine înțeles că nu poate fi vorba de o aplicare cu strictetă a acestei atitudini. Tendința generală este însă aceasta, pe când în volumul anterior prevala tendința contrară. Pădurea, copacii, se întîlnesc și aici ca și în primul volum ca niște teme familiare și dragi poetului. Un lung poem în trei părți poartă chiar titlul *Der Baum* (Copacul). Acest poem e important pentru felul cum Sperber, prinde și cultivă corelația profundă dintre om și lucruri, ilustrînd totodată mișcarea de oglindire de care vorbeam. Povestitorul pare să fie un emigrant de pe vremuri într-un ținut sălbatec și neexplorat. Și-a întins cortul lângă un copac, cu care se împrietenește :

*În fața cortului meu el stă zvelt și se înalță liber spre cer. Carnea lui e vîrtoasă, pielea lui e lucioasă. Multe chibzuiește și năzuiește. Ceafa lui se împotrivește furtunii. Creștetul lui simte nourii care trec. Adăpostește dihori, lupi și viermi, și păsărilor celor mari li-i drag. Dimineata fruntea lui arde și strălucește, și atunci seamănă într-adevăr cu o căpetenie de oști! Dar când noaptea îmi ascunde chipul său el poartă-n plete steaua cea mare. Îi place să se legene în vîntul cald și îl aud cum cîntă-ncetîșor. Dar când se strică vremea, și tilharul uragan sare la dînsul, el se asvîrle cu mînie cumplită, în timp ce capul îi strălucește de fulgere, și apucă uraganul, și-l prinde bine cu mîinile lui, și îl sugrumă... Aș vrea să-mi fie frate! Și atunci i-aș țese și i-aș lucra drept podoabă o mantie bogată și grea: bucuros ar purta-o știînd că-i de la mine.*

Povestitorului îi pare rău că prietenul său copacul e condamnat să stea în același loc. Ar vrea să-l poată lua cu dînsul în lungile lui peregrinări în căutare de regiuni mai fertile și mai prielnice :

*Pofta noastră năzuiește să cuprindă tot și niciodată nu avem destul: prădăm roade și oameni și animale. Copacul bea lumina cu sorbituri adînci. Ce trecători sîntem pe lume: piatra se sfărîmă sub pașii noștri și cortul nostru se umflă în vînt. El trebuie să stea mereu pe loc.*

Povestitorul visează într-o noapte că în regiunea în care se află, seceta a pîrjolit iarba și a secat rîurile. El și cu tovarășii lui de pribegie trebuie să-și strîngă corturile și să plece în alte părți. Și atunci se duce la prietenul lui copacul, să-și ia rămas bun de la el :

*M-am dus atunci ultima oară la el. Nu-l vedeam dar îl simțeam. Și durerea mea era mare. Mi-am lipit fața înfierbîntată de pielea lui răcoroasă și i-am cuprins în brațe trupul. Și, deodată s-a făcut lumină: mi-am dat seama că mă despărțeam de dînsul și că el rămînea în închisoarea lui. Și m-a copleșit durerea: am scos pumnalul și am izbit cu toată puterea în inima lui întunecoasă.*

Imaginea copacului condamnat la nemișcare și a prietenului său omul care, îndurerat că nu-l poate lua cu el și convins că planta suferă din cauză că nu poate pleca, o omoară, este expresia unei idei poetice adînci, de-o simplitate și de-o măreție care aduce aminte de legendele antichității cu oameni preschimbați în izvoare, în copaci, în stînci. Umanizarea naturii, dotarea ei de către poet cu sentimente și apucături umane e singurul mod de-a o face comunicabilă sensibilității noastre și deci de-a o face obiect de creație artistică. Toate acestea, la care se adaugă expresia de-o mare strălucire verbală și totodată de-o clasică cumpătare,

fac din această bucată o creație de primul rang a poeziei de limbă germană din timpurile noastre și, fiind opera unui poet de la noi, o creație capitală a poeziei românești din ultimele decenii.

Apropierea care se produce dinăuntru în afară și care este atitudinea dominantă a poetului în acest al doilea volum al său, se arată și în prezența în peisaj a oamenilor, ca în *Humorescă după motive de Anton Dvorak*, minunată împropătare modernă și realistă a eglogei :

*Din vârateca lor țară vin mirese de seară  
Și miroase-amar livada a pământ.  
Cînt de seceri, voie bună, secerișul în furtună,  
Ce-am iubit odată-i dus pe vînt.*

*Zvon de coasă trasă-apasă, în amiaza somnoroasă,  
Cîmpul stă-n cămeși de arșiți toropiț.  
Hodîniind la umbră multă, fata și flăcău-ascultă  
Fierbințeala sîngelui vrăjit.*

*Se-ndrăgiră și jucară aspre jocuri de la țară;  
Pentru un urciur, în joacă, s-au împins  
Și-au scăpat din mâini urciurul și l-au spart udînd covorul  
Ierbii-n care apa s-a prelins.*

*Și-ntre ei, se înțelege, a-nceput o ceartă-n lege...  
Dar lăsîndu-și fata ochii în pământ  
Și-nfîlnîndu-și, certăreata, ca într-o oglindă fața,  
O văzu flăcăul surîzînd...*

(Traducere de Teodor Balș)

În bucata care poartă titlul *Die Memnonsäule* (Statuia lui Memnon) avem adăpostită în dosul unei imagini de o mare strălucire dar și de-o mare transparentă pentru cine știe să citească printre rînduri, starea sufletească a poetului în acea vreme, zbuciumul lui în adîncuri, revolta lui înăbușită, încrederea lui în viitor și marea lui speranță :

*Pustiul arde, spațiul strălucește aspru și vechi, și numai tăcerea are dreptul să existe; înalt m-am ridicat în timp din bazalt și nu mor și sînt piatra virtoasă. Lumina mare, lumina fără țărături care cu dragoste îmi învâluie forma fărămicioasă, nu mă roade; și nu mă frînge tăcerea care stă la pîndă în furtuna depărtărilor. Eu sînt cumpăna care împarte firea, birnă dreaptă a dreptei clădiri: a luminii care îmi atinge în zbor creștetul, și a temeliei de umbră pe care nisipul n-o soarbe. Orizontul care mă împrejmuie arzător încremenește atunci cînd îl înconjură liniștea mea adîncă. Vîntul vrea spațiu vast. Dar statuia tinde către înălțimi pe care nici o adiere nu le turbură. Sînt piatra țeapănă, sînt gura mută a liniștii pe care n-o înfrumusețează niciun glas de pasăre. Și totuși odată fulgerul m-a spintecat pînă jos, și atunci am devenit altceva: Ascultați, statuia cîntă!*

Dar chiar de pe acum, în acest volum din 1939, în unele poezii conținutul social se face simțit cu putere. Așa este în deosebi în viguroasa poezie cu care se încheie volumul, intitulată (*Negrul Jessy Owens bate recordul mondial*):

*„Pantera neagră“ sta într-un cerc uriaș, o sută de mii cu răsufierea oprită:  
și el văzu o mare, și marea era albă, și era departe țelul, care îl atrăgea ca o*

*pădure virgină. Și când s-a dat semnalul și el s-a repezit. sprinten ca un dansator prin furtuna de steaguri, o vijelie parcă a izbucnit într-insul și sângele a început să intoneze strigătul de moarte al strămoșilor: „Copoiiu urlă; ți-au luat urma. sînt mulți și vin în goană după tine răcînd! Tot înainte! Ti-i în joc viața! Acuma, negrurile fugar, numai dacă alergi bine mai poți scăpa!“. Și când a aruns la țel și s-a simțit ridicat pe brațe într-o furtună de chiote — a văzut deodată înălțîndu-se în fața lui ca o fantomă copacul de care odinioară fusese spînzurat tatăl lui.*

În epoca de după Eliberare, Sperber a putut să dea la iveală în toată plenitudinea ei și latura socială a creației sale poetice. În volumul *Zeuge der Zeit* (Martor al vremii) din 1951 apare, pe lângă o selecție sumară din *Similitudinii ale peisajului* și din *Taină și renunțare*, o substanțială culegere din poezia lui de răzvrătire socială din anii regimului de opresiune burgheză precum și poezii noi care exprimă entuziasmul față de acțiunea de transformare socialistă a țării. Printre cele dintîi se numără bucățile cuprinse în capitolul semnificativ intitulat *Weg zum Licht* (Drum către lumină), printre care *Der Schrei* (Strigătul), *Der Rabe* (Corbul) *Dem neuen Menschen* (Omului nou) deja pomenite, precum și altele, din perioada *Similitudinilor* și a *Tainei*, care, din motivele arătate, nu putuseră să fie publicate, ca *Lokalbericht* (Reportaj local), *Kain und Abel*, *Der Fackelläufer* (Alergătorul cu torța). Acestea sînt poeme narative, dramatic compuse, concise, viguroase și vehemente, constituind într-o formă artistică perfectă grave acte de acuzare la adresa societății burgheze.

De acum înainte, odată cu volumul *Ausblick und Rückschau* (Perspectivă și retrospectivă) (1955) poezia lui Sperber se dezvoltă nestingherită.

Capitolul „retrospectivei“ cuprinde în cea mai mare parte a lui o selecție din volumele anterioare iar capitolul „perspectivei“, care poartă titlul de *Pulsul timpului* și este consacrat în întregime temelor sociale, aduce, pe lângă poezii mai vechi ca *Der Obdachlose* (Omul fără adăpost) (1920) și altele, un șir de poeme scrise după Eliberare. În toate aceste poezii conținutul social ia amploare. Cultivînd acum cu precădere tema socială, Sperber, cu o inteligență artistică desăvîrșită, schimbă des tonul, e cînd liric, cînd narativ, cînd duios, cînd vehement satiric, ceea ce dă o mare varietate și oferă cititorului mereu bucuria surprizei și a noutății. Sperber reușește într-o specie lirică pe care aș numi-o oda socială. Ca un exemplu excelent pentru aceasta trebuie menționată în primul rînd bucata intitulată *Partidul* :

*Cînd însfirșit te-ai zmulș din asuprime,  
Din grea robie, dup-o viață-ntreagă,  
Cu gînd de luptă, nu de tînguire,  
Plin de-adevăr, — Partidul ți-a dat vlagă!*

*Cînd ai fost gata, fără șovăire,  
Să-nfrunți necaz și temniți și-orice plagă,  
Să-ți pui chiar viața-n joc cu îndîrjire,  
În luptă grea, — Partidul ți-a dat vlagă!*

*Cînd ai văzut că numai în unire  
Cu alți tovarăși, libertatea dragă  
Ai s-o cîștigi, și-adevărata-ți fire  
Ți-o vei găsi, — Partidul ți-a dat vlagă!*

*Venit-au ani de chin pentru popor,  
Războiul, moartea stînd mereu la pîndă;  
Partidul și-a fost sprijin și-ajutor,  
La luptă te-a-ndrumat și la izbîndă.*

*Și-acum privește-n jurul tău: oriunde  
Te uți, vezi lumea nouă cum purcede.  
Mîini chiar, vor fi înfăptuiri profunde  
În care azi abia-ndrăznești a crede.*

*Iar astăzi vezi aievea-ndeplinit  
Ceea ce ieri nici nu-ți trecea prin minte:  
În tot ce faci, Partidul, neclintit,  
Îți luminează calea înainte.*

*El potolește-adîncă năzuință  
A omului setos de vremuri noi;  
Partidu-nseamnă trainica voință  
De-a-nfăptui ce-avem mai bun în noi!*

Sperber cultivă acum o specie poetică pe care nu o cultivase încă, și anume poezia satirică îndreptată polemic împotriva unor aspecte odioase din lumea capitalistă. Poetul folosește uneori fantasticul cu substrat realist și progresist ca în poemul *Călătoriile lui Gulliver*. Eroul lui Swift este imaginat ca făcînd o călătorie în timp, mai întîi în trecut unde se întîlnește cu bunicu-său, țăran iobag, care i se plînge de viața rea pe care o duce, apoi în viitor unde dă de nepotu-său:

*Cînd Gulliver ajunsese în vremea viitoare  
Nepotul lui se pregătea de-nsurătoare,  
Voios și gras și bine îmbrăcat...  
„Cum o mai duci, nepoate?“ la-ntrebat.  
Băiatu-a ris cu gura pînă la urechi:  
„Se vede cît de colo că vii din vremuri vechi, —  
În era comunismului, cum poate  
S-o ducă omul altfel decît bine?...  
Cel ce trăiește-n comunism ca mine  
Găsește-n preajma lui de toate...“*

În *Adresa falsă* ironia crudă este folosită în chip magistral. Un negru linșat ajunge în iad. Un drac avea să-l zvîrle în focul cel veșnic, dar el îl oprește spunîndu-i că torturile iadului sînt un fleac pe lîngă chinurile pe care le-a suferit în viață :

*Dar Simon Lefort stă pe loc și zice:  
„Domol! domol! Nu te grăbi, amice!  
După cum văd, cu graba, după moarte  
Am nimerit în altă parte.  
Acesta-i iadul fioros și hîd?  
Acesta-i locul veșnicei osînde?  
Nu pot, pe cinstea mea, decît să rid  
De-aceste cazne blege și plăpînde.*

De foc risipă faceți cât veți vrea,  
 Degeaba, că eu nu mă sperii!  
 Când culegeam bumbacu-n faptul verii  
 Mai tare soarele mă dogorea.  
 Și-o veșnicie de-ar fi să mă frig  
 Tot n-am să uit cum iarna mă-ncovrigam de frig.

La post vreți să mă puneți pe vecie?  
 Mai foame ca în viață nu cred c-are să-mi fie.  
 În smoolă să mă fierbeți cum vă place:  
 Mai negru decît sînt nu mă veți face.  
 Drept să vă spun, oricît ar fi de grele  
 Aceste cazne hărăzite mie,  
 Tot n-ar putea întrece-n grozăvie  
 Neconținuta caznă-a vieții mele;  
 Căci pîn-a nu ajunge la voi pe negîndite  
 Eu negru-am fost, în Statele Unite“.

Pe gînduri cade dracul. Sloboade-apoi cuvînt:  
 „Tu-n iad ai fost demult, chiar pe pămînt.  
 N-ai nici un rost pe-aicea să mai stai.  
 Cărăbănește-te și du-te-n rai!“

Această poezie împreună cu bucata *Un negru bate recordul olimpic* deja citată, precum și cu *Cîntecul unei culegătoare de bumbac din Louisiana* din același volum, de un patetism sfîșietor în cumplita lui simplitate, merită să figureze la loc de frunte într-o antologie de poezie universală avînd ca temă lupta de dezrobire a populației de culoare din țările imperialiste.

Reluînd poezia din volumele anterioare războiului și completîndu-le cu elemente care atunci nu puteau fi rostite, poetul le dă o valoare nouă. Așa este de exemplu *Izvorul* (1927). Poetul după ce în cîteva strofe descrie un izvor din pădure, ridică peisajul în simbol și încheie astfel :

*Aici e începutul, aici vreau să poșosesc,  
 aici natura mă primește ca o mamă.  
 Dacă va fi să pornesc iarăși în viață, îmi  
 voi începe drumul cu izvorul. De la el  
 am învățat ce să fac: să îndestulez  
 pe toți cei insetați. Înainte, tot înainte  
 către marea de unde îmi face semn să  
 vin înfrățirea cea mare !*

Simbolul are aici un sens social. Motivul înfrățirii capătă astfel o semnificație nouă. Lucrul acesta apare în chip deosebit în poezia *Parabola copacului strîmb* versiune parțial nouă și cu o strofă adăugată, a poeziei *Copacul strîmb* din *Similitudini ale peisajului*. Voi da mai întîi textul din *Similitudini* (1934).

*Copacul care la amiază, într-o tăcere mare, se înalță în singurătatea care  
 ne copleșește, îmbrățișează, înlănțuie drăgăstos cu crengile acest adînc azur care  
 dă aromă liniștii lui. Intreaga lui făptură e strîmbă: crengile schiloade se răsu-  
 cesc ca niște rădăcini în aer; dar așa pocit cum este, el își află totuși în existența*

*lui bucurie, și loc și mireasmă. Cine poate oare să rostească asta, cine poate să explice gesturile copacului schilod și pustia lui înfățișare? Poate că tulpina lui dreaptă e în pământ și numai rădăcinile se înalță strîmbe în azur. Cine poate să spună hotărît ce e sus, ce e jos? Cine poate să afle rostul acestui circuit? Nu se împletește oare în noi realitatea cu visul, și știm noi oare unde începe domeniul nostru?*

În versiunea din 1955 ultimele două versuri din strofa a patra sînt înlocuite cu două versuri noi și poeziei i se adaugă o strofă. Finalul poeziei sună deci astfel:

*Cine poate să spună hotărît ce e sus, ce e jos? Cine poate să afle rostul acestui circuit? Căci toate deosebirile vor înceta atunci cînd va începe domnia celor de jos. Atunci soarele va trezi și va întineri copacul, și toate vor înflori eliberate pe cîmpii și-n păduri: cum se va răsuci și se va întinde atunci copacul și își va căpăta forma lui dreaptă, adevărată!*

Întrebarea nedumerită cu care se sfîrșea prima versiune corespunde unei atmosfere de înăbușire și de întunecare în care adevărul trebuia exprimat cu prudență și pe ascuns. Cele două versuri schimbate și strofa adăugată dau poeziei un înțeles precis, luminos și vast. Copacul strîmb care înăuntru, în adîncime, este drept și care, atunci cînd sosește vremea prielnică, se înalță întinerit, simbolizează admirabil poporul asuprit care păstrează în el vloga sănătoasă ce îi asigură o dezvoltare fericită atunci cînd revoluția socială se săvîrșește, dezrobindu-l.

*Mit offenen Augen* (Cu ochii deschiși) din 1956, cuprinde o selecție din volumele anterioare, cu cîteva adausuri, și, după cum arată subtitlul „poezii pentru tineret“, este alcătuit din bucăți care, variate în ce privește subiectul și tonul, au drept trăsătură comună o tendință educativă, dar fără cea mai mică urmă de uscăciune didactică. Poezii ca *Izvorul*, *Copacul strîmb*, deja citate, precum și altele ca *Șoseaua*, reluare cu modificări a unei poezii mai vechi, cu o subtilă ridicare în simbol a unui fapt obișnuit din procesul de transformare a naturii, sînt excelente exemplare de poezie realist-socialistă, poezie care unește în ea și conciliază oglindirea realității, visul creator, viziunea viitorului și, într-o desăvîrșită formă artistică, tendința educativă. Un monument de poezie realist-socialistă, străbătut de un mare avînt patriotic este de asemenea volumul *Unsterblicher August* (Nemuritorul August) din 1959, din care desprind *Dorul de țară*:

*De dragoste de țară cine n-are  
Nevoie ca de aer, de apă și de soare?  
Ea-i pînea scoasă din cuptor, fierbînte,  
Plîmbarea c-un prieten, deapururi vie-n mînte;  
Un chip pe care-l știi de mult, un glas  
Al cărui murmur molcom în suflet ți-a rămas.  
Ce-i dragostea aceasta cine știe?  
Întreabă pasărea ce-n pribegie  
Străbate mări și țărături ca să se-ntoarcă iar,  
An după an, pe creanga aceluiaș stejar.  
Întreabă apa, piatra întreab-o: au să-ți spună  
Că vor s-ajungă iarăș la baștina străbună.*

*Odihnă apa nicăieri nu are,  
Călătorește-ntre-una spre țara ei, spre mare;  
Cînd pietrei îi dai drumul din mîna ta, să știi  
Că ea sosește-acasă din lungi călătorii;*

*E țara ei acolo unde-odihnește-acum;  
 S-a-tors chiar adineauri de la drum.  
 Și gravitația, ea însăși, poate,  
 E nostalgia lucrurilor toate.  
 Cum însă constelații prefac în drumul lor  
 Puterea gravitației în zbor,  
 Făcînd și tu din nostalgia-ți faptă,  
 Pe calea înnoirii te îndreaptă!*

În 1957 apare primul volum de *Uersuri alese* în traducere românească. Alcătuit de mai mulți traducători, acest volum este, în chip firesc, inegal în ce privește valoarea artistică a traducerilor și în el unitatea de stil nu este păstrată în întregime. Volumul de *Uersuri* din 1959, traduse de Virgil Teodorescu, superior din punctul de vedere al unității artistice, suferă de prea multă libertate în interpretare, ceea ce are ca urmare contrasensuri care fac pe cititorul ce nu cunoaște limba germană să nu poată percepe în adîncime toată substanța bogată a poeziei lui Sperber. Observația aceasta este valabilă și cu privire la multe traduceri din volumul *Uersuri alese* precum și din volumul de *Poezii* publicat în 1962 în „Colecția celor mai frumoase poezii” și care reproduce, cu foarte puține adaosuri, oulegerea din 1957. Unele din aceste traduceri sînt bune ca expresie, chiar excelente, dar substanța și gîndirea poetică din original n-a trecut toată prin echivalențe și similitudini, în românește. La o poezie de Erlebnis și de substanță cum e aceea a lui Sperber, transfuzia aceasta trebuie făcută numaidecît. Așadar, în ce privește traducerea în românește a poeziilor lui Sperber mai sînt încă lucruri de făcut, atît în ce privește numărul bucăților alese oît și în ce privește execuția artistică.

În *Sternstunden der Liebe* (Clipe siderale ale iubirii) apărut de curînd (1963), motivul înfrățirii cu natura revine într-o lumină nouă pe care i-o dă certitudinea poetului în libera exprimare a gîndirii poetice într-o societate în plin avînt constructiv așa cum este societatea noastră socialistă. *Liebe zum Menschen* (Dragoste față de om) se întitulează capitolul cu care se deschide cartea, iar titlurile unor poezii din acest capitol sună foarte semnificativ: *Der Verwandelte* (Cel care s-a transformat), *Das Volkslied* (Cîntecul popular), *Der Dichter und das Volk* (Poetul și poporul), *Der Dichter lauscht in die Zeit* (Poetul ascultă timpul). În *Der Verwandelte* se arată schimbarea de sens a creației poetice în persoana aceluiași poet:

*Cel care ocolînd deșarte glorii,  
 Prieten cu copiii și cu norii,  
 Cu toate vietățile vorbește,  
 Din sunete dulci visuri împletește,  
 Cu sînge stors din inimă pictează  
 Aprinșii zori ce fața-i luminează  
 Și-ntr-o pornire nebunească  
 Visează viața-n loc ca s-o trăiască --  
 Oare tot el pornește-acum  
 Pe luminosul înnoirii drum,  
 Tot el din visul nopților albastre  
 Se-aruncă-n larma vieții noastre  
 Și cîntă cu puternic glas sonor*

*Avântul vieții noi spre viitor ?  
 Oare tot el, cu vlagă ne-nteruptă,  
 Slăvește pacea, pentru care luptă.  
 Si simte cum în inima-i vitează  
 Inima-ntregii omeniri pulsează ?  
 Tot el. Asemănarea nu-i însă chiar deplină .  
 Atunci el era noapte și-acuma e lumină*

Deosebirea aceasta ca de la cer la pământ, transformarea aceasta totală presupune o schimbare de structură, de substanță, o prefacere care nu mai lasă nici o urmă din poetul de ieri. Lucrul este firește posibil dar nu este deloc cazul poetului nostru în care, după cum am avut din belșug prilejul să vedem în cursul acestei expuneri, înfrățirea cu lumea pe bază de Erlebnis și adâncul simț social s-au îmbinat încă de la început într-o individualitate poetică unitară și trainică. Între poetul care în 1917 scria într-o poezie „prefață la primul volum“ de poezii (neapărut) și publicată abia în 1951 în *Zeuge der Zeit* :

*Mi-i dragă viața mea trecută —  
 Dar inima mea ascultă chemarea viitorului.  
 Și cine poate să nu audă strigătul care se desprinde din tine.  
 Gigantic prezent, uragan al acestor vremuri ?  
 Visurile rămân pe culmi îndepărtate :  
 Numai realitatea este într-adevăr frumoașă !  
 Dar înainte de toate cântecul meu  
 Il închin, omului și nemuritorului său avânt.  
 Tuturor acelora care înfăptuiesc și culează,  
 Tuturor acelora care înfruntă luptînd  
 Nedreptatea și caznele și durerile  
 Și nu se tînguie și nu scîncesc,...  
 Luptători și învingători ai vremii.  
 Vouă vă închin cântecul meu, dragostea mea !  
 Am trăit în mine viața voastră,  
 Dar n-am cântat-o ca să mă laude vreodată profesorii —  
 Țreau ca fiecare singuratec care tînde spre comunitate  
 Să vadă în mine pe fratele lui !*

Între acest poet și poetul de astăzi legătura de structură și de atitudine, de gândire și de simțire a fost mereu adîncă și statornică. Una din cauzele profunde ale trăinicii de care opera lui Sperber dă dovadă stă în această unitate de structură și în această permanență a unei bogate substanțe poetico-sociale.

Trăinicia acestei opere poetice este asigurată în chip temeinic de forma ei perfectă. Sperber are simțul clasic al formei care asigură chiar celei mai zburcimate substanțe o frumusețe durabilă. Numai așa se poate înălța în poezie cotidianul și obișnuitul. Poetul *Similitudinilor* subtile se arată tot atît de artist și în cel mai ocazional subiect, pe care, datorită expresiei strălucite cu care îl îmbracă, îl scoate din efemer. E drept pe de altă parte că Sperber în alegerea temelor este tot așa de exigent ca și în privința formei. Căutător de absolut poetic, el merge cu predilecție către adîncimi, către esențe, către acel arhetip de care vorbește în prefața primului său volum. Poetul pătrunde în adîncul vieții, al realității, al visului, ca să caute adevărul poetic. El este un scafandru al cunoașterii poetice :



*Dar cînd a ieșit răsufînd greu din valurile întunecate și scuturîndu-se în lumină aurie, el purta în brațele lui, fumegînd de umezeală, sbătîndu-se de laolaltă sfios și cutezător, aprigul miracol al mării, poemul.*

Strofa aceasta face parte din poezia *Das Gleichnis vom Dichter* (Parabola poetului) care deschide ciclul intitulat *Lethe și iubire* din volumul *Clipe siderale ale iubirii*. Este un ciclu scris mai demult dar publicat acum întîia oară. El cuprinde, pe lîngă *Parabola poetului*, nouăsprezece bucăți care evocă fiecare o figură din mitologia elină: *Himera, Faunul, Centaurul, Meduza, Psihe, Narcis, Edip, Euridice, Heracles* și altele. Nu este o prezentare parnasiană, cu splendorii reci care încîntă dar nu hrănesc. Sînt tablouri trăite; fiecare din ele e obiectul unui adînc Erlebnis, ca și cum poetul, contemporan cu mitul, ar fi asistat la nașterea și la dezvoltarea acestuia, cîteodată și la moartea lui, și ar face acum o dare de seamă a acestor întîmplări străvechi la care a luat parte și de care își aduce aminte în versuri melodioase, pline de sevă și de culoare, unele din cele mai frumoase pe care le-a scris și care chiar într-o poezie atît de vastă și de bogată cum este poezia de limbă germană se disting și se așează la un loc de frunte.

Iată, conceput admirabil, felul cum a luat naștere Himera :

*Ce se vedea lunecînd printre crengi, scaldat în aur în azurul palid și legă-nîndu-se leneș în amurg, nour era? Pasăre de basm ale cărei pene se respirau în mișcare de culori? Vîrtej de curcubeu al cîntecelor? O vietate frumoasă? Un joc de ape? Uneori parcă era o flacără care pîlpîia în frunziș; se încolăcea în jurul trunchiului cu un îmbold de iederă, cu gingășie întinzîndu-și vrejurile. Ceruri adînci din țări îndepărtate se răsfrîngeau în acel lucru, și veștiminte filfîind strălucitoare, și nuda bucurie-a unui trup. Dar cînd cîntărețul s-a apropiat să vadă mai bine și și-a dat seama ce eră, a văzut că strălucirea aceea aprinsă în amurg era un fluture purtat ușor de vînt.*

Și iată o interpretare tot atît de originală a lui Narcis, cu acea precizie în imprecizie care e una din trăsăturile marelui poezii romantice :

*Geliebter Jüngling, den die Quelle bannt :  
In ihrem Dunkel ist sein Licht entbrannt :  
Im Abend löste sich sein Leib und schwand ;  
Nun blüht das Bild, das seine Seele fand.  
Nichts, was er wahr, ist wahr; was er noch ist,  
Ist grüner Schein, der mit der Welle fließt.  
Die Welle trägt sein schwankes Bild zutal.  
Das Echo tönt den Wohlklang seiner Qual.  
O Schatten, der sich über Schatten neigt :  
Die Gräser seufzen, was sein Herz verschweigt.  
Und das Geheimnis, das ihn sehnd flieht,  
Verschluchzt im Dunkel als ein Linslied.  
Da er verwelkte, bleibt verwaist die Welt.  
Der Abend ist nur Asche und zerfällt.  
Nun steigt zum Tröst der Nacht, die ihn verlor,  
Der seine Züge trägt, der Mond empor.*

*(L-a fermecat izvorul, ca să-i prîndă  
Frumosul chip în umbra lui oglindă.  
Spre seară trupul piere ca o ceață;  
Imagina din apă prinde viață.  
Nimic n-a fost aieve-n el; ce este.*

*E doar un tremur verde pe apa de poveste.  
Ii duce valul chipul stins la vale;  
Ecoul doar dă glas durerii sale.  
O umbră stă cu umbre să se-adume;  
Oftează iarba tot ce el nu spune.  
Și taina care-l trage-n adâncime  
E cântecul lui Linos din vechime.  
Rămîne lumea-n urma lui orfană;  
Se sfarm-amurgul în cenușă vană.  
Spre mîngîierea nopții, care-ntr-una  
De dragul lui, iese luna,  
Și fața ei cu-a lui Narcis e una).*

Pînă cînd aceste poezii (ca și multe altele ale lui Sperber) nu vor fi transpuse în melodioase versuri românești, literatura românească va fi lipsită de un capitol plin de mari frumuseți. De pe acum însă trebuie să considerăm poeziile acestea ca făcînd parte din poezia românească de valoare mare. Și asta fiindcă acest poet de limbă germană este un poet care simte adînc românește. Peisajele cărora le-a găsit similitudini în sufletul său sînt, după cum am mai remarcat, peisaje românești, înrudite sau chiar identice cu acelea din copilăria și adolescența lui Eminescu. Dragostea de țară apare în chip explicit în multe poezii printre care trebuie remarcată mai cu seamă una care poartă data de 1930 și e intitulată *Das andere Leben* (Viața cealaltă), publicată în volum prima oară în *Zeuge der Zeit*. Poetul își aduce aminte cu recunoștință și duioșie de doica lui, Frăsîna, țărancă din Bucovina:

*Din întunecata, trista adîncime a copilăriei se înalță ceva și către urechea mea își face drum prin dărîmăturile anilor. Imi sărută ochii în somn și părul mi-l mîngîie ca o adiere : e cîntecul țărancei Frăsîna care a fost doica mea... M-a alăptat cu dorul ei de sat, de fîntînă, de cîmp; Și acum în vîele mele nu curge numai sîngele strămoșilor. Am în sîngele meu de la doica mea întunecata meditație a țaranilor, mînia lor, mersul lor apăsător... Ce mi-a dat pieptul ei nu s-a pierdut, n-a trecut. Adesea îmi sprijin fruntea în palmă și mă gîndesc ce să fie asta : aud lamurile foșnind în larma și zbuciumul orașului, și mugetul vitelor și cuțitul coasei și cîntecul secerătorilor... Port în mine ogoarele, pășunile, pădurea și vîntul, acoperișuri de paie și zaplazuri de nuele cum sînt prin sate... Și cînd văd venind de la tîrg un țaran, mă uit adînc la fața lui, parcă mi-ar fi frate.*

Sperber și-a mai arătat și în alt chip dragostea lui de pămîntul natal și legătura lui cu poporul prin faptul că a tradus în germană poezie populară românească (*Rumänische Volksdichtungen*, deutsch von Alfred Margul--Sperber, Bukarest 1954). Recitirea în această traducere a doinelor și a cîntecelor bătrînești dă o mare satisfacție. E uimitor cum poetul traducător a transpus în germană cîntecul popular românesc. A trebuit mult studiu, multă putere de pătrundere și mult talent pentru această operă, care este o creație de mare artă. Cîntecul românesc a trecut intact în limba lui Goethe tot așa cum peisajul caracteristic românesc și sufletul acestui peisaj a trecut în limba germană pe baza unui Erlebnis profund. într-o expresie originală și de-o mare strălucire stilistică, datorită poeziei lui Sperber.

# Formarea și transformarea termenilor de istorie literară

de Acad. Tudor Vianu

**O**bstacolele pe care le întâmpină la tot pasul cercetarea adevărului în știință au fost atribuite uneori neclarității termenilor pe care aceasta îi folosește. Fără a socoti confuzia în terminologie drept singura piedică pusă în calea investigațiilor inteligentei, este totuși evident că limpezimea noțiunilor și a termenilor care le exprimă contribuie mult la succesul cercetării științifice. Un termen cu înțeles clar și distinct presupune un proces de analiză și reprezentare, ca atare, o etapă relativ avansată a cercetării. Științele exacte și ale naturii reușesc mai ușor să ajungă la această etapă, grație caracterului convențional al terminologiei lor, ca și posibilității de a o reinnoi și de a o îmbogăți ori de câte ori progresul analizei și al observației impun o noțiune nouă și un termen inedit. Situația nu este aceeași pentru științele artei, în care terminologia s-a format în cursul unui trecut îndelungat, când înțelesul noțiunilor s-a putut multiplica sau schimba de mai multe ori și în care, foarte adesea, ideile și cuvintele s-au format în condiții străine de orice preocupare critică. Clarificarea terminologiei științelor antice reclamă deci studiul originilor și al evoluției termenilor pe care acestea le folosesc. Așa se explică cele câteva observații pe care le vom face asupra formării și transformării termenilor de istorie literară.

Un prim strat de termeni întrebuițați de istoria literară modernă s-a format în lucrările filologice, ca și în acelea ale vechilor *Poetici* sau *Retorici* care au precedat această disciplină. Ori cît s-au căutat rădăcinile studiului istoric al literaturii în acele *vitae* și *indices* ale cercetătorilor antichității, istoria literară rămîne o disciplină modernă, constituită în epoca preromantismului și a romantismului și hrănită de spiritul acestor două mari curente ale culturii europene. Dar în momentul în care, prin lucrările unui Herder, ale unui August-Wilhelm Schlegel sau ale unui Friederich Schlegel, ale Doamnei de Staël și ale lui Villemain, erau puse bazele a ceea ce istoria literară trebuia să devină în secolul al XIX-lea, cunoașterea literaturii parcursese deja ciclul lucrărilor estetice, hermeneutice și critice, datorate antichității,

evului mediu și Renașterii, în cursul cărora s-au format termeni ca : *formă, subieci, temă, motiv, fabulă, izvor, idee, loc comun* și toate denumirile de *genuri și subgenuri literare (epopee, tragedie, dramă, comedie, roman, nuvelă, odă, imn, elegie, baladă, sonet etc.)*, ca și denumirile *figurilor de stil (alegorie, eufemism, hiperbolă, ironie, litotă, metaforă, metonimie, perifrază, personificare, sinecdocă etc.)*, termeni de care istoria literară modernă avea să continue să se slujească. Toate aceste noțiuni și cuvintele care le corespund sînt produsul studierii estetice și filologice a literaturii, dar sînt în același timp categorii folosite și de istoricii literari, așa cum o dovedesc cercetările asupra izvoarelor, circulației și a nenunțatelor transformări ale temelor poetice (așa zisa *Stoffgeschichte* a germanilor), a genurilor și a subgenurilor literare, a tropilor și a *topoi*-lor, urmărite într-o singură literatură sau în mai multe literaturi, în perioade mai mult sau mai puțin lungi de timp, și a căror bibliografie este atît de bogată încît nu ar putea fi schițată aici.

Epocile vechi ne-au lăsat de asemenea genul biografic, prin acele *vitae* ale antichilor, prin legendele hagiografice ale evului mediu, prin colecțiile biografice ale Renașterii. Cercetarea modernă a dat însă o nouă dezvoltare studiilor biografice, conferindu-le țeluri pe care vremurile trecute nu le-au avut de loc în vedere. Aceste țeluri sînt de două feluri. Prin biografia autorilor, cercetătorii speră să reconstituie condițiile generale, de ordin istoric, în stare să explice geneza operelor, ca și rolul pe care acestea l-au putut juca în vremea lor. O astfel de finalitate a fost atribuită oricărui studiu biografic de Goethe, care scria la începutul operei sale *Dichtung und Wahrheit* : „Iată tema principală a oricărei biografii : a descrie omul în împrejurările epocii sale și a arăta în ce măsură lumea în totalitatea ei i s-a opus sau l-a favorizat și în ce mod, cînd este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepțiile lor au lucrat la mîndu-le asupra lumii înconjurătoare“. Trebuie totuși să remarcăm că acest scop al cercetării, formulat cu atîta precizie de Goethe, care făcea din orice biografie un capitol de istorie, a fost pierdut din vedere atunci cînd, în perioada pozitivismului, biografii au devenit atenți la miile de fapte diverse ale vieții autorilor, convinși că prin cercetarea acestora explicarea operelor ar putea obține toată claritatea necesară.

E cunoscut postulatul lui W. Scherer care voia să canalizeze lucrările de istorie literară spre cunoașterea, cît mai exactă cu putință, a ceea ce autorii au moștenit, a ceea ce au învățat și a ceea ce au trăit (*das Ererbte, das Erlernte și das Erlebte*). În toate stadiile de istorie literară regăsim triplicul lui Scherer, care, punînd povestirea vieții autorilor înaintea descrierii și explicării operelor lor, a stabilit schema : *viața și opera*, reluată în titlul atîtor cărți de istorie literară din epoca mai nouă. Și astăzi încă se mai publică multe studii asupra vieții și operei cutărui poet, scriitor sau artist, dar au început să se nască îndoieli în ce privește importanța care se acorda mai înainte acumulării de documente biografice, chiar dintre cele mai mărunte și mai puțin semnificative.

Monografiile despre viața și opera scriitorilor, oricît de îndepărtată ar fi origina lor, nu reprezintă totuși în forma lor modernă decît încercări de sinteză apărute destul de tîrziu. Sintezele de istorie literară, cuprinzînd expunerea literaturii unei națiuni, a unei domnii, a unei epoci, au precedat cercetările monografice. Chiar de la sfîrșitul secolului al XVII benedictinii din Congregația Saint-Maur au început să publice monumentala *Istorie literară a Franței*, al cărei ultim volum, al XXXVIII-lea, a apărut în 1949 sub

auspiciile Academiei franceze de Inscripții și Litere. (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres). Dar lucrările de istorie a literaturilor naționale s-au înmulțit mai ales în momentul în care, datorită romantismului, cu adâncă lui cufundare în trecutul cel mai îndepărtat al națiunilor, și datorită istorismului, în care nostalgia paseistă a romanticilor își dobândește forma ei științifică modernă, studiile istorice, și în deosebi cele consacrate diferitelor ramuri ale culturii, dobândesc o nouă vitalitate. Termenii folosiți de istoria literară sînt, în această perioadă, împrumutați din istoria generală. Se scrie, atunci și imediat după aceea, nu numai istoria literară a unei națiuni, ci în interiorul acesteia, sau chiar ca obiect deosebit de cercetare, istoria literară a unui secol, a unei domnii, a unei epoci dominate de un mare eveniment istoric. Regăsim această metodă și termenii de istorie literară care îi corespund chiar și în lucrările cele mai recente ale disciplinei noastre. Astfel, capitolele din *Istoria literaturii franceze*, 1923, publicată sub direcția lui Joseph Bédier și Paul Hazard, se referă succesiv la literatura medievală de la origini pînă la cruciada a patra, de la cruciada a patra pînă la începutul războiului de o sută de ani, apoi de la războiul de o sută de ani pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea etc. etc. O astfel de împărțire a istoriei unei literaturi naționale, și toate cele care i se aseamănă, bazează deopotrivă pe o concepție pragmatică a istoriei, au determinat titlul unui număr mare de lucrări. Au fost studiate astfel poezii elisabetani, literatura engleză în epoca Restaurației Stuartilor, epoca victoriană și atîtea alte epoci literare legate de o personalitate sau de o casă domnitoare. În astfel de lucrări a fost păstrată vechea concepție, potrivit căreia istoria nu ar fi de cît cronologia prinților și a faptelor lor, a războaielor pe care aceștia le-au purtat și a tratatelor încheiate de ei.

Evident că o concepție atît de superficială asupra istoriei nu poate să mai satisfacă exigențele spiritului modern. Trebuie deci să menționăm ca un progres în întegrarea fenomenelor literare, încercarea de a grupa aceste fenomene pe secole. S-a creat astfel o nouă terminologie în istoria literară și anume aceea care apare în operele unui Villemain, în Franța, sau ale unui Hettner, în Germania, cu privire la literatura secolului al XVIII-lea, apoi toate celelalte lucrări consacrate literaturilor naționale din alte secole. Francezii mai ales, cu marele lor dar de a reduce la unitate o masă mare de fenomene particulare, au știut să prezinte ceea ce s-a numit adesea „cele patru secole ale literaturii franceze” (al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea) ca tot atîtea unități bine delimitate și, oarecum, autonome. Această tendință este foarte vizibilă în titlul lucrării lui Villemain, „Tableau de la littérature au XVIII-e siècle”. Un tablou este un tot simultan, o varietate care poți s-o îmbrățișezi dintr-o singură privire și, în felul acesta, s-a încercat să se înfățișeze diferitele secole ale literaturii franceze, și nu numai ale acesteia, prin tablouri unitare. Dar există oare un spirit unitar și o omogenitate a secolelor? N-a trebuit să se recunoască faptul că începutul secolului al XVII-lea este foarte diferit de cea de a doua jumătate a lui și că nu e nici un chip să faci să intre în aceeași unitate „*Francion*” de Charles Sorel și „*La Princesse de Clèves*” a doamnei de Lafayette? N-a trebuit să se admită că secolul al XVIII-lea nu este deloc omogen, căci a văzut coexistînd iluminismul și preromantismul, ca și activitatea literară a unor personalități atît de diferite ca Voltaire și Jean Jacques Rousseau? Astfel sistemul *secolelor literare* s-a dovedit șubred și, astfel, prin intermediul altor metode,

împrumutate din alte ramuri ale științelor umanistice, a fost introdusă o nouă terminologie în domeniul istoriei literare.

O parte din acești termeni noi ne-au venit din filozofie. *Les lumières, die Aufklärung, Villuminismo*, folosiți mai întâi pentru a desemna curente de idei, au ajuns să denumească un grup de fenomene literare. În cartea, mult discutată pe vremuri, a lui Ernest Krantz, s-a căutat, de pildă, să se construiască o *Estetică a lui Descartes* (1882), pentru a prezenta „raporturile dintre doctrina carteziană și literatura clasică franceză din secolul al XVII-lea”. Și într-o cercetare mai recentă, în lucrarea bine cunoscută a lui H. A. Korf, *Geist der Goethezeit*, 1923 și urm. s-a încercat să se aducă opera poezilor sub incidența anumitor termeni filozofici, prezentându-se de exemplu *Nathan der Weise* al lui Lessing, *Iphigenia* și *Torquato Tasso* ale lui Goethe ca manifestări ale unui *Naturidealismus*, dramele lui Schiller, începînd cu *Wallenstein* și pînă la *Wilhelm Tell*, ca forme de expresie ale unui *Vernunftidealismus*. Poezia idealismului naturii sau aceea a idealismului rațiunii nu constituie de cît puține exemple printre numeroasele pe care le-am putea culege în lucrările de istorie literară din ultimele decenii. Fără să contestăm interesul pe care îl prezintă lucrările ce-și propun să stabilească raporturi între curentele de idei și operele poezilor, nici faptul, dovedit istoricește, că anumiți gânditori au avut o înrîurire asupra unui poet sau a altuia, ca de exemplu influența lui Spinoza asupra lui Lessing și a tînărului Goethe, sau a lui Kant asupra lui Schiller, sîntem obligați totuși să recunoaștem că filozofia și poezia, ca produse ale omului în societate, necesită descoperirea unor factori mai profunzi ca să explicăm geneza lor și influența pe care gânditorii au putut-o avea asupra poezilor. De ce tînărul Goethe a fost receptiv la influența lui Spinoza sau Schiller la aceea a lui Kant? Desigur că astfel de împrejurări nu se datoresc întîmplării, lecturilor sau prieteniiilor personale, ca acelea care au legat pe Goethe de Jacobi, pe Schiller cu Körner, nici acțiunii temperamentului individual, căruia trebuie să-i recunoaștem totuși un anumit rol în primirea unei filozofii, oi mai degrabă situației lor respective în societate, unghiului din care priveau lumea, problemelor impuse lor de societatea vremii și cărora ei le găseau dezlegare în filozofia maeștrilor aleși drept călăuze ale viziunii lor despre lume și viață. Terminologia filozofică ne apare deci insuficientă în istoria literară pentru că nu poate exprima toată complexitatea fenomenelor. Pentru același motiv devine necesară introducerea altor termeni, adică a altor concepte, în stare să subordoneze aspecte mai adînci ale realității literare.

Se poate spune același lucru despre termenii pe care istoria literară i-a împrumutat de la teoria și istoria artei. Aceștia sînt foarte numeroși. Fr. Nietzsche, în primele sale *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873 și urm.) a extins noțiunea de stil artistic la toate produsele culturii, considerată în epocile ei de mare fecunditate. Astfel a luat naștere „morfologia culturii” în opera unui Nietzsche, Frobenius, Spengler, și alții. Obiectul acestei discipline este studiul analogiilor stilistice dintre diferitele aspecte ale unei culturi omogene, descrierea marilor forme de cultură, deducerea lor dintr-un principiu superior și clasificarea lor. Dar dacă fiecare cultură poate fi privită și ca o operă de artă, adică drept un ansamblu de forme organizate de o intenție stilistică comună, nu s-ar putea extinde și la descrierea operelor literare noțiunile făurite mai întîi pentru creațiile arhitecturii, ale picturii, ale sculpturii și ale artelor decorative? Mai ales după ce H. Wölfflin a caracterizat cu mult succes în ale sale *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

1915, diferențele formale care există între arta Renașterii și cea a Barocului, s-a crezut că diversele concepte, create de Wölfflin cu această ocazie, ar putea fi aplicate și la literatură. O. Walzel este acela care a ajuns la această concluzie în micul său studiu metodologic: „Wechselseitige Erhellung der Künste“, 1917. Cu un deceniu mai înainte, esteticianul și istoricul artei R. Hammann încercase, într-o carte foarte cunoscută, să grupeze sub noțiunea de *impresionism*, nu numai operele artelor plastice, pentru care această noțiune fusese mai întâi propusă, dar și unele opere filozofice (Mach, Avenarius, Nietzsche) și o mulțime de opere literare (acelea ale lui Anatole France, Maeterlinck, etc.). Tot în același fel *barocul și rococoul* au devenit termeni ai istoriei literare, primul pentru a indica unele aspecte ale literaturii europene de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, al doilea pentru a denumi literatura madrigalescă a secolului al XVIII-lea, în Franța și în Germania.

Față de noua terminologie apărută pe această cale trebuie să observăm că conceptele de impresionism, baroc și rococo, trecute din domeniul artelor plastice în acel al literaturii, sînt produsele unei elaborări sistematice, iar nu a unei istorice. Cercetătorii care le folosesc și ne dau, chiar prin această folosire, o indicație precisă asupra naturii problemelor pe care doresc să le rezolve, părăsesc terenul propriu zis al istoriei. Toți acei care se silesc să regăsească impresionismul, barocul și rococoul în literatură, dau un sens tipologic cercetării lor și încetează, chiar prin aceasta, de a face istorie. Este ceea ce s-a întîmplat lui Hammann în cartea sa, amintită mai sus, asupra impresionismului (*Der Impressionismus im Leben und Kunst*, 1907), sau lui Fr. Strich cu lucrarea *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922, care prezintă un interes pur sistematic, și nu unul istoric.

Se cuvine deci să ne îndreptăm tot către termenii și conceptele obținute prin studiul succesiunii faptelor literare. Unii dintre acești termeni se datoresc scriitorilor înșiși, care i-au folosit pentru a indica literaturii noi căi. Sturm-und-Drang se datorește dramei lui Maximilian Klinger. Se cunoaște rolul lui Victor Hugo în răspîndirea termenilor de *romantic* și *romantism*. Prefetele la *Cromwell*, 1827, și la *Hernani*, 1830, sînt manifeste ale romantismului și prin aceste texte fundamentale termenul a pătruns definitiv în știința literară. E. Zola impune noțiunea de *naturalism* în „Le roman expérimental“, 1880. Catulle Mendès și Xavier de Richard publică, în 1866, revista „Le Parnasse contemporain“ și dau cu *Le Parnasse, parnasiens*, un nume poeziei care înflorea în jurul lui Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle. *Symbolismul* își datorește numele lui Morèas care a semnat sub această numire un manifest într-un număr din „Figaro“ (1886). Cuvîntul a prins și a ajuns să însemne un mare curent poetic care a traversat, începînd cu Mallarmé, toată literatura europeană; germanii i-au preferat însă uneori cuvîntul de *Neuromantik, neo-romantism*. Cercul pictorilor și poezilor *prerafaeliți* și toată mișcarea *prerafaelitismului* își datorează denumirea lui Dante Gabriel Rossetti, care a înființat, încă din 1848, „confreria prerafaelită“. *Futurism* ne vine de la Marinetti, *suprarealism* de la G. Apollinaire și A. Breton, *dadaiism* de la Tristan Tzara. N-am termina niciodată dacă ar fi să întocmim lista completă a tuturor manifestelor literare, ajunse atît de numeroase după succesul manifestelor romantice, și care au introdus în istoria literară o terminologie atît de bogată. Dar toată această terminologie spontană, apărută în focul luptelor literare, nu a fost elaborată într-un spirit

critic. Pentru acest motiv, înșiși autorii termenilor pe care i-am amintit, de multe ori se încadrează cu greutate în curentele denumite de ei, așa cum este cazul lui Moréas în ceea ce privește *simbolismul*.

Sîntem departe de a fi arătat toți termenii istoriei literare cuprinzînd un ansamblu de opere, dominate de principii estetice comune. La aceia pe care i-am amintit, trebuie adăugate formațiile de origine savantă, ca *Renaștere*, inventată de Michelet, reluată și popularizată de Jacob Burckhardt, și care indicînd mai întîi o întreagă epocă de cultură, a putut denumi în urmă literatura aceleiași epoci. *Clasicism* este un cuvînt relativ recent, deoarece Voltaire nu-l folosește încă în *Le siècle de Louis XIV*, pentru a caracteriza operele și scriitorii care au adus strălucirea acestui veac. *Secol* este un cuvînt împrumutat din terminologia temporală. Uneori au fost folosiți termeni geografici, așa cum a făcut M-me de Staël în *De la littérature*, 1802, vorbind de *literaturile Nordului și Sudului*, sau alți autori vorbind de *poezia provensală*. S-a urmărit alte ori legarea faptelor literare de locurile care le-au văzut născîndu-se, așa cum au făcut atîția istorici germani care stabilesc diferențe între *romantismul din Heidelberg, din Jena și din Berlin*. Dar încă din Antichitate s-a recurs la termeni geografici cînd, la Cîcero sau Quintilien, s-a vorbit de *asianism și atticism*, pentru a indica două curente contrastante ale elocinței și ale literaturii, și aceleași noțiuni au cunoscut în zilele noastre o vitalitate reînnoită, pentru că au fost chemate să denumească fie seria operelor care tind la imitarea realității, fie acelea care își propun să exprime viziunile fanteziei (cf. Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, 1960). Uneori s-au folosit nume de scriitori, de opere care s-au bucurat de un mare răsunset, de un anumit mediu literar, adică nume proprii care au devenit substantive abstracte. Gongora a dat *gongorismul* și Marino marinismul. Regăsim romanul lui John Lily, *Euphuus*, în *euphuism* și pe *prețioșii* care se adunau în salonul Marchizei de Rambouillet, în *prețiozitate*. Aceasta din urmă a fost studiată în lucrarea lui Rene Bray, ca una din marile direcții ale întregii literaturi franceze.

Se pune totuși întrebarea dacă toate noțiunile citate, olasicism și iluminism, preromantism și romantism, naturalism, impresionism și simbolism etc., pot fi considerate ca *epoce* sau *perioade*, ca *școli*, *curente* sau *mișcări literare*. Acești din urmă termeni au fost deopotrivă întrebuițați fără ca diferențele care îi separă să fie vreodată precizate. *Epocă*, format din grecescul *epoché* — punct de plecare al unei perioade — a ajuns să însemne perioada însăși. Se folosesc deci *epocă și perioadă* ca termeni sinonimi. *Școală*, care implică reprezentarea unui învățămînt, a fost mai întîi întrebuițat de istoria artei, unde nu se poate face abstracție de faptul că majoritatea artiștilor s-au format în atelierul unui maestru și cu învățătura primită acolo explică unele trăsături ale operelor lor. Învățămîntul artistic este mai puțin vizibil în formarea unui scriitor, dar prin analogie cu școlile de pictură sau de sculptură, s-a putut vorbi de *școli literare* în numeroase lucrări, printre care mă mărginesc a cita renumita carte a lui H. Heine și pe aceea a lui Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870. Se poate stabili o deosebire între școală și curent? Această diferențiere pare greu de făcut, pentru că Georg Brandes care intitulează marea sa lucrare despre literatura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea: *Curente principale ale literaturii în secolul al XIX-lea (Hauptströmungen der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts)*, 1871—1890, dă celor două părți importante ale acestei lucrări titlurile de: *Școala romantică în Germania, Școala romantică în Franța*. Școala este deci



un curent (*Schule = Strömung*). Ce să mai spunem despre mișcarea literară? *Differentia specifica* a acesteia față de curent sau școală este încă mai anevoie de făcut.

Tot ceea ce am spus aici arată îndeajuns că termenii de istorie literară nu au, în general, rigoarea care ne-ar fi plăcut să le-o recunoaștem. Le lipsește preciziunea necesară, fie pentru că reprezintă o împărțire a timpului căruia îi lipsește rațiunea suficientă, fie pentru că sînt legați de metode și de țeluri care pentru noi nu mai au aceeași valoare, fie că încearcă să înlocuiască istoria prin tipologie, fie pentru că au un caracter accidental și că nu ating esența lucrurilor, fie că nu sînt marcați prin diferențe specifice clare. La toate acestea se adaugă faptul că unii termeni prezintă mobilitate și fac parte dintr-o mișcare de evoluție care nu a ajuns încă la ultimul ei stadiu. Să luăm termenii *clasic* și *clasicism*. Istoria acestor cuvinte s-a făcut de multe ori. *Clasici* erau la Roma, după reforma lui Servius Tullius, cetățenii care aparțineau celei mai înalte clase censitare. Dar Aulus Gellius întrebuița deja cuvîntul într-un sens metaforic, aplicîndu-l la literatură, unde deosebește existența scriitorului de cea mai înaltă clasă: *classicus adscriptusque scriptor*. Modernii au făcut să pătrundă în categoria *clasicilor* pe toți marii scriitori ai Greciei și Romei. Francezii recunosc aceeași calitate scriitorilor lor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dar Sainte-Beuve e de părere că trebuie lărgit domeniul clasicismului pentru a cuprinde pe toți autorii care au îmbogățit spiritul uman, care au descoperit un adevăr moral, care s-au exprimat frumos și au avut un stil ușor comprehensibil (cf. *Qu'est-ce qu'un classique*, în *Causeries du Lundi*, III, 21 oct. 1830). Am ajuns oare la cea din urmă etapă a cuvîntului *clasicism*? Citiți considerațiile lui E. R. Curtius (în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, pag. 251 urm.) și veți găsi schițată acolo o nouă concepție a clasicismului, purificată de reminiscențele școlare care o mai însoțesc.

Se observă aceeași oscilare și pentru termenul de *realism*. Cuvîntul provine din artele plastice. Gustave Courbet este acela care se pare că l-a pronunțat pentru prima oară. Dar după ce a devenit un termen literar, a exprimat curentul care a urmat romantismului și care, pornind de la observarea realității sociale, a fost ilustrat de nume ca Balzac și Stendhal, Dickens și Thackeray, G. Keller și C. F. Meyer, Gogol, Tolstoi, Saltikov-Șcedrin și Turghenev, de toți marii romancieri ruși. În același timp, concepția materialist-dialectică a lui Marx și Engels, și teoria celor „două culturi” prin care Lenin a lărgit concepția marxistă, a înțeles *realismul* ca arta claselor ascendente, acelea care, avînd misiunea de a revoluționa societățile, trebuie să pornească de la cunoașterea exactă și de la reprezentarea tipică a acestora prin imaginile artei. S-a simțit deci nevoia de a se adăuga un determinativ cuvîntului *realism*, pentru a-l face să exprime mai bine faptele literare la care se aplică, vorbindu-se astfel de realismul uneia sau alteia din marile epoci ale artei și în special de *realismul socialist*: arta și literatura țărilor care construiesc astăzi socialismul.

Incertitudinea termenilor literari este încă sporită de ceea ce putem numi „încrucșarea sferelor”. S-a observat că atunci cînd este vorba de un anume autor, de un grup de opere, de literatura unei epoci, este posibilă legarea lor de mai multe curente. Istoricul și filosoful român Alexandru Xenopol, a introdus, prin lucrarea sa „La Théorie de l'histoire”, 1908, noțiunea de serie istorică, adică acea înlănțuire de fapte unice pe care o opune legilor cu care lucrează științele naturale, științele care se ocupă de fapte repe-

tabile. Istoria literară stabilește și ea, serii istorice. Dar nu se întâmplă adesea ca același fapt literar să poată aparține la două sau mai multe serii? Astfel opera lui Corneille reprezintă o etapă în seria clasicismului, dar și un moment în dezvoltarea barocului. În opera lui Dante se încrucișează Evul-mediu și Renașterea la începuturile ei. S-a observat uneori în opera lui Balzac, alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca și estetica vizionară a romanțicilor. Această încrucișare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar. Pentru a trece peste această dificultate, cercetătorii s-au văzut uneori obligați să introducă un termen nou între acei întrebuițați mai înainte, ca de pildă *manierismul* între Renaștere și Baroc, sau de a crea termeni noi prin adăugarea unei particule, ca în *pre-clasicism*, *pre-romantism*. Dar prin aceste singure mijloace nu se pot elimina toate dificultățile.

Cred că la sfârșitul acestor considerații aș putea formula nevoia teoretică de a se proceda la refacerea termenilor de istorie literară, în așa fel încât ei să poată oglindi desfășurarea faptelor în relația lor cu mișcarea generală a societății. Nu se poate păși către acest rezultat decât printr-o analiză exactă a terminologiei tradiționale, a evoluției ei și a curențelor pe care le prezintă adesea. O nouă terminologie a istoriei literare nu ne poate fi dată decât de o nouă periodizare a acesteia. Calea către acest scop consistă într-un studiu foarte atent al dezvoltării societăților, așa cum s-a produs prin schimbările profunde intervenite în viața acestora, schimbări provenite din raporturile dintre clasele sociale, cu tot ceea ce implică ele în planul politic și moral. S-ar putea oare explica clasicismul francez fără a se ține seama de curtea regelui absolut și de disciplina mondenă a saloanelor? Cercetarea anterioară a vorbit de *drama burgheză* în Anglia, în Franța și în Germania. Dar ascensiunea burgheziei în secolul care a pregătit revoluția franceză explică deopotrivă apariția romanului sentimental și acea rennoire a lirismului care ne face să presimțim romantismul. Trebuie de altfel să se țină seama de diversele curente care străbat aceeași epocă socială, și, prin unmare, să nu se dea termenilor literari, oricare ar fi ei, sensul absolut cu care ne-au obișnuit manualele. Este poate rezultatul cel mai important produs de analiza termenilor de istorie literară, a formării și a transformării lor.

# Lirism și actualitate

Poezia din reviste

de Eugen Simion

**I**n reprezentarea omului epocii socialismului, a sensibilității lui multilaterale, poezia românească a înregistrat creații care ne fac să vorbim de o etapă nouă a acestui proces, dominată de o reflexivitate puternic marcată, de o mai largă sferă de motive și de mai vaste universuri poetice, fixate în stiluri diferențiate și prin elementele lor particulare, originale. Fără a-l reprezenta în totalitate, poezia din reviste este concludentă pentru amploarea și profunzimea acestui proces. Important este, cînd se discută poezia din reviste, nu atît de a semnala izbînzi și eșecuri (acestea sînt firești), cît mai ales a descifra în contextul unor fenomene vii, necristalizate, tendințe mai generale, cu mai puternice ecouri pe plan estetic. Iată ce vom încerca să facem, urmărind cîteva cicluri de poeme, aparținînd unor autori diferiți, în ceea ce privește modalitatea artistică, diferiți și prin viziunea lirică, dar uniți în efortul de traduce cît mai sugestiv și mai complex viața spirituală și afectivă a omului contemporan, certitudinile, dislocările pe planul conștiinței sale, preocupările și neliniștinile care îl stăpînesc.

Unele din motivele permanente ale poeziei, ca destinul individual efemer în raport cu perenitatea materiei, intră acum în reprezentările poetului contemporan, primind o altă încărcătură afectivă și o altă viziune filozofică. Efectele atingerii cu un climat stenic de viață și cu o filozofie bazată pe o concepție științifică, au putut fi înregistrate și la Tudor Arghezi, poet care de nenumărate ori, pe parcursul creației sale, și-a pus întrebările fundamentale ale existenței, dindu-le sensuri simbolice diferite. Acea seninătate și frăgezime a coardei poetice, luciditatea cu care comentează tertipurile diavolești ale Cîrnei (moartea, neantul), menținerea neliniștii în limite umane firești, neparoxistice, vin tocmai din contactul cu o realitate care a îndepărtat din existența omului piedicile cele mai dureroase aflate în calea realizării lui. La Mihai Beniuc, acest dialog cu timpul este marcat prin cîteva note lirice singulare, ce țin de reflexivitatea explozivă, de lirismul lui esențial vulcanic. „Culorile toamnei“ și poemele care au urmat acestui volum traduc tocmai acest proces

afectiv, sensibil împins spre meditație (o meditație activă) și, firesc, spre reprezentările ei lirice.

Un alt tip de atitudine reflexivă fixează versurile lui Eugen Jebeleanu, liric vizionar, a cărui fantezie îmbrățișează o mare categorie de obiecte din lumea realului, asociindu-le simboluri adecvate. „Cîntecele împotriva morții“ („Gazeta literară“, 13.XII/1962) reiau motive mai vechi, detașate însă de tonul elegiac. Tonalitatea virilă este marcată prin note dure, de pamflet, prin reliefuri lirice aspre, de stinci, pe care se greșează confesiunile poetului. Unitatea acestui ciclu este dată mai mult de atitudinea lirică, de acea particularitate a meditației și a reprezentării de care vorbeam mai înainte. „Prolog“ fixează moartea într-un context social dominat de vicii teribile. Ajutoarele fidele, crainicii morții — Mizeria, Meschinăria, Foamea, Invidia, Lacomia, Tirania — trebuie mai întii zdrobite pentru a impune un climat de certitudine, necesar îmbogățirii personalității umane. Pornind de la simboluri abstracte, de la noțiuni morale ridicare la putere de generalizare, ca în vechile alegorii clasiciste, Eugen Jebeleanu le dă o expresie concretă, sensibilă, prin asocieri și transferuri neașteptate.

Meschinăria — sub chipul zbîrcit al unui gnom — are puteri nebănuite, transfigurînd omul în antipodul lui moral, distrugînd acele fortificații morale și spirituale care-i susțin luciditatea și demnitatea (însușiri superioare, specific umane). Prin legi tiranice, ea supune omul la un proces de regresie pe scara animală. Autorul dă simbolului o dimensiune socială pronunțată, scoțîndu-l din sfera unei reprezentări abstracte :

*„Stiu, Moarte, nu ești singură... Sbîrcita  
Meschinărie, trupul tău de gnom,  
cu degetele-i scurte, ar vrea să facă  
din fiecare om o stîrpitură  
ar vrea să calce, să chircească, să sfărîme  
să facă ploșnițe cu aripi din toate  
aceste rîndunele roșii care  
unesc pe oameni și înalță cerul :  
din inimile mîndre omenesți...  
și-n locul lor, s-așeze-un vierme palid...  
un vierme de pămînt, de scînduri ude...“*

Iubirea, generozitatea umană, țesute — cum spune poetul — din fire lungi de jale, s-au prefăcut în uriașe punți care unesc speranțele și idealurile umane. În reprezentarea acestor idei, poetul uzitează de un compas imagistic larg deschis spre viziunile lirice avîntate. Un singur cuvînt intim pune deodată în mișcare o fantezie poetică fecundă, veghiată aici („Dragă...“) cu luciditate.

„Confesiune“, „Strada Gării“, „Rue Pierreuse“ și alte cîteva secvențe din același ciclu măresc aria de reprezentare a vicisitudinilor umane, aducînd imaginile pregnante ale unei copilării triste și ale unei adolescențe derutate în fața societății strivitoare, alienante. Eul poetic care își dezvăluie, acum, percepțiile, însoțindu-le de un comentariu dur, — a cunoscut în spațiul terifiant al trecutului spaimile cumplite ale unei existențe mizerabile, cu odăi insalubre, cu „jalea pașilor desculți“, a sobei înghețate („astru de granit“), a tavanelor mohorîte spre care urcă, în spirale legănătoare, „rahitici îngeri de fum“. În această atmosferă învăluită de „plumbul luminii de leșie“ străbat accentele de minie ale adolescentului, izvorite dintr-o amară deznădejde.

Se sugerează în astfel de poeme, prin câteva detalii, un anumit climat afectiv, de confesiune dureroasă străbătută de fulgerile miniei; atmosfera socială și morală capătă și ea relief, poetul echilibrează elementele abstracte cu cele concrete, comentariul cu reprezentarea directă, în așa chip încît acea „exacerbare la rece“ ce a fost asociată poeziei lui Eugen Jebeleanu nu împinge poemul spre oratoria abstractă, spre patetismul calculat, glacial, în faldurile pîlpîitoare ale imaginilor.

Un pamflet cu imagini puternice, dar fără ecouri lirice mai profunde, este „XX“ — dialog purtat la un ton violent cu veacul pe care poetul îl parcurge. O discursivitate exagerată, un ton eseistic crispat fac ca acest poem, născut din intenții polemice, să nu-și atingă scopurile sale lirice. Tehnica aglomerării și a contrastelor lirice (— tușind, veacul aruncă din pieptul lui spart :

*„Azur, speranțe, talazuri,  
miliarde de stropi; rîndunele,  
bujori, zori, aer condiționat, avînturi necondiționate  
heralzi ai soarelui, aerosoli,  
imnuri, cuvinte descătuseate,  
libertate, iubire, oameni, înainte“*

sau, într-un pasaj anterior :

*„Veac cu pieptul spart, cu pieptul împodobit,  
strivit, ciuruit,  
de-atîtea decorații meritate  
și nemeritate : stele,  
explozii, ordine, dezordine, victorii,  
mormînte, primejdii (cu-cu!  
cucu ! îmi mai dai un an,*

*o zi, un minut)!...“*) — nu realizează aici, o intenție lirică pregnantă, nu pentru că poetului i-ar lipsi capacitatea de asociere sau finețea notației ei, pentru că elementele evocate nu sînt cimentate de un afect mai puternic; înșiruirea lor sugerează doar o rece virtuozitate. Timbru particular al poeziei lui Eugen Jebeleanu, — acea trecere, neașteptată, de la confesiune la simbolurile mari ale existenței, de la iubire la Umanitate, de la concret la abstract și invers, într-un echilibru adecvat, străbate și poemele „Sînt fluviul“. „Brățara“ și, dintr-o altă sferă de percepție: „Cocoșii orașului“. Ultimul poem citat este remarcabil și prin imagismul lui șocant, torențial, dar nu grațuit, nu pur formal. Este un poem, am zice, al dimineații orașului. Cei care anunță destrămarea tenebrelor sînt modeștii cocoși, cărora, cu elan imagistic, poetul le închină un adevărat imn. Ridicarea unui element din sfera cotidianului (chiar a cotidianului „nepoetic“, derizoriu) la rang de simbol este un procedeu frecvent în lirica mai nouă. S-a făcut odată observația că în comparație cu romantismul, care a impus, pe planul expresiei, *imaginea-figură* și *imaginea-simbol* (traducînd o viziune antropologică și cosmologică), poezia contemporană, orientată spre sursele lirice ale vieții cotidiene, ale realității în aspectele ei aparent prozaice, a dat o mare dezvoltare *imaginii-lucru* sau *imaginii-obiect*, deci concretului. Faptul este evident, dar nu exclusiv. Procedeele nu se fixează și nu-și relevă capacitatea de sugestie decît în funcție de substanța poeziei, de

conținutul ei — observație care, firește, nu este decît un loc comun, bine însă de amintit celor care, dorind originalitatea și forțînd-o pe o cale pur formală, abuzează de mijloacele de expresie fascinante prin noutatea sau numai stridența lor, străbătînd în acest chip drumul invers al creației.

Revenind la poemul lui Eugen Jebeleanu, trebuie spus, că operînd cu elemente cotidiene, cu imagini-lucruri, cu metafore izvorite dintr-o apropiere neașteptată de planuri — din sfere diferite ale realității — le asociază unei stări afective, polarizatoare. Revărsarea imaginilor nu urmează calea, știută și compromisă, a asocierii „în volute“, a lanțului nesfîrșit, obositor, de metafore, derivînd una din alta, nu pe baza unei logici a sensibilității, ci printr-un mecanism facil de divagație — ci tind, și reușesc în cea mai mare parte, să concretizeze un gest, civic cum spune poetul, un simbol al devoțiunii. Modestele animale capătă, deodată, „măreție de simbol“ și poetul le evocă cu un solemn patetism :

*„Cocoși ai orașului...  
Bună dimineața, sans-culoți,  
vestitori,  
rebeli impetuoși,  
cîntînd cei dinți  
împlinindu-vă neîncetat datoria.  
de la-nceput pînă la sfîrșit,  
voi care faceți gargară cu beznele,  
glasuri mîndre,  
nepăsătoare,  
decapitate de ghilotina luminii.  
și renăscînd mereu din cenușa nopții, din  
propria voastră datorie.  
Cocoși ai orașului  
de mătase, de foc, de victorie,  
incendii de aur localizate  
pecefi zbîrlite,  
trîmbițe civile cu pene,  
incandescente ape de rubine.  
în care filfiie văzduhul,  
semnale ale datoriei...“*

Apropierea de imagismul frenetic al lui Ilarie Voronca este, în acest caz, justificată, cu observația că spre deosebire de autorul imnurilor (imnul sării, al cartofilor, al mîinii, etc.) care făcea din evocarea obiectelor și a ființelor umile un program poetic, realizat pe plan mai mult formal (prin enorme aglomerări). Eugen Jebeleanu urmărește simboluri mai adînci, în așa chip încît metaforele nu derivă dintr-o virtuozitate grațuit exersată, ci dintr-o nevoie acută de concretizare. Necesitatea de a face sensibil un univers de viață, în elementele lui particulare, definitorii, o obligă pe Maria Banuș, în poemul „Diamantul“ (publicat fragmentar în „Gazeta literară“, 7/II.1963) la o minuțioasă reconstituire a cadrului. În trecut strălucește acvarium-ul adolescenței și aplecată asupra lui, poeta descifrează mișcarea unei lumi ireale, spasmodice, o lume a obiectelor, o atmosferă morală apăsătoare. De la început intențiile poetei sînt clare: — continuă evocarea copilăriei din „Magnet“, aducînd acum reprezentările și senzațiile acute ale adolescenței. Prima secvență

este aceea care fixează un cuplu de îndrăgostiți într-o sală mizeră de cinematograf, unde rulează o „dramoletă naivă“. În sfera de observație intră cele mai mici amănunte și autoarea „Diamantului“ le transpune, în poem, cu oarecare voluptate a aglomerării: lungi pardesie și beret-bascuri demodate, zorelele suple, tocătorul de lemn din bucătărie, andrelele, butoiul de apă din curte, lădița cu flori, masa de tablă, perdelele de „macramé“, pernele mâncate de molii, crafițe, patefoane, măsuțe pirogravate, — putregaiurile poleite ale unei gospodării scăpătate, toate sînt evocate, cu intenția explicită de a sugera dimensiunile unui univers în care adolescența se simte prizonieră.

Nu sînt uitate nici romanțele „tăvălite-n scursori, / de suspine și rî-gîieli“ —, cărțile care-i aprind fantezia, țipetele, gemetele din jur, funcționarii care trec, cu o ucigătoare precizie, la slujbe umile, și iarăși romanțele, obiectele întime: ciorapii vărgați de bumbac, jurnalul cu însemnări, gulerul alb, scrobit etc.

Evocarea îmbrățișează și alte sfere de viață — universitatea, viața diurnă a străzii, a cartierului, apoi evenimentele politice importante, ca grevele de la Grivița, neliniștile spirituale ale unei tinere ce caută „Adevărul“, convulsiile ei morale, într-un cuvînt, un univers intim, pasional, care se izbește de inerția epocii. Adolescența poartă pe fruntea ei îndirjită stema de diamant a adevărului; o animă pasiunea cunoașterii, dar pumnii ei firavi nu pot, cum zice poeta, străbate masivele de piatră pe care societatea burgheză le pune în calea elanurilor. Există însă și o altă armură a adevărului — sobră: „*cenușiu-albastră a salopetei*“ — armura comunismului, care salvează adolescența neliniștită dînd alt sens căutărilor ei chinuitoare. Ajungînd la acest momente, evocarea capătă o tonalitate aparte, vibrantă, făcînd să dispară acea impresie de monotonie, pe care o lasă, la începutul poemului, inventarierea ostentativă a obiectelor :

*„Ridicolă poate să pară furia copilărească  
a pumnilor ce izbesc în masivul de piatră,  
încercînd să spargă materia ostilă, inertă,  
să deschidă, prin lespezi, un drum  
spre zone de aer albastru.*

*Intacți păreau munții, impenetrabili  
Dar departe, pe versantul opus, munca-ncepuse demult.  
Deschiderea uriașei rețele din subteran,  
continua de un veac și mai bine.*

*În ritmica, neîncetata vibrație a uneltelor de perforat,  
în mișcarea coordonată-a minerilor,  
comuniștii deschideau tunele după tunele  
spre puzderia de suflete risipite,  
zvirlite pe lespede lunecoasă și rece  
a ciclopilor pustii sociale“*

Traducerea marilor adevăruri impune o elevare a tonului poetic, un patetism al ideilor și o gravitate a reprezentării pe care enumerarea mai mult sau mai puțin frivolă a obiectelor sau a detaliilor din planul vieții cotidiene, nu o poate avea, prin ea însăși. Spre această tonalitate și gravitate evoluiază și poemul „Diamantul“, început, cum spuneam, cu o minuțioasă înregistrare de detalii șocante, uneori de o brutală concretețe (*rămășițe tăvălite-n scursori / de suspine și rîgîieli*), și făcînd să rezeze avînturile poetice generoase.

Abuzul de concret coboară poezia pe un plan inaccesibil, o pulverizează în particule — : și așa cum în cioburile unei oglinzi sparte (comparația s-a mai făcut) cu greu reconstitui imaginea integrală și reală a obiectului, tot așa într-o poezie difuză, ideea poetică se fixează cu enorme dificultăți.

Descrierea interioarelor tinde să devină, la noi, o manieră agasantă în poezie. Dintr-o tilmăcire a bucuriei intime, a certitudinii morale ce se reper-cutează pînă și pe planul vieții obișnuite, poezia aplecă spre acest univers mărunț coboară, în unele cazuri, la o evocare, foarte sentimentală, a panglicilor și a scufelor de noapte, aducînd nu numai un univers de ciucuri, perdele, orologii străbune etc., ci și sentimentul unei întristătoare confuzii despre rosturile poeziei contemporane. Minor este aici nu universul familial (Arghezi a dat o măsură a sensibilității sale și în evocarea universului infinitesimal, microscopic, dominat de gize și obiecte gospodărești de tot prozaice, elevate însă printr-un sentiment de bonomie și de duioasă paternitate), ci tonul poetic; minoră este, apoi, gravitatea aceea stridentă care însoțește descrierea cadrului, discrepanța dintre ipostaza patetică (preziza majoră a actului liric) și amănuntele hilare, derizorii din cîmpul observației.

Din perspectiva acestui lirism euforic, venit în atingere cu universul intim al unei vîrste și cu senzațiile ei tari, poemul „Diamantul“ ne pare mai rezistent în secvențele lui finale, larg deschise spre simbolurile mari ale existenței.

Pe linia unui stil pitoresc, ușor ironic, se înscriu și recentele „Imagini din copilărie“ ale lui Dan Deșliu („Gazeta literară“, 21.II.1963). Ca într-un caleidoscop imaginile tind să reconstituie o atmosferă de viață în care evoluiază o copilărie febrilă, curioasă, dornică de aventuri, dar fatal limitată în aspirațiile ei. Poetul adoptă un ton degajat în relatare, utilizînd numeroase forme de oralitate, unele de efect, altele nu. „Cum am învățat să merg pe bicicletă“, „Ulița vrăjită“ și „Prinț ascuns“ dau acea sugestie, de indescifrabilă nuanță, a bucuriei pe care copilăria o ascunde și pe care poezia a explorat-o din belșug, în toate timpurile. Meritul lui Dan Deșliu este de a fi particularizat universul ei, prin cîteva elemente legate strict de viața periferică a orașului, cu pitorescul dar și cu dureroasele ei contradicții. Tatăl, hamal de lux, nutrit de speranțe care nu se împlinesc niciodată, sfîrșește pe o targă de spital; copilul, explorează împrejurimile cartierului, luînd cunoștință de o existență misterioasă, dominată de o morală aspră.

Mersul pe bicicletă echivalează în această lume de ambiții copilărești cu o victorie de prestigiu, însoțit de un sentiment al semeției virile. O ciocnire, mai dură, cu alt copil al străzii, capătă, tot așa, în naiva înțelepciune a vîrstei, proporțiile unei înfruntări decisive, eroice: imagini specifice unei vîrste care confundă, adesea, planul existenței reale cu cel al fanteziei. Din reprezentarea lor, se naște o poezie de atitudine ușor teribilistă, ștregărească, o poezie de fantezie naivă și realism dur, amar, bine ilustrată printr-un stil de confesiune, degajat și pitoresc. O anumită înverșunare de pamfletar, proprie de asemenea poeziei lui Dan Deșliu nu lipsește nici în aceste poeme. Ea se manifestă, mai ales, printr-o ostentație a notării dure, printr-o voluptate, am spune, a cuvîntului șocant, menit să destrame sonoritățile versului („teherghei“, „calcavură“, „silhuie“, „angarale“, „zăhatic“, „hadîmb“) și să marcheze apăsător, o înăsprire a glasului poetic. Detașată de retorism, ferită de exagerări, o asemenea atitudine lirică poate inspira poeme remarcabile



prin franchețea tonului și capacitatea lor de a îmbrățișa numeroase aspecte din lumea realului. Dan Deșliu izbutește în poemele citate. Intențiile sale suferă, după părerea mea, o înfringere în „Coșmar de copil“ — pamflet fără vigoare — îndreptat împotriva poeziei moderne. Detalii dintr-un anumit univers de percepție sînt transpuse în altul, pur polemic, eseistic (deci teoretic) pentru a sugera enormitatea, gratuitatea „poeziei moderne“ — categorie echivocă, menită prin indeterminarea ei să deruteze. Abstracție făcînd de această indecizie a termenilor, pamfletul ca atare este fără sevă, scontînd mai mult pe grotescul unei noțiuni care, în cele din urmă, rămîne obscură :

„ — *Ca să nu te las corigent,  
Mormăie venerabilul Catalog  
Spune-mi, te rog :  
dacă privim printr-o  
lentilă convexă  
un corp oarecare,  
o muscă, de pildă,  
și dacă aducem  
lentile  
în proximitatea  
insectei  
zărim o  
imagiune amplificată...  
Ei, bine,  
O astfel de lentilă  
sub care apar cînd  
și cînd — diferite enormități,  
se chiamă...  
— Poezie modernă !  
șoptesc — înfundîndu-mi mai tare  
nasul în pernă*“

Sigur că poetul introduce deliberat un ton umoristic, vrea să ne stîrnească printr-o comparație edificatoare reacția față de stilul hilar al unui anumit gen de poezie, nutrit din trucuri și bizuit pe convenționalisme — dar în acest caz ceea ce se poate aprecia este calitatea umorului și mai puțin armătura spi-rituală a pamfletului sau densitatea ideilor.

Ca și „Prima baracă“, cîteva din aceste *imagini din copilărie* marchează în evoluția poeziei lui Dan Deșliu, o limitare a retorismului și a diverselor forme de declaratism poetic, existente în unele din versurile sale mai vechi. Orientarea către un lirism de substanță, capabil să sugereze dinamismul vieții omului și a proceselor sale de conștiință, în epoca socialistă (fixate de Dan Deșliu îndeosebi în poemul epic „Baracă“, dar și în alte versuri, publicate prin reviste), — nu poate să trezească decît încurajarea criticii.

Un ciclu de poezii care trebuie de asemenea semnalat, pentru substanța lirică densă și acuitatea reflecției este cel semnat de Ion Brad (*Viața romînească*, nr. 1, 1963). O gîndire poetică sensibilă la procesul de înnoire a epocii și receptivă la ecourile istoriei, la marile ei simboluri de suferință și luptă, găsește aici forme de expresie individualizate, capabile să definească o atitudine lirică particulară. Într-un poem „ocazional“ (închinat lui Ion Agîrbi-

ceanu) : „Fîntîni și stele“, autorul transformă evocarea într-o patetică afirmare a suferințelor poporului, făcînd din Fefelega, personaj cunoscut, un simbol al unei îndrjiri milenare :

*„De m-au strivit pe roată — din orice strop de sînge  
O Flacără pe culmea nădejzii-a fluturat.  
Și n-avea Fefelega nici lacrimi pentru-a plînge ....  
În piatră, nu-n țărînă, copii și-a-ngropat.*

*Ca un copac stau zilnic sub cumpeni ce se-nclină  
De-asupra lor povară și umerii mă dor.  
Un braț încearcă-n noapte fîntînilor lumină  
Un braț e printre stele, mai sus, în viitor“.*

„Gorunul lui Horia“, în tradiția liricii lui Goga și Beniuc (uniți, aici, prin obiectul inspirației lor) fixează simbolul unor dureri pietrificate (a căror mărturie stau cercurile uriașului copac), a unei măreții întruchipate din jale — devenit în împrejurările vieții de astăzi indicele unei certitudini și al unei vigori populare care a rezistat amarelor experiențe ale istoriei. Pasiunea pentru contemporaneitate se afirmă explicit în „Noaptea la Hunedoară“ și în alte cîteva din poemele acestui ciclu. Reținem imaginea unui cer terestru pe care răsar, ca niște aștri, peștii de fosfor ai oțelului lovind cu coada lor lotca lunii — imagine născută printr-o comparație elaborată, însă de o reală forță de sugestie. În „Idilă lângă fulgere“ intențiile de a concretiza un sentiment de afecțiune, cimentat prin muncă, rămîn, după părerea mea, pe planul unor comparații generale, livrești (robotul își pleacă ritmic fruntea ca un beduin), cu o putere de individualizare lirică limitată.

Un poet care operează frecvent cu simbolurile istoriei și proiectează sentimentele sale pe un fundal al trecutului este Emil Giurgiuca, prezent în ultima vreme în reviste cu versuri pătrunse de o remarcabilă afectivitate. Din ciclul publicat în „Gazeta literară“ (17.1.1963), cel puțin primul poem : „Acum vei ști“ mi se pare excelent, prin adîncimea meditației și limpiditatea expresiei. Reluînd un fir poetic fixat, în 1938 prin volumul „Anotimpuri“, într-un peisaj de efuziuni și desfătări agreste, sever veghiate de luciditatea artistului (traduce într-un stil clasic „panismul“ lui Blaga, observa G. Călinescu), Emil Giurgiuca dă actului liric al mărturisirii o gravitate și o profunzime care, prin substanța cugetării, vine în atingere cu valorile morale și spirituale ale epocii noastre. „Acum vei ști“ capătă, prin conținutul lui, valoarea unei ars poetica, făcută de un artist care are adînci rădăcini în lumea rurală. Acea conștiință a istoriei și a tradiției se asociază firesc acestui lirism, mai mult, se așează la temelia reprezentărilor lui.

Bucuria, certitudinea poetului s-au clădit, cu greu, pe treptele de jale și revoltă ale strămoșilor săi țărani. Ieșirea din zona tristelor dibuiri și a durerilor eșecuri reprezintă, pe un plan mai larg de reprezentare, ieșirea la lumină a unei întinse categorii sociale. Coborîrea în sine se transformă aici în reconstruirea unui destin care își afirmă răspicat comunitatea cu înaintașii. Ca într-o rocă poetul se vede legat de „umărul strămoșului din sat“, în adîncul sufletului său zac blestemele de veacuri ale celor de dinainte, durerile și suferințele lor. Gestul de detașare se plătește scump și, poetul, voind a-l traduce cît mai convingător, dă imaginea unei solemne impresurări :

*„Aspră suflarea din întunecime  
Mă-nvăluia urcată în mulțime  
În care cunoscându-i, m-am văzut  
Cu sufletul lovit și neștiut,  
Cenușa lor arzînd în rana mea,  
Gurile lor gemînd cînd bobotea“.*

și a unui patern gest de apărare, în climatul moral de astăzi :

*„Acum vei ști : sub dunga gurii amară  
De ce e-n mine atîta dor de vară,  
Ca firului de iarbă ud de rouă  
De ce mi-e dragă mie viața nouă,  
De ce despresur ceața de pe mugur  
Și apăr fraged noul și mă bucur  
De ce aș vrea să-mi fie pumnul stei,  
Să darm ce-a mai rămas din evii grei  
Care-au furat lumina alor mei“.*

Un sentiment stenic de viață comunică și scurtul poem : „Știu să înalț“, transpunînd culorile unei tinerești și sincere efuziuni sentimentale.

Poemele semnate, în ultimul timp, prin reviste de Mihai Beniuc (în deosebi ciclul, de o tonalitate lirică inedită la autorul „Culorilor toamnei : „Pe coardele timpului“), Miron Radu Paraschivescu („Lumina apelor“, „Autumnală“, „Fluture“, „Despărțite turturele“, etc., versuri ce înaintază pe făgașuri mai vechi ale lirismului autorului „Cînticilor...“, și pe altele mai noi, cu o notă aparte de afecțiune calmă, de meditație stenică), Radu Boureanu, Ion Horea („Sentimentul iernii“), Tiberiu Utan („Mărțișoarele“ sale de o remarcabilă conciziune și expresivitate), Ion Bănuță, Teodor Balș, Nichita Stănescu, Cezar Baltag (acesta din urmă dovedind o salutară detașare de mimetismele poetice ale generației sale, pe calea unei lirici de afirmare deschisă, patetică a valorilor moral-spirituale ale timpului nostru) merită răgazul unei analize aparte.

# Ștefan Dimitrescu <sup>1)</sup>

de Paul Constantin

**S**tefan Dimitrescu s-a născut la Huși, în 18 ianuarie 1886; în același an a murit tatăl său, mic funcționar de stat. Copilăria, artistul și-a depănat-o trist, în sărăcie, între o mamă îndoliată și „bunelul”, Vasile Floroiu, care a orbit când Fănuță era încă de o șchioapă. Chipul mamei, al bunelului cu ochii stinși așezat pe prispă, cu capul în piept, casa veche cu prispa lată și curtea mare cu pomi au rămas în pictura lui Șt. Dimitrescu ca niște emoționante mărturii de atmosferă, de mediu ce avea să-și pună pecetea asprimei pe făgașul începuturilor artistice ale pictorului.

Primele clase le-a făcut la Huși și apoi gimnaziul la Iași, unde, în 1903, intră la Școala de arte frumoase, primind faimoasa bursă de *cinci lei pe lună*.

Temperamentul artistic și vocația spre desen și muzică — vădite încă din copilărie — se dublau la el de o seriozitate și o putere de muncă, caracteristice pentru întreaga sa operă. „Îmi aduc aminte — spune Nicolae Tonitza, coleg de studii la Iași și cel mai apropiat prieten al pictorului — de-abia acum, de prodigioasa lui activitate, de diabolica lui îndărătnicie la lucru, pe vremea când es-

tompa și cărbunele academic — utilizate să reînvie inerția anostă a ghipsului «antic» — ne exasperau pe toți ceilalți, aruncându-ne în cea mai neagră dintre deziluzii și într-o agresivă trândăvie.

Am priceput mai târziu toate aceste eforturi ale lui (pe care le socoteam ambiții vane pentru prestigiul promovării), când mereu m-am izbit de dificultățile disciplinei în meseria noastră.

Și m-am lămurit că dragostea, rîvna și atenția încordată, depuse la începutul anilor de studii, au o uriașă influență în tot cursul ulterior al carierei plastice. Desigur, nici un artist din generația mea n-a posedat mai mult ca Ștefan Dimitrescu această înaltă conștiință profesională.<sup>2)</sup>

În cei cinci ani de studii la Iași, artistul a muncit greu; pentru a se întreține, cânta nopțile din violoncel în orchestre de restaurant, iar vara zugrăvea biserici prin sate, uneori împreună cu Tonitza. Șt. Dimitrescu a absolvit Școala de arte frumoase în 1908, iar după aceea a concurat pentru bursa „Grigorescu” de studii la Paris. Acesta a fost poate primul prilej în care artistul s-a izbit puternic de

<sup>1)</sup> La 7 mai se împlinesc 30 de ani de la moartea pictorului.

<sup>2)</sup> „Arta și omul” — Buc. septembrie 1933.

mărginirea oficialității : concursul a fost câștigat de o mediocritate, un pictor obscuros, dar „cu relații”.

Șt. Dimitrescu izbutește totuși să plece în Franța — în 1911 — cu o sumă modestă de bani, pe care a adunat-o zugrăvind biserici și cîntind o vreme din violoncel la București. La Paris, artistul nu a învățat cu un anume maestru, ci a lucrat la Academia liberă de la Grande Chaumière, în Montparnasse, după model, fără corectura profesorului, a studiat marile muzee, a vizitat expozițiile vremii, ateliere. Cei peste doi ani petrecuți în străinătate au avut o deosebită însemnătate în formația sa ; lecția primită în capitala Franței nu a determinat însă o trecere a pictorului în lagărul curentelor antirealiste care polariza pe atunci interesul unor artiști în căutarea unei expresivități moderne.

Într-o convorbire publicată în „Rampa” din 16 ianuarie 1925, vorbind despre anii săi de formare, Șt. Dimitrescu spunea : „Am trecut prin pompierismul academic și am scăpat de el luînd doctorie impresionistă vreo trei ani de zile. După ultima sticlură am început să caut a-mi fabrica doctorii proprii”.

Într-adevăr, el primise la Iași o educație artistică destul de sumară, academică. Contactul cu marile opere de artă ale muzeelor Parisului, cu impresionistii și cei care le-au urmat, studiile realizate, în această atmosferă, la Grande Chaumière, i-au limpezit concepția, înlesnindu-i formarea pe un drum propriu : acela de mare iubitor al oamenilor și naturii reale, pe care avea să-i redea într-un limbaj viu, expresiv, lipsit de artificii academice.

Faptul că Șt. Dimitrescu a ales, cu un bun simț plastic excepțional, tot ceea ce a însemnat un progres în marile epoci ale picturii, nu este dovedit din plin de întreaga sa operă ; mărturie stau și concepțiile sale, aplicate în practica pedagogică la Școala de arte frumoase din Iași sau publicate prin presa vremii. În aceeași convorbire, mai sus citată, artistul spunea : „Mi-s dragi primitivii toscani

«cei mai spirituali desenatori din Renaștere» și mă încîntă forța și sănătatea coloriştilor venețieni”...

„Impresionismul a alungat vopseaua convențională, readucînd culoarea în tablou, prin lumină și pastă. A căzut însă, distrugînd forma prin prea multă teoretizare a luminii.”...

„Expresionismul modern s-a încurcat în ițele literaturii...”

„Cea mai actuală lecție de construcție, ne vine de la Cézanne.”

„Cubiștii și-au luat sarcina de a regenera arta. Aspectele însă, sub care se prezintă azi această școală, sînt ininteligibile vocabularului sensorial cunoscut”.

Iar pe Luchian îl aprecia ca reprezentant de frunte al „spiritului plastic românesc”, contemporan pentru : „vioiciune, claritate și sentiment de culoare”.

„Pictura lui Ștefan Dimitrescu — spune Tonitza — a fost expresia curată a sufletului lui. Nimic mai mult — nimic mai puțin.

Nu era un papă lapte — ca să facă artă după rețeta cronicarului liric — și nici atât de fals, ca să-și acorde paleta după capriciile modei sau ale neguțătorului de tablouri.

Ce avea de spus, spunea răs-picat — *in culorile lui.*” (3)

\*

Mobilizarea din 1913 îl aduce pe artist în țară. Apoi, întîmpină greutățile inerente epocii, fiind obligat să primească o slujbă de profesor de caligrafie și desen la Alexandria.

În februarie 1916 deschide — împreună cu Nicolae Tonitza — prima expoziție de pictură, la București, în sala „Ileana” din fostul pasaj Majestic. Tablourile și studiile expuse în 1916 de Șt. Dimitrescu — ca, de pildă, „La berărie”, „Loja” sau „Femei pictori” (azi dispărute) — deși nu reprezentau decît prima fază a creației sale, îl încadrează, hotărît, în pleiada realiștilor critici romîni din primele de-

(3) „Arta și omul” numărul citat.

renii ale veacului, alături de un Luchian, Băncilă, Ressu, Iser, Șirato sau Tănița.

Începutul maturității a fost marcat însă de „Morții de la Cașin”, compoziție din vremea războiului, despre care pictorul spunea laconic: „Am găsit de-a gaba compusă în natură această priveliște: trei oameni omoriți de proiectilele dușmane.” (4)

Zguduitoarea pânză conturează, în mare măsură, personalitatea lui Șt. Dimitrescu: temperament de o rară sensibilitate, gândire larg umanistă, un modern privind lumea cu o pasiune și o luciditate capabile să ajungă la esența realității sociale. Tabloul ne dezvăluie, deopotrivă, limbașul, caracterizat de un deosebit sentiment plastic, ce avea să devină principala trăsătură a artei sale: construcție puternică a formei și a compoziției, admirabilă unitate între concepția coloristică, cea a valorății și sentimentul dominant al lucrării — într-un cuvânt o redare veridică a realității, la o înaltă tensiune emoțională.

Aprecierea compoziției „Morții de la Cașin” — expusă la Iași în 1917 — se vedește și în faptul că Șt. Dimitrescu a devenit atunci membru fondator al „Artei Române”, grupare din care au făcut parte multe din tinerele talente ce aveau să joace un rol de seamă în arta noastră contemporană: Camil Ressu, Iser, Cornel Medrea, Ion Jalea, O. Han, Dărăscu și alții.

\*

Ștefan Dimitrescu trecuse de treizeci de ani. Omul și artistul se contopiseră. Să ne îngăduim o scurtă zăbavă, încercînd a-i desprinde schița portretului, din unele mărturii ale cunoscuților:

„Ștefan Dimitrescu, Fănuță ...copilandrul cu obraji îmbujorați de măr domnesc dar cu părul nins înainte de vreme, cu trăsăturile feței atît de alungite că ar fi prezintat un admirabil model pentru El

(4) „Rampa” — Buc. 11 noiembrie 1926.

Greco... aducea cu accentul său moldovenesc o voce bună potolită, o simpatie caldă, simplă, fără ocoluri, pentru oameni, un fel de a fi dezbărat de prejudecăți și fără nici un fel de ostentație. Era prietenos cu oamenii, cu natura, cu animalele. Fiindcă era modest, fiindcă se punea la acelaș nivel cu toată lumea” (Ion Călugăru) (5)

„Din soiul moldovenilor mărunți, chip cu trăsături frumoase și în locul ochilor doi nasturi negri cu reflexe vii de inteligență. În fond era un om vesel deși avea obrazul brumat de o părelnică tristețe. În fond era un om trist deși era animat de o părelnică veselie. Nu e un joc de cuvinte ci trăsătura ce definește temperamente artistice.” (Radu Boureanu) (6)

„Pleca fără multă zarvă, discret și cu acea grabă caracteristică omului foarte delicat, care punea în atmosfera tuturor întîlnirilor sale ceva din teama de a nu fi de prisos și de a nu supăra.” ...„de cîte ori icoana lui revine printre noi, nu putem să nu ne emoționăm la amintirea omului care a trecut printre noi cu acea înaltă și nobilă discreție, care a fost și a artei sale.” (Tudor Vianu) (7)

„Nici una din frumusețile celor sufletești nu-i era străină. Nici una nu-l lăsa nepăsător. Toate-l ispiteau. Știa găsi firisorul de aur pur în imponderabilul unui vers, deslusea vorba nespūsă de buzele de marmoră și bronz și se lăsa dus în neștire de undele unei sonatine sau de valurile unei simfonii.” (Al. O. Teodoreanu) (8)

\*

După război, Ștefan Dimitrescu descoperă Ardealul; în expozițiile sale din 1920 și 1921, locul principal îl ocupă țărani transilvăneni și, mai ales semni-

(5) „Contemporanul” — 20 septembrie 1946

(6) „România liberă” — 6 mai 1933.

(7) „Universul literar” 6 mai 1939

(8) „Vremea” — 20 mai 1943

ficativ, lumea minerilor din Ghelari: „Minerii”, „La vagonete”, „Mina din Ghelari” și altele sînt primele lucrări din istoria artei noastre care oglindesc aspectele vieții chinute a proletarilor exploatați în industria minieră.

În 1921 pictorul face o călătorie de studii în Italia, oprindu-se mai mult la Florența. Itinerarul italian, în afara adîncirii cunoașterii artei din peninsula, a adus în opera lui Șt. Dimitrescu un plus de organizare a peisajului, un plus de echilibru volumetric și coloristic.

Un moment însemnat l-a constituit apariția „Cinei”, o mare pînză expusă în 1924, din nenorocire distrusă în vremea celui de al doilea război mondial. Compoziția — o imagine de mare intensitate dramatică, inspirată din viața obidită a țăranilor — reprezintă o treaptă superioară a picturii lui Șt. Dimitrescu și printr-o mai adîncă investigație a realității sociale și printr-un mare echilibru al tuturor elementelor limbajului său artistic.

În 1926 Șt. Dimitrescu constituie cu Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Oscar Han „Grupul celor patru”, cu care artistul avea să expună pînă la prematura sa moarte. Gruparea celor patru artiști — care prin expozițiile deschise vreme de șapte ani a jucat un rol însemnat în arta modernă romînească — nu s-a datorit vreunei asemănări de manieră sau vreunei pretenții de a lansa un curent în sine. Destul de deosebiți ca personalități și mod de expresie, cei patru artiști au fost uniți de același umanism, de tendința comună spre o cît mai expresivă, mai modernă, dar veridică oglindire a lumii înconjurătoare.

Din 1927, creația lui Șt. Dimitrescu se împletește cu activitatea pedagogică. Munca sa ca profesor și apoi — din 1928 — ca rector al Școlii de arte frumoase din Iași, s-a caracterizat prin aceeași dragoste de oameni pe care a dovedit-o și în viață și în pictură. De pe urma activității sale pedagogice —

spune Fr. Șirato — au apărut în arena plastice romînești o seamă de talente bine pregătite. Nu era Ștefan Dimitrescu dintre dascălii care n-au ce împărtăși cu învățăceii lor, cu atît mai puțin făcea parte din tagma respingătoare a aceluia ce nu vor să-și popularizeze secretele profesionale. Omenia lui se manifesta sub toate formele, mai cu seamă era activă în domeniul plastic, de aceea profesoratul era un cîmp numai bine potrivit nevoii sale de împărtășire.” (9)

În puținii ani pe care i-a mai trăit, Șt. Dimitrescu, ajuns la plinătatea afirmării personalității, a muncit încordat. Sînt poate anii cei mai fecunzi ai creației; peisajele și compozițiile dobrogene, cele mai multe dintre portrete — domeniu în care puterea de introspecție a pictorului s-a realizat deosebit de fericit (de pildă, portretele lui Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Mihai Sorbu, Ibrăileanu, Castaldi, Jean Bart, portretul mamei artistului, etc.) — datează din acei ani.

\*

Ansamblul operei lui Ștefan Dimitrescu a spulberat de mult reticențele, miopia sau chiar reaua credință a celor care nu se hotărâu a-l așeza pe artist în primele rînduri ale picturii romînești, declarîndu-l mai mult desenator decît colorist. Adevărul este că desenele în cărbune sau tușurile sale sînt foarte picturale, așa cum pictura este solid construită și desenată. Dar pictura nu poate fi despărțită de culoare, ele sînt indisolubil legate între ele. „În pictură, — spune Fr. Șirato — el era cu totul plastic orientat și nu cultiva decît forma expresivă și culoarea la fel.” ... „Realitatea, adică înfățișarea plastică a fenomenelor naturale de prim ordin era domeniul talentului lui Șt. Dimitrescu, fiind înzestrat cu totul excepțional pentru tot ce este element plastic

(9) „Universul literar” — 5 mai 1940

în sensul proprietăților obiectului, ce nu ține seama de influențele disolvante din afară, cum sînt ale luminii, ale atmosferei, ale interferențelor de culoare. Concepția lui despre volum și formă, despre necesitatea integrității lor în tablou, nu admitea aceste influențe. Pentru el, lumina trebuia să respecte această integritate. E aceasta o consecință a puternicului său sentiment plastic; toți marii artiști ce cultivau calitatea plastică din natură îl au avut." (10)

Iar Tudor Vianu observă că: "...sub coloristul plin de căldură, se întrevede disciplina riguroasă a desenatorului. «Desenul, a spus cineva, este conștiința picturii.» Această conștiință a fost foarte puternică la Ștefan Dimitrescu." (11)

Artistul nu a văzut nici o dată desenul despărțit de culoare: „Culoarea — spunea el — e un lucru foarte curios. Cred că ea conține, prin ea însăși, și umbră, și lumină, și modelaj.” (12)

Pictorul a fost uneori acuzat de răceală în coloristică, sau de opacitate. Dacă bună parte din opera sa picturală are o gravitate ce atinge paletismul, dacă în „Morții de la Cașin”, în „Unchieșii”, „Minerii”, „Pe gânduri” sau „Țesînd la război”, paleta sa este construită pe tonalități și acorduri severe, aceasta se datorește dramatismului sentimentelor care l-au inspirat. Expresivitatea sa rezultă din evocarea coloristică. Tonitza spunea că: „O împrejurare duioasă sau tragică din viață — un motiv din natură, cu aspecte vesele sau cu înfățișări posomorite — ele singure — și nimic în afară de ele — îi determinau sensul ritmic al tabloului și muzicalitatea paletei.” (13)

Șt. Dimitrescu nu este lipsit de picturalitate nici în pinzele de cea mai rece cromatică. Dar că varietatea paletei sale depinde de sentimentul general al

lucrării, ne-o dovedesc atîtea tablouri exuberant colorate, cu acorduri tonale vioaie, ca „Spre mare”, „Portul din depărtare”, „Vila cea nouă”, „Cafeneaua lui Ismail”, „Cîrciumărese și gura leului”, „Peisaj urban”, „Casă din Dobrogea” și cîte altele. Nici factura picturală nu e independentă de caracterul lucrării: unele pinze sînt pensulate subțire — a la prima — ca „Peisaj urban”, altele, cum sînt „Cîrciumărese și gura leului” sau „Casă din Dobrogea”, încărcate cu pastă grasă, smălțuite parcă. Colorate sînt și laviurile pictorului; multe peisaje dobrogene, „Paznicul morii”, „Țăran semănînd”, „Turnul minăstirii Neamț”, de pildă, sînt pline de armonie cromatică. „Am în casa mea — spunea tot Tonitza — cîteva desene ale lui, ușor lavate în tuș, care sînt pentru mine mai mult decît tablouri în culori. Sînt armonii cromatice, negrăit de vaste și infinit prețioase. Fiindcă sugerează acordul petelor de culoare, fără să-ți obosească retina și fără să-ți-o încarce cu inutilități vopsitorești. Sînt simfonii de o înaltă muzicalitate, pe care ochiul (sensibil) le-a prețuit întotdeauna.” (13)

\*

Accidental stupid care a curmat în mai 1933 viața artistului, la 47 de ani, a oprit o creație în plin avînt, lipsind arta noastră de o personalitate ce mai avea multe de spus în pictură.

Cei treizeci de ani care au trecut de la moarte au limpezit definitiv rolul jucat de Ștefan Dimitrescu în cultura noastră: el a fost unul dintre constructorii de frunte ai picturii românești contemporane. De aceea opera sa rămîne o pildă demnă de urmat: pe drumul slujirii celor mai înalte idealuri ale omenirii: pentru pace și prietenie.

(10) „Universul literar” nr. citat

(11) „Universul literar nr. citat

(12) „Rampa” 11 noiembrie 1926

(13) „Arta și omul” numărul citat



# Filmul maghiar

de D. I. Suchianu

**D**e curind a rulat pe ecranele noastre filmul „O noapte stranie“, care nu este o operă perfectă (cum fusese, de pildă, „Alba Regia“) dar care ne uimește prin noutatea ei. Dublă noutate, și de conținut, și de procedee. Insist asupra acestui caracter de noutate, căci unii spectatori ar putea avea impresia că s-a plagiat aici o veche invenție a lui Orson Welles, aplicată în clasică lucrare „Citizen Kane“.

„O noapte stranie“ începe cu o mică sedință, într-un studio cinematografic, unde un regisor proiectează în fața prietenilor și colaboratorilor săi o serie de fragmente din foste jurnale cinematografice (actualități, unele foarte vechi, în care apare câteodată însuși defunctul Franz-Joseph). Se face lumină în sală, și regizorul zice:

— Asta e materialul. De la el pornesc ca să fac filmul. Am să-l completez, am să-l îmbogățesc, am să-l adâncesc cu ajutorul altor fapte, pe care mi le voi procura de ici înainte.

Exact așa începe și „Citizen Kane“ al lui Orson Welles. Kane, mare proprietar de trusturi de jurnale și alte vaste întreprinderi, tocmai murise. O redacție de gazetă vrea să facă despre asta un reportaj senzational. Materialul brut care va servi ca punct de plecare va fi o colecție de actualități cinematografice. Pe baza lor, redacția va trimite gazetarii să investigheze, să extragă informații de la cei ce au

trăit în apropierea defunctului. Și filmul va fi o poveste cât mai romanțată, țesută și împletită din noile date aflate post mortem.

Dar analogia dintre cele două filme e doar superficială. Ceva mai mult: ea, în măsura în care există, arată mai mult... deosebirile decât asemănările. În filmul lui Welles e vorba de a produce senzație, de a lansa un reportaj care să facă praf concurența, de a dezgropa cancanuri și bârfe așa cum îi place cititorului burghez.

În filmul unguresc e vorba nu de murdara plăcere de a-ți băga nasul în întâmplările persoanelor de oarecare notorietate, ci este vorba de sfânta dorință de a pricepe, de a pricepe lucruri grele și obștești. Regizorul din poveste o și spune: — Vedeți dumneavoastră, între 1949, anul naționalizării, și azi s-au scurs 14 ani care-s poate cei mai bogați în evenimente și mai ales în prefaceri sufletești. Semnificația acestor ani decisivi trebuie să o pătrundem în adâncime, aple-

cîndu-ne atent deasupra tuturor în-  
tîmplărilor și amestecatelor lor con-  
tradicțiuni. Iar moartea marelui mi-  
lionar, marelui căpitan de industrie  
budapestan ar putea fi o sursă bog-  
ată în documente omenești lămu-  
ritoare. Ca o cheie capabilă să ne  
ajute să descuiem tîlcul și rostul ace-  
stor ani dramatici. Mai ales că moar-  
tea bătrînului magnat e împresurată  
cu mister, cu bănuieli de crimă și  
alte dedesubturi, la descifrarea căro-  
ra ne va ajuta și comisarul care a an-  
chetat, în 1949, cazul... Deocamdată,  
iață cite-va cîmpeie din jurnalele de  
actualități luate în cursul a mai bine  
de o jumătate de veac. De la acest  
material psihologic vom porni...

Așa dar avem aici nu o șleahță de  
negustori de știri, porniți la vînațoare  
de reclană și tiraj, ci o mîină de oa-  
meni emoționați, plecați în căutarea  
adevărului, doritori să cunoască cin-  
stit și clar patetica etapă istorică pe  
care au avut privilegiul să o fi trăit.

Și mai este o fundamentală deose-  
bire între cele două filme. În „Citi-  
zen Kane“ se reconstituie o biogra-  
fie, se zugrăvește un portret de ame-  
rican, totodată supus și mijlociu. Per-  
sonaj desigur interesant, căci exprimă  
tipic nebunia de a domina, de a po-  
runci, de a tăia și spînzura, dar nu  
cu forța, ci numai și numai cu ba-  
nul. Interesant, desigur, dar în fond  
destul de banal. În tot cazul, din  
punct de vedere formal, din punctul  
de vedere al tehnicii artistice, a cu-  
lege informații suplimentare pentru  
completarea unui portret nu este de-  
sigur un procedeu prea original.

O cu totul altă nouitate găsim în  
tehnica filmului unguesc. E vorba  
de a merge în același timp — și în  
tot acest timp —, pe trei drumuri. Pe  
trei planuri de realitate. O realitate  
imediată, studioul, cu regizorul, cola-  
boratorii lui, materialele cinematogra-  
fice deja obținute din jurnalele de  
actualități, etc. Al doilea etaj de rea-  
litate: întîmplările trecute, dar reac-

tualizate prin recercetare, printr-o re-  
examinare a dosarului, prin consim-  
țirea comisarului, care anchetase ca-  
zul, să reia din nou și mai atent an-  
cheta. O foarte curioasă anchetă,  
unde anchetatorul ne va explica *acum*  
felul în care a instruit el procesul  
*atunci*. Ne va povesti cum a stat de  
vorbă cu toate persoanele capabile să  
aducă vre-o lămurire, cum a folosit  
diverse tertipururi de detectiv... Pe  
scurt: acest al doilea plan de reali-  
tate este un adevărat roman polițist.  
după toate regulile genului. Dar din  
acest roman polițist rezultă un al tre-  
lea plan de realități. Întîmplările de  
acum 14 ani, anchetate atunci, apoi  
reanchetate astăzi, apoi articulate coe-  
rent într-o adevărată „poveste“, expri-  
mă, în forma ei finală, în forma ei  
de film terminat, *realitatea de azi*, re-  
prezintă moralmente Ungaria anului  
1963. Este, prin sensurile desvăluite  
un portret al situației psihologice de  
*astăzi*. Este imaginea republicii mag-  
hiare prezente, este imaginea morală  
a contemporaneității socialiste ungu-  
rești. Orice cetățean dorește să-i cu-  
noască mecanismele precum și sarcin-  
ile decurgînd dintrînsa. Așa că, din  
punct de vedere al *formeii* (al proce-  
deelor, al „maniereii“, stilului, tehnicii  
artistice, sau oricum veți voi să-i zi-  
ceți) acest film maghiar este original,  
savant și dificil. Cele trei planuri de  
realitate sînt înfățișate desigur succe-  
siv, totuși în fond sincron, căci ele-  
s mereu și toate trei prezente în forul  
interior al spectatorului Material, ele  
sînt succesive; mental, sînt simultane.  
Aceasta obligă pe realizator să ve-  
gheze ca trecerile de la un etaj la al-  
tul să fie dese, și mai ales ca aceste  
treceri să fie suple, line, lunecoase, a-  
aproape nesimțite. Aci tocmai stă și  
singurul cusur al acestui film, cusur  
care a derutat pe unii și a produs  
multă ingratitude la alții. Acele  
*treceri* de care vorbeam nu-s totdea-  
una destul de îngrijite. Pasajul de  
la o octavă la alta, uneori scîrțîie, al-

teori, și mai rău, este așa de „pe nesimțite“ încât chiar că nu mai simțim nimic și nu mai știm în care din două, sau din trei, ne găsim. Nu este un film ratat. A rata înseamnă a încerca și a nu reuși. Or, aci toamai că s-a reușit. S-a izbutit a se exprima cu exactitate înțelesurile grele și încurcate ale poveștii Alte adjective s-ar potrivi aci: *neterminat*, *neisprăvit*, *nefinisat*, *neșlefuit*. Tot așteptăm ca regizorul să ne spună: (și poate n-ar fi fost rău dacă chiar efectiv ne spunea) „Asta e filmul. Să vedeți d-voastră după ce i-om face și montajul, ce film o să scoatem noi de aici!“. De altfel avem dovada că realizatorii filmului chiar s-au gândit la asta. Ceea ce ne arată el nu este filmul terminat, ci doar repetiții de filmare. Ca probă că la un moment dat, în plină desfășurare a unei scene, regizorul întrerupe jocul actorilor și le zice:

„— Nu. Nu așa. Să facem exact așa cum s-au petrecut lucrurile în realitate...”

Și scena se re-joacă, cu alte acțiuni decît cele folosite în repetiția precedentă.

Bine înțeles imperfecțiile de articulație alternează cu momente cînd jonglarea pe mai multe planuri de realitate e impecabilă. Mă gîndesc mai ales la un anumit moment pe care îl socot culminant, un moment cînd toate sensurile adunate, toate răspunsurile culese, toate explicațiile încercate, cristalizează laolaltă. Cînd ne aflăm, subit, în fața adevărului *complet*. Iată :

Regizorul dă ordin să se aprindă lămpile. Regizorul ne-a arătat în linii generale cum va fi viitorul film. Prin el vom înțelege sensul evenimentelor din Ungaria anilor 1949—1963, bogăți în evenimente istorice importante, unele dramatice, pe drumul procesului de înfăptuire a construcției socialiste. Așadar, acum... înțelegem. Pricepem mai bine, așa de bine încît ar fi aproape cazul să ne între-

băm dacă nu cumva acest film nu este în fond inutil?

Și regizorul chiar o spune:

— În fond — zice el — ce rost mai are un asemenea film...

Cred că este inutil să mai continuăm...

După care, ia teancul de fotografii făcute la repetiția diverselor scene și începe să le rupă, în patru, în opt, una cîte una. Se adună pe masă o movilă de cartonașe sfîșiate, așezate teanc unul peste altul. Cum cele mai multe din fotografiile cuprind, firește, figuri omenești, este de asemenea firesc ca multe din aceste cioburi triunghiulare sau trapezoide să conțină ochi, ochi de om „puși în ramă“, ceea ce le dă ceva fix și sinistru. Și-apoi fiecare din acești ochi fusese ales de fotograf tocmai pentru că figurase un moment foarte expresiv. Pe de altă parte *un* ochi, detașat de perechea lui și holbat „de unul singur“ are ceva mult mai straniu decît o privire normal bioculară. Adăugați faptul că aci avem o claie întregă de asemenea ochi stingheri, oare dau imaginii ceva de sabat.

Pentru toate aceste motive, cînd spectatorul vede această lugubră piramidă de uitături piezișe are tot dreptul să se sperie, iar regizorul din poveste are dreptul să zică:

— Nu! nu este așa! Priviți! Uitați-vă la ochii ăștia! Cîtă ură este în ei! Nu! Povestea nu s-a terminat încă.

Și concluzia, nerostită, spusă doar în gînd, este:

— Da, inamicul e răpus. Dar tot mai respiră. Iar noi, tot atenți trebuie să rămînem. Nu. Filmul nostru nu este inutil. De mîine începem montajul...

De mult nu s-a găsit pentru o poveste filmată un atît de original și de emoționant final... Istoria artei cinematografice a marcat aici un „goal“

căsunător. Și tot un *goal* au marcat unii spectatori. Un alt fel de goal. Mai aproape de sensul românesc al acestui cuvânt. Când regizorul spunea: „Ce rost mai are filmul ăsta?“, s-au auzit oameni rîzînd, făcînd haz cu aerul de a spune: „Păi!! Păi eu ce zic“!?

Dar ingratitudea a fost întotdeauna un dureros omagiu adus creatorilor de frumusețe.



Propusesem „Amicilor Filmului“ ca în seara închinată cinematografului maghiar să prezinte acest film împreună cu „Alba Regia“. Mi se părea firesc să se aleagă două filme foarte bune, făcute de doi actori diferiți. Organizatorii însă au schimbat profilul spectacolului. Au ales două filme ale aceluiași regizor: Fabri Zoltan. Unul: „Edesz Anna“, onorabil: celălalt, „Călușei“... cum să zic? E greu de găsit un epitet... Fiecare secvență, fiecare scenă, plan, cadru este perfect potrivit ideii pe care o exprimă, iar ideea generală, mesajul, este de asemenea o idee interesantă: criza, zbuciumul sufletesc din perioada cînd satul de modă-veche pierce și satul de stil nou se naște. Fiecare scenă exprimă bine ce avea de exprimat. Dar îl exprimă într-un timp exact dublu. Fiecare scenă pare interminabilă. Nu e aici un mod al meu de a vorbi, ci modul tuturor oamenilor de a cronometra, cu ochii pe ceas. Minimum 50% din fiecare cadru trebuia tăiat. Foarte curios. Scenele nu au „lungimi“, ci-s pur și simplu „lungite“. Nu li s-au adăugat detalii inutile, ci conținutul neschimbat al scenei a fost lăsat să meargă înainte, ca un gramofon stricat. Și nici-o scenă, niciun cadru, nu scapă de această operație. Iar spectatorul e exasperat.

Simte aceeași ședere pe jeratic ca atunci cînd asculti explicații complicate de la un bilbîit. Dacă însă tăiem exact 50% de la coada fiecărei scene, filmul devine și el foarte bun.

Conferențiară, Anna Halasz, cronicara de la „Elöre“, a rostit o introducere care poate servi ca model al genului. Aceste cuvîntări servesc să ne învețe cum să vedem filmul, cum să ne dirijăm atenția. Ni se explică frumuseții ascunse, ideile și intenții interesante ce ne-ar putea scăpa. Într-un cuvînt, aceste mici conferințe *apără* filmul, îl apără de dușmanul lui cel mai mare: înțelegerea greșită, pricepera alături sau chiar pe dos. Conferențiară a reușit deplin această operație cu filmul „Edesz Anna“, și de loc cu celălalt. Cauza e clară și vina oarecum nu e a vorbitoarei. Dacă nu explicăm de la început că filmul „Călușei“ nu este un film bun decît amputat de cel puțin jumătate; care tăiată nu e *altceva*, ci este exact *acelaș* lucru cu jumătatea netăiată, — dacă nu explicăm asta, publicul va găsi că acești „Călușei“ sînt un film deslînat.

Mă întorc deci la prima mea opinie. Era mult mai firesc să se arate filme ale cinematografilei maghiare cu putere și valoare de exemplu. Filme de înnoire și progres în arta cinematografică. „O noapte stranie“, am arătat-o, este o îndrăzneală remarcabilă, și ca fond și ca formă. Imaginile ne vizitează multă vreme gîndurile. Totuși, după cum am mai spus-o, „Noaptea stranie“ este un film original, dar nu perfect. Iată de ce era bine să se fi arătat publicului românesc un film maghiar care să aibă ambele aceste însușiri, care să fie și original și perfect. Aceste însușiri, cred. „Alba Regia“ le întrunea.

# Statistici demografice și anchete sociale

de Dumitru Hincu

**D**upă o muncă a cărei amploare este ușor de sesizat, la Moscova au fost publicate rezultatele analitice ale recensământului populației U.R.S.S. din 1959. Ele sînt cuprinse în șaisprezece volume mari, dintre care cel dintîi este consacrat rezultatelor globale, pe întreaga Uniune Sovietică, iar următoarele cincisprezece cite unei din cele cinsprezece republici unionale.

Înainte de a pune însă în lumină constatările cele mai semnificative, trebuie să semnalăm că, în afară de recensământul amintit, în U.R.S.S. s-au mai făcut alte două — în 1936 și în 1926. Căci, de multe ori, simpla alăturare a unor cifre de odinioară și a celor de astăzi poate prilejui descoperiri dintre cele mai interesante.

Și acum să vedem cum și în ce măsură s-a modificat structura societății sovietice în intervalele amintite și mai cu seamă în deceniile din urmă, decenii de dezvoltare pașnică și neîntreruptă.

Dintru început se impune afirmația că profilul societății sovietice continuă să se schimbe într-un ritm rapid. Chiar și subîmpărțirile cele mai generale ale populației subliniază acest proces. Astfel, populația orașelor — care în 1939 însuma 39 la sută din numărul locuitorilor (în 1926 numai 18 la sută) — a sporit pînă la data efectuării recensământului la 48 la sută din cifra totală a cetățenilor sovietici iar acum — după alți trei ani — alcătuiește pentru prima oară o majoritate absolută. În același timp — adică tot în douăzeci de ani — procentajul muncitorilor a crescut de la 32 la 48 la sută în schimb procentajul populației sătești a

înregistrat o scădere apreciabilă — de la 47 la 31 la sută.

Semnificația acestei noi stratificări a populației după locul ei de așezare este evidentă pînă la elocvență. Ea certifică dezvoltarea unei puternice industrii, cu corolarul ei — afluența de locuitori către oraș, dezvoltare, cu alte cuvinte, etapele transformării Uniunii Sovietice într-una din cele mai mari puteri industriale din lume. Pe de altă parte cifrele atestă mecanizarea agriculturii, care a continuat să progreseze.

Dar poate că și mai revelatoare, mai plină de indicații este analiza îndeletnicirilor, meseriilor, profesiunilor, fă-

cută posibilă de recensămînt, analiză care ne ajută să ne dăm seama de schimbările intervenite chiar înlăuntrul populației orășenești — împrejurare ce, vom vedea îndată, își are importanța ei. Pentru că nu toate categoriile de muncitori, de pildă, au crescut în aceeași măsură. Muncitorii textiliști și cei din industria poligrafică și-au păstrat aceeași pondere în profilul clasei muncitoare, pe cînd ponderea salariaților din industria lemnului a scăzut chiar. S-au înmulțit, însă, muncitorii din ramurile-cheie ale industriei — metalurgiștii, minierii, constructorii, feroviarii, lucrătorii din transporturi și, în proporții și mai rapide, muncitorii din sectoarele legate de dezvoltarea tehnicii celei mai noi.

Un adevărat salt a fost realizat de intelectualitatea sovietică, a cărei greutate specifică a crescut considerabil. În această ordine de idei poate fi semnalată și o altă latură semnificativă: aparatul de stat și obștesc e mai mic astăzi decît în 1939 — la o populație sensibil mai mare și la o economie incomparabil mai dezvoltată, lucru care dovedește o creștere incontestabilă a eficienței sale. Numărul inginerilor a sporit, însă, de la 1.656.413 la 4.205.902, cadrele didactice și cercetătorii științifici s-au dublat, numărul medicilor s-a triplat. Și mai e și un alt aspect care trebuie semnalat. Trei sferturi din ingineri și tehnicieni au mai puțin de 40 de ani. E o situație care se explică, în parte, și prin enormele sacrificii de vieți omenești din timpul războiului — căci în genere proporția populației sovietice sub patruzeci de ani e mai mică decît coeficientul socotit de obicei normal — dar mai cu seamă prin impulsul pe care l-a cunoscut în ultimii ani învățămîntul de specialitate. Că lucrurile stau așa ne-o dovedește de altfel și un alt grup de cifre — oel referitor la clasificarea populației după studii. Se poate observa astfel că 95 la sută dintre tinerii aflați, la data organizării recensămîn-

tului, între douăzeci și douăzeci și cinci de ani absolviseră cel puțin o școală elementară iar 65 la sută dintre ei aveau studii medii sau superioare. Așa dar, societatea sovietică de astăzi se caracterizează, printre altele, prin creșterea continuă a numărului de intelectuali și printr-o generație tînără cu un înalt nivel de cultură, împrejurare care are, evident, importante repercusiuni pe cele mai diverse tărîmuri

Cele de mai sus au avut în vedere mai ales latura cantitativă a structurii sociale. În ultimul timp poate fi remarcat, însă, în U.R.S.S. un interes marcat și pentru un alt gen de anchete sociale din care sînt trase o seamă de concluzii de alt ordin — am spune calitativ. În numărul I. 1963 din „Voprosî filosofii“, principala revistă sovietică de filozofie, N. F. Naumova a referit, de exemplu, despre o anchetă întreprinsă spre a evidenția atitudinea față de muncă în U.R.S.S. în raport cu modul cum e considerată această problemă în Occident. „În 1960 — a arătat specialistă sovietică — *la Paris a fost publicată o carte interesantă (A. Andrieux — J. Lignon: L'ouvrier d'aujourd'hui) care examina rezultatele unui număr de întrebări și convorbiri cu 58 de muncitori de cele mai diverse meserii, vîrste și calificări. În 1962 autoarea acestui articol — continuă N. F. Naumova — a condus într-o fabrică din Moscova o anchetă similară asupra unui grup analog ca meserii, vîrstă și calificare*“. O comparație, fie cît de sumară, între răspunsurile celor două categorii de interogați scoate numai decît în evidență deosebirea fundamentală de atitudine dintre ele, născută dintr-o poziție diametral opusă față de muncă — rezultat al unui raport deosebit față de mijloacele de producție. Într-adevăr, spre deosebire de francezii, muncitorii sovietici chestionați și-au afirmat în zdrobitoarea lor majoritate atașamentul față de locul de muncă, interesul pentru problemele activității lor

productive chiar și în afara fabricii iar în măsura în care au avut de formulat doleanțe, acestea nu țineau de fel de esența relațiilor de producție ci semnalau tocmai piedicile care mai stăteau în calea perfecționării procesului de muncă în uzina respectivă.

Ancheta își vădise astfel, în afară de interesul ei sociologic și un interes practic — cel puțin la fel de vrednic de a fi luat în seamă. Acest al doilea țel pare a sta de altfel la baza multelor anchete organizate în ultimii doi ani de „Komsomolskaia Pravda” — ziar care se bucură de o largă audiență în rîndul marelui public sovietic. Căci, așa cum scria recent Valentin Tșikin, șeful rubricii de „Anchete” de la „Komsomolskaia Pravda”, scopul acestora este „de a studia, prin intermediul unor cercetări sociologice îmbrățișînd toate straturile societății, părerile oamenilor sovietici despre cele mai actuale probleme politice, economice, culturale, de educație, spre a le exprima în coloanele ziarului”. Întru cît, sublinia tot Tșikin, forurile sovietice de partid și de stat ascultă bucuros opiniile oamenilor muncii, propunerile și sugestiile lor și le traduc în viață.

Ni se pare a nu fi lipsit de interes să încercăm a sugera o viziune mai completă asupra acestor anchete :

Să începem dar cu începutul.

Prima anchetă a fost organizată în primăvara lui 1960 și a avut ca temă: „Războiul și pacea”, subiect care nu poate lăsa, desigur, indiferent, pe nici un om sovietic. După cîte putem afla din articolul lui Tșikin, timp de patru zile un grup de colaboratori ai ziarului a călătorit de-a lungul unuia din meridianele care străbat Uniunea Sovietică. Se alesese drept obiect meridianul 30, meridianul de la Pulkovo, care trece prin patru republici unionale: R.S.F.S.R., R.S.S. Ucraineană, R.S.S. Bielorusă și R.S.S. Moldovenească. Reporterii s-au oprit în zece așezări, alese la voia întîmplării: orașe,

orașele muncitorești, sate, tabere militare, și au chestionat 1.000 de cetățeni de cele mai felurite ocupații — mineri, metalurgiști, muncitori forestieri, colhoznici, studenți, funcționari de la căile ferate etc. Cu toții trebuiau să răspundă la aceste întrebări: „*Ua putea omenirea să înlătore primejdia de război? Dacă răspunsul e afirmativ, precizați pe ce vă întemeiați certitudinea dumneavoastră. Ce trebuie făcut în primul rînd spre a salva pacea?*”

Cînd reporterii s-au adunat din nou la Moscova s-a văzut că 96 la sută din răspunsurile la prima întrebare erau afirmative. Era încă o dovadă despre optimismul omului sovietic, despre încrederea în dreptatea și izbînda cauzei pentru care luptă.

Și au mai fost și alte anchete — cum a fost aceea de mare răsunset de la începutul anului trecut cu tema: „*Ce credeți despre generația dv. ?*”, la care s-au recoltat 17.500 de răspunsuri; ancheta „*Ce credeți despre farurile viitorului?*” (denumire sub care erau înțelese brigăzile comuniste de muncă); o alta despre familiile tinere și încă una despre petrecerea timpului liber. În sfîrșit, în momentul cînd întocmim acest „Carnet”, este în curs de desfășurare ancheta : „*Ce să luăm cu noi pe Marte?*”. La prima vedere tema noii anchete poate să pară ciudată. În realitate, obiectivul ei este cît se poate de terestru. Căci iată despre ce-i vorba. Cititorii ziarului sînt rugați să-și imagineze o clipă că pe Marte ar trăi ființe cugetătoare și că noi pămîntenii am avea acum puțința să intrăm în contact cu ele. Cum să le facem, însă, să înțeleagă caracteristicile civilizației noastre? Dacă am putea trimite pe Marte o rachetă cu un container cuprinzînd 15 obiecte dinainte fixate, cum anume ar trebui să arate acestea spre a da o idee cît mai fidelă despre trecutul, prezentul și viitorul Terrei? Dar, iată chiar întrebările: 1) *O fotografie. Ce eveniment din veacul nostru ar trebui să ogîndească* 2) *Un docu-*

ment istoric. Care anume? 3) Portretul unui om a cărui faptă înseamnă o glorie a veacului XX. Pe cine să reprezinte? 4) Descrierea unei mari descoperiri științifice. Care? 6) Modelul unei invenții tehnice. Care anume? 7) Un instrument de muncă modern. Care? 8) Un obiect de uz curent, foarte caracteristic pentru vremea noastră. Care? 9) Un instrument sportiv. Care anume? 10) O operă literară. Care anume? 11) O înregistrare muzicală. După ce? 12) Un film. Care? 13) Reproducerea unui tablou sau a unei sculpturi. Care? 14) Macheta unui edificiu arhitectural. Care? 15) A mai rămas un loc liber în container. Sugerați un obiect la alegerea dv.

În momentul cînd însăilăm aceste rînduri avem în față abia primele răspunsuri. Ar fi prematur deci să con-

jecturăm asupra lor. Dar se pot releva totuși unele similitudini de natură a dezvoltării un mod de a gândi cu o răspîndire sigur mai largă. Atît V. Soloviev (care nu a arătat nici de unde e, nici ce meserie are) cît și S. Glazova (20 de ani, funcționară în regiunea Moscova) sau N. Kar (30 de ani, lăcătuș la Kemerovo în Siberia) sînt, de pildă, de părere că marțienii ar trebui să afle neapărat despre Lenin și despre Gagarin. După cum mai toate răspunsurile socotesc că cea mai importantă descoperire din veacul nostru este aceea a energiei atomice ori că instrumentul sportiv care ar trebui recomandat marțienilor ar fi... o minge de fotbal. Bineînțeles, însă, că votul pentru preferințele semnalate este argumentat în chip foarte diferit, în funcție de temperament, de gradul de cunoștințe etc.



**I**ncă în 1948 noua Academie a năruit acel capricios ostracism academic practicat cu patimă și sistemă de regimurile burghezo-moșierești și de pe urma cărui reprezentanți de frunte ai scrisului românesc au fost de atâtea ori frustrați de laurii consacării. Actul de dreptate din 1948, făptuit de regimul nostru democrat-popular, prin care marii noștri clasici au devenit postum membri ai celui mai înalt for de știință și cultură era o mărturie elocventă a transformărilor structurale petrecute în noua instituție academică, a largului său democratism. Noile rinduieli și-au dovedit roadele. Ca urmare a dezvoltării științei și culturii din țara noastră, a marilor realizări obținute pe plan creator, ultima sesiune a Academiei R.P.R. a chemat în rindu-rile ei noi oameni de știință și reprezentanți de frunte ai culturii și artei noastre realist-socialiste.

La secția de Limbă, Literatură și Artă poetul **Alexandru Philippide** și sculptorul **Ion Jalea** au devenit membri titulari ai Academiei R.P.R. iar **Demostene Botez**, **Al. Dima**, **Boris Cazacu**, **Corneliu Baba**, **Alexandru Ciucurencu**, **George Georgescu**, **Paul Constantinescu** și **Virgil Vătășeanu** membri corespondenți.

În aceeași sesiune Academia R.P.R. a decernat premiile sale pe anii 1960 și 1961. Premiile acordate de Academia R.P.R. pe anul 1960 și 1961 au încununat strădaniile unor creatori valoroși din toate sectoarele de activitate științifică și artistico-literară. În domeniul literaturii au fost premiate lucrări apreciate la apariție, primite cu căldură și real interes de critica literară și de masele de cititori.

La capitolul proză, premiul „Ion Creangă” a fost acordat tânărului scriitor **N. Velea** pentru volumul de nuvele „Poarta” (1960) și lui **Radu Tudoran** pentru romanul „Dunărea revărsată” (1961). Mult discutate la apariție, cele două volume au fost unanim apreciate. Volumul de debut, al lui **N. Velea**, „Poarta”, anunța un scriitor foarte înzestrat, stăpîn pe mijloace, cu aplecare spre analiza psihologică, dezvăluind cu delicată înțelegere drame interioare. Anii sumbri ai copilăriei apăsate de coșmarul războiului, maturitatea de timpuriu dobîndită, dorurile neîmplinite ale acelor vremuri grele, au găsit în tânărul prozator un condei aplicat, evocîndu-le în schițe și povestiri notabile. Prefacerile structurale petrecute în lumea satului, bucuria belșugului statornic, sentimentul eliberării de nesiguranța zilei de mîine și al visurilor împlinite, lupta cu vestigiile trecutului pe planul conștiinței au constituit motivele unor lucrări durabile, probînd certele însușiri artistice ale unuia dintre reprezentanții tinerei generații de prozatori. „Dunărea revărsată”, roman de mare respirație epică, avînd ca obiectiv central viața unui șantier naval după naționalizare, surprinde în tonalități adecvate energia descătușată de actul de la 11 iunie 1948, entuziasmul, tenacitatea,

mîndria oamenilor porniți să-și croiasă o soartă mai bună. Într-un ritm viu și original, cu o remarcabilă capacitate plastică e înfățișată o realitate tumultuoasă, expresie a declanșării forțelor revoluției socialiste. Scene de masă bine realizate, din care respiră o viguroasă poezie bărbătească, portrete memorabile contribuie la crearea unui tablou vibrînd de autenticitate și culoare specifică.

Premiul „George Coșbuc“ pentru poezie pe 1961 a fost acordat lui **Tiberiu Utan** pentru volumul de „**Versuri**“. Format în anii noștri, evoluînd spre zonele adevăratei poezii, ultimele creații au dezvăluit în Tiberiu Utan un poet cu o individualitate bine definită, ajuns la o matură stăpînire a mijloacelor sale. Disponînd de un univers cuprinzător, poetul cîntă cu familiaritate și un viu simț al naturii peisajul rural, conferînd prospețime imigisticii sale, și deopotrivă peisajul citadin, cu lumea fabricilor și a șantierelor în lucru. Cîntărețul discret al sentimentelor suave, în poezia căruia e integrat cu delicatețe universul vegetal cu mirezmele sale difuze, este și autorul ciclului „Cărbunele roșu“ (din volumul premiat), evocare de mare forță sugestivă a luptelor muncitorești de la Lupeni în anul 1929. Eul său liric se dezvăluie prin imagini de o simplitate firească, vibrînd cu deosebire în trăirile afective turnate în versuri de o rară muzicalitate.

Premiul „Alexandru Sahia“ a fost acordat reporterilor **Miko Erwin** și **Vasile Nicorovici** pentru volumele „**Asalt în țara stufului**“ (1961) și „**Marele arc petrolifer**“ (1960). Deosebite ca modalitate de realizare, cele două volume s-au remarcat prin sondajul talentat și aplicat în teritorii renumite pentru importanța lor economică. Bogăția stufului pînă mai ieri neutilizată, captată pentru prima oară de oamenii evului socialist printr-o luptă dirză și perseverentă e aici obiectivul central al unui reporter înzestrat. Cititorul capătă imaginea nu numai a acestor locuri pline de farmec și pitoresc particular, a neasemuitei bogății care e stuful, dar și a uriașului efort constructiv depus de oamenii, care odată cu învingerea deltei au biruit și vechea lor condiție de viață. Alternînd examenul sociologic cu descrierea literară, Vasile Nicorovici a mers pe urmele petrolului, de la schelele Prahovei pînă la cele noi înălțate în Moldova și Oltenia, zugrăvind valorile prețioase ale aurului negru și ale celor ce-l scot la lumină.

Premiul „I. L. Caragiale“ a fost conferit lui **Al. Mirodan** pentru „**Celebrul 702**“, lucrare dramatică despre care se poate spune de pe acum că ocupă un loc de frunte în repertoriul noii comedii romînești. Cu o arhitectură bine încheagată și o cadență accelerată, în care satira se îmbină cu umorul sec, replica vioaie și inteligentă cu metafora dramatică, piesa lui Al. Mirodan a cucerit deopotrivă aplauzele spectatorilor noștri ca și ale celor de peste hotare.

Premiile acordate de Academia R.P.R., vor constitui un îndemn spre noi succese în activitatea creatoare a scriitorilor noștri.

V. R.

#### VARIETĂȚI FILOLOGICE : ION NECULCE (MARGINALII LA „LITERATURA ROMÎNĂ VECHIE“ de AL. PIRU)

**D**e mai multă vreme se simțea lipsa unei noi istorii a literaturii noastre vechi. Aceea a lui N. Cartoian rămăsese neterminată odată cu dispariția autorului, iar alta nu a mai fost încercată de aproape douăzeci de ani. Lucrarea cea nouă nu aparține unui specialist propriu zis. Al. Piru este un critic literar în genere perspicace (cam morocănos uneori în recenziile sale), dar neafirmat pînă în ajun cu preocupări statornice de istorie literară. De aci unele nervozități ale specialiștilor, ulterioare epuizării oarecum instantanee a primei ediții, nervozități care n-au reușit să împiedice apariția neîntîrziată a celei de a doua. Succesul neobișnuit al cărții se ex-

plică pe de o parte prin venirea ei la potrivită vreme, iar pe de alta prin completitudinea ei (folclor, cărți populare, informație la zi, expuneri descriptive și analitice, de mare utilitate didactică). Proveniența ocazionalului istoric literar cu noroc, din disciplina criticei, se verifică prin frecvența judecăților de valoare și prin plăcerea pe care o resimte Al. Piru în relevarea autenticelor calități literare la unele din monumentele vechii noastre literaturi, atât de rar beletristică. Este poate acesta meritul principal al lucrării, în sensul educației estetice a tineretului universitar, căruia i s-a adresat, sub forma unui curs. Elementele lirice, epice sau dramatice ale textelor celor mai bune din literatura orală sau din acea involuntară a cronicarilor, puse într-o lumină vie și caldă, constituie un îndemn pentru junime de a se apleca cu aceeași simpatie estetică asupra prea adesea desconsideratelor texte literare din trecutul îndepărtat al culturii noastre.

De bună seamă, Ion Neculce nu este o descoperire a lui Al. Piru, dar capitolul pe care i-l consacră, plin de vederi juste și de ingenioase analize literare, merită să ne rețină luarea aminte.

Îmi propun să remarc întâi, din punct de vedere gramatical, o deprindere perimată, surprinzătoare la un critic nu dintre cei mai vechi. Anume aceea de a socoti la singular subiectul de tipul: „*Catrina și copiii* (mai avea două fete) *fu nevoită să plece în Țara românească...*” (ed. I, pag. 420, ed. II, pag. 391). *Catrina și copiii* pot constitui o unitate, dar subiectul nu rămâne mai puțin la plural, în sintaxa generațiilor noi. *Catrina cu copiii*, la rigoare, poate fi socotit un subiect la singular cu o determinare atributivă. Cu aceasta am lichidat micul paragraf gramatical. Stilistic vorbind, Al. Piru își trădează uneori calitatea de fost elev al acad. G. Călinescu, când folosește expresii, sintagme sau epitete din lexicul acestuia, italianizant, cum este adjectivul *clamoroasă*. De altfel, în remarca „elegia ei *zgomotos* patetică, amplă, *clamoroasă*” (pag. 390, ed. I, din care voi cita exclusiv), adverbul și adjectivul subliniate sînt tautologice: elegia *zgomotos* țipătoare (ca și cum s-ar putea țipa altfel decît *zgomotos*).

Să nu-l uit însă pe Neculce! Voi stăruî anume cu observații marginale asupra culegerii de anecdote „O samă de cuvinte”. Nu sînt de acord cu Al. Piru cînd afirmă: „Este interesant că autorul era conștient de caracterul *semireal* al *legendelor* sale și dacă a ținut să le încredințele scrisului n-a făcut-o din motive neapărat istorice, științifice, cît din plăcerea de a transmite urmașilor niște tradiții care altfel s-ar fi pierdut”. De altfel, această afirmație de la pag. 427 este contrazisă de paranteza de la pag. 431: „În *O samă de cuvinte*, Neculce se manifestă ca un scriitor propriu-zis, indiferent dacă era conștient sau nu de acest lucru (el credea desigur că face operă *documentară*)”. Poți face „operă *documentară*” cu relatări de caracter *semireal*, cu *legende*? Contradicția este flagrantă. De bună seamă, orice „anecdotă” trece pe lângă adevărul istoric, ocolindu-l. Am constatat acest lucru încă de pe cînd lucram la *Viața lui I. L. Caragiale*, mai acum 25 de ani. Foarte multe întîmplări biografice, din relatările celor ce le-au apropiat, nu rezistau la examinare critică, erau anecdotice, fie *semireale*, fie *legendale* cum spune Al. Piru, ori complet eronate. Cu cît mai neveridice devin aceleași întîmplări, în mărturii de mîna a doua, sau în oralitatea nenumărată (ca să nu spun *inumerabilă*). Un istoric adevărat (ca și psihologul și magistratul instructor) știe că același fapt, văzut de mai mulți martori, se reflectă în versiuni cu totul diferite. De aceea o singură mărturie dintr-un moment al trecutului este deocamdată un document istoric nediscutabil, pînă la descoperirea unei a doua sau a unui număr de *n* mărturii, contradictorii între ele. Departate de a fi fost conștient de caracterul *semireal* sau *legendar* al anecdotelor din *O samă de cuvinte*, Neculce a crezut că aduce o completare *Letopis-tului* prin ceea ce s-a numit ulterior tradiția orală. Lucrul reiese clar din scurta introducere a cronicarului: „O samă de cuvinte ce sînt auzite din om în om, de oameni vechi și bătrîni, și în letopiseț nu sînt scrise, ce s-au scris aice”. Urmează o frază care

poate l-a indus în eroare pe Al. Piru: „Deci cine va ceti și le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine; cine precum îi va fi voia, așa va face”. Să-ți fi făcut atent acest final asupra dubiului înzestratului cronicar în privința autenticității anecdotelor? Ipoteza este exclusă. În *Predoslovie* la *Letopiseț*, înainte de a pomeni de aceleași anecdote și de locul lor în cronică, Neculce le numește o *samă de istorii mai alese*. Anecdotele istorice, — intercalate în letopiseț la un loc și izolate de editorii moderni, — au fost așadar pentru Neculce tot altfel de vrednice de crezare ca și faptele, înregistrate de istorici. Neculce nu era altfel de modern, ca să i se poată atribui cât de câtă îndoială față de veracitatea tradiției orale. Spiritul critic nu constituie nota specifică a cronicarului nostru cel mai talentat, dar totodată mai puțin școlit decât ceilalți „mari”: Gr. Ureche, Miron Costin, anonimul brâncovenesc, stolnicul Constantin Cantacuzino și Radu Popescu.

Discutabilă apare, în treacăt fie zis, și afirmația lui Al. Piru cu privire la *Letopiseț*: „*Intenția* cronicarului nu a fost să alcătuiască o *lucrare de informație*, ci să scrie o operă personală, bizuită pe fapte trăite!” Acest proces estetic de intenție nu-i putea aparține cronicarului, care-și mărturisește o intenție utilitară, înalt pedagogică, — foarte clar exprimată în finalul *Predosloviei* la *Letopiseț*: „Deci, fraților cetitorilor, cu cât veți îndemna a ceti pre acest letopisăț mai mult, cu atîta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste”. Neculce știa că nu va fi tipărit, că va fi citit în copii manuscrise, ca și înaintașii săi (pe care-i cam confundă în detaliu), că lectorii săi vor fi mai ales feciorii de boieri, îmbogățindu-i prin experiența lui cu sfaturi de taină, ca viitori sfetnici domnești, cu lecții tactice și strategice (mică prezumție bovarică) și chiar cu arta cuvîntării (nu și a scrisului!).

Analiza literară a anecdotelor din *O samă de cuvinte* este la Piru mai reușită decât unele afirmații de ordin istoric sau unele interpretări de fapte. Astfel d-se da ca sursă a informației lui Neculce despre Aprodul Purice, „cronică lui Ștefan cel Mare tradusă în limba germană”. Este exact că faptul din *O samă de cuvinte* (anecdota V) se găsește sumar în cronică pe care o cunoaștem din versiunea germană, dar nu este deloc sigur că Neculce a mai putut lua cunoștință în vremea lui de originalul pierdut al acestei cronici a lui Ștefan. Ascendența maternă moldovenească a lui Nicolae Mavroordat trebuie să fi fost în genere știută de toți contemporanii. Neculce nu a luat cunoștință de ea neapărat dintr-o operă inedită a lui Dimitrie Cantemir, sau din gura acestuia. Când Al. Piru arată că „legenda cu calul lui Barnovski-vodă” (anecdota XXIII) se găsește în letopisețul Bălenilor, afirmația insinuuiază o filiație iluzorie. Acest letopiseț se inspirase la rîndul lui din surse orale moldovenești.

Cîte o interpretare a lui Al. Piru denotă lectura grăbită a anecdotei. Să fi citit într-adevăr Neculce „legenda întemeierii mînăstirii Putna” (anecdota III), „într-o inscripție pe un clopot”? Este o eroare. Iată ce scrie Neculce. Ștefan-vodă cel Bun înzestrase mînăstirea cu sfeșnice, policandre și alte odoare de argint curat, „pe urmă să li fie luat un domn și să fie făcut *alteli de spije* (tuci), care le-am apucat și noi. Iar stricîndu-să un clopot mare la mînăstire și făcînd călugării clopotul a doa oară, *au pus aceste toate ce scriu mai sus în clopot, ca să fie mai mare*”. Adică, s-a făcut un clopot nou și mai mare, topîndu-se cu acel prilej și odoarele de tuci, ca obiecte fără valoare. *Acele toate ce scriu mai sus* sînt odoarele de spije, și ele sînt acelea care au fost puse în clopot, — iar nu legenda, cum greșit a înțeles Al. Piru. (pag. 427). Putea o inscripție să mărească volumul clopotului?

„*Popii pietreni*” pe care Petru Rareș i-a afurisit și cărora le-a scos ochii (pag. 428). după întoarcerea sa din pribegie, se reduc la unul singur, cel care îl gonise prin țîrg. Textul anecdotic (XII) a fost parcurs *numai vizual*: „Iar după ce au vînit Petru-Vodă

domnu cu a doua domnie, au scos ochii *popii* (sg. genitiv) și pietrenilor acelor ce l-au gonit și le-au făcut și blăstăm, *afurisanie*”.

Mai puțin clară este istorioara XIX cu tătarul sinucigaș. „Cînd au bătut turcii pre Gașpar-vodă la Tuțora, întorcîndu-să leșii înapoi, tăiat-au un tătar pre Jolcovschii, hatmanul leșescu, lîngă Movilău, precum scrie și letopisățul. Numai tătarul nu l-au știut că este Jolcovschii, hatmanul leșilor. Ce după ce l-au omorît, au găsit ceasornicul în sîn, de aur cu diamanticele. Și aflînd tătarul că au fost hatmanul leșescu, să fie zis tătarul acela că nu trebuiește să trăiască omul în lume, dacă nu va avè năroș și să să fie giunghiinat singur”.

La Piru, povestea ia o stranie stringență tragică între două destine: „Curioasă este legenda despre tătarul care s-a sinucis cînd și-a dat seama că tăiase pe hatmanul polonez Zolkievski. Hatmanul avea un ceas de aur cu diamante, era bogat, nu și cu noroc. Socotînd că omul fără noroc nu trebuie să trăiască în lume, tătarul și-a luat și el zilele înjunghiindu-se”.

Motivarea logicistică a tătarului hamletizant, după Al. Piru, apare mai curioasă chiar decît legenda. Cheia este mult mai simplă. Se știe că tătarii războinici urmăreau cu strașnică poruncă prinderea în viață a condamnaților dușmani, pentru obținerea de cătră han a unor sume cît mai mari de răscumpărare. Uciderea lor, mai ales în afară de focul luptei, cum s-a petrecut cu hatmanul, era strict interzisă. Probabil și aspru pedepsită. Tătarul s-a socotit un om fără noroc fiindcă nu știuse să-l recunoască pe hatman, și pur și simplu de teama sancțiunii s-a sinucis. Falsul silogism construit de Al. Piru este pe cît de gratuit pe atît de neconvîngător. Să vedem cum interpretează același, anecdota XXII.

„Pe Barnovschi-vodă în drum către Poartă îl apucase la un popas strănutul „des și tare”. Cei de față îi ziceau după obicei: „Sănătos, doamne și pre voia mării-tale”, dar strănutul nu i-a conținut decît cînd cineva a avut ideea să spună: „Viermi, doamne” (comentariu anecdotic al superstiției că strănutul prevestește ceva, în cazul de față moartea).”

Explicația pare ingenioasă. Nu există însă nici o superstiție de acest fel. Poporul crede și astăzi că cine strănută des are viermi în nas. Domnul strănuta voluntar, în serie, ca să i se tot facă tradiționalele urări de noroc. Boierul fără nume, dînd curs interpretării populare, a reușit să obțină instantaneu încetarea fenomenului. Caracterul premonitoriu al strănutului este o fantezie a comentatorului.

O chestiune mai gingașă este aceea a alăturării sincere, cum crede Al. Piru (pag. 433), a lui Neculce la politica filorusă a lui Dimitrie Cantemir. Cînd însă precizează că Neculce „a înțeles în chip *realist* necesitatea solidarității dintre boierime și domn în 1711”, noul istoric literar are dreptate, fără să știe motivul esențial. Boierii au mers alături de Cantemir cu Petru cel Mare împotriva turcilor, numai după ce s-au asigurat de introducerea în tratat a unor ponturi favorabile clasei lor. Acestea figurează, într-adevăr printre clauzele tratatului încheiat de împărat cu domnul, dar numai în versiunea din Letopisețul lui Neculce. În arhivele de stat rusești, textul autentic le-a omis. Cauza? Desigur pentru că domnitorul, urmărind în realitate întărirea puterii sale personale, centralizatoare, nu le-a prevăzut, după cum făgăduise boierilor (cu rezervă mintală). Acestora le-a prezentat un duplicat necorespunzător cu originalul, însă conform înțelegerii lor solemne. Duplicatul, la lumina originalului, dovedește pe de o parte duplicitatea machiavelică a domnitorului cărturar, iar pe de alta solidaritatea de fapt a lui Neculce cu marea boierime, căreia-i aparținea prin funcție și prin ascendența maternă, cantacuzină. Deși musaip (sfetnic principal, intim) domnesc sub Dimitrie Cantemir, hatmanul n-a înțeles să-și dea asentimentul necondiționat la pasul mare și

alut de riscant pe care l-a făcut voievodul. Neculce, dimpreună cu ceilalți dregători, au ținut să capete garanții de securitate personală, limitând drepturile de sancțiune ale domnitorului, pe care-l știau din prima lui domnie înclinat către violență și arbitrar. O altă observație cu privire la contradicțiile din studiul despre Neculce! Al. Piru, arătându-l pe Neculce „sensibil mereu la nevoile țării”, pretinde despre cronicar că „nu ascunde exploatarea nemiiloasă a oamenilor dependenți, *justifică chiar izbucnirile maselor populare*”. Mai jos recunoaște, în același paragraf, că „conflictele dintre țărani și boierii exploatare de baștină i se par însă nefirești”, ba chiar că „Neculce ia apărarea boierilor, socotindu-i nevinovați și osindește revolta totuși îndreptățită a contribuabililor”. O ultimă precizare a comentatorului corect: „După boierul Neculce, țărănul n-are drept să ridice glasul”. Dacă este așa, și așa este, mă întreb cum „*justifică*” (Neculce) chiar izbucnirile maselor populare”? Răspuns indirect: când ele se ridică împotriva exploatării boierilor nebaștinași (în special greci, — de aceeași origine cu Neculce, atât prin ascendența maternă, cât și prin cea paternă). Cronicarul latifundiar și exploatare are însă grijă, cu tot caracterul în parte memorialistic al Letopiseșului, să-și ascundă dubla origine străină, ca să treacă drept un bun boier „de țară”.

Gradul de temperatură paroxistică, la comentatorul simpatic, când îl glosează pe Neculce, se înregistrează mai ales în uitarea ingenuă a ghilimelelor, la rezumarea unei întâmplări. Anecdota pune în lumină strașnicul diagnostic pe care nevrstnicul secretar al feldmaresalului rus, Șeremetev, îl pune domnitorului, când acesta îi cere să scrie ceva pe turcește, ca să se asigure că limba nu-i este străină. „Copilul, — remarcă Al. Piru, — *bun telpiz, a scris că*” — și de aci urmează citatul din *Letopiseș*. *Bun telpiz* sînt proprii termeni ai cronicarului și înseamnă, într-o expresie astăzi obscură, *mare șmecher*. Când Dimitrie Cantemir l-a pus la încercare, copilul isteț a enunțat o splendidă pămie, de profundă intuiție morală, în cazul domnitorului: „nu este mai mare blăstămat în lume decît omul cela ce are o fărîmă de piine în mîna și o leapădă pe aceea și încearcă să afle alta mai mare”. Adolescentul ghicise în voievod pe omul care urmărise prin tratatul cu țarul ocazia unică pentru obținerea unor privilegii superioare, ca domnia pe viață și succesiunea ereditară la tron, în beneficiul stirpei cante-mirești. „Telpizul” precoce intuiise pe marele ambițios (care numai după pierderea partidei politice s-a resemnat cu acele superioare îndeletniciri de pură erudiție și de literatură).

Nu am avut răgazul colaționării celor două ediții. Am surprins însă aceeași uimitoare greșală de culegere în ambele, constînd în tipărirea cu aceeași caractere — 7 drepte — a citatului și a comentariului de regulă cules cu 9 drepte (ed. I, pag. 446, ed. II, pag. 1495: *Dimpotrivă, la Neculai-vodă Mavrocordat „ușa era închisă tare”, etc.*). În termeni editoriali, eroarea se datorează „tehnoredactorului”.

Închei, relevînd alte mici confuzii sau erori, neimputabile acestuia.

*Haiducii*, menționați ca „fenomen specific luptei de clasă din secolul al XVII-lea” (pag. 83) și pomeniți după Grigore Ureche, erau de fapt.. un corp de infanteriști unguri. *Cilicium* nu este „o haină lungă neagră” (pag. 255), ci o cămașă aspră, din păr de cămilă, cu cingătoare de peri ascuțiți, prin care-și pedepseau și bogomilii slăbiciunile trupești, privity ca grele păcate. Când, conform concepției teologice feudale, cronicarul crede că pedeapsa vine de la Dumnezeu, ea nu are un caracter „immanent”, cum spune Al. Piru (pag. 129), ci transcendent. Justiția imanentă constă în sancțiunea firească a fărădelegii sau a oricărei greșeli. Jean-Jacques Rousseau în pedagogia lui o numea *pedeapsă naturală*.

Șerban Cioculescu

**D**eși creația lui EUGEN TARU se bucură de o veche popularitate, expoziția sa personală — de caricatură și ilustrație — a prilejuit o nouă cunoaștere a artistului. Lucrările expuse, datînd, în majoritate, din ultimii ani, ne-au dat posibilitatea unei judecări de ansamblu, unei conturări mai precise a profilului actual al graficeii lui Taru.

Principalele trăsături ale artei sale satirice: bogăție de idei și putere de analiză, ingeniozitatea și lantezia în soluția plastică, construcția compozițională temeinică, toate fondate pe un desen de o ascuțită causticitate — rămînînd aceleași, urmăresc totuși, astăzi, o expresie simplificată, capabilă să sugereze mai direct esențialul. Limbajul mai concis și mai echilibrat caracterizează în ultima vreme atât grafica de carte, cît și caricatura, chiar dacă în acest gen artistul folosește de multe ori o recuzită de elemente ce nu e de natură a favoriza simplificarea compoziției.

Edificator, din acest punct de vedere, ni se pare desenul politic intitulat: „Corpu păcii” — organizație S.U.A. Silueta grotescă a femeii-înger ce ține într-un mîna sacul cu dolari și în cealaltă o ramură ale cărei frunze se spulberă în vînt, este desenată din lanțuri cu cătușe și linii sugerînd fierul. Totuși, grafia întregii imagini nu e lipsită de eleganță, compoziția e simplă, ușoară, în consecință lesne citibilă.

ideea reiese direct, sugestiv, cu economie de mijloace plastice și în alte caricaturi. Așa sînt, de pildă, „Pe emisie nu mai e loc pentru colonialism”, „Livrat franco-coș” sau unele caricaturi din ciclul „Dacă unii autori ar arăta ca operele lor”, „O critică pe ocolite”, „Stil” și altele.

Taru păstrează, în bună măsură, concizia expresiei și în caricaturile care cuprind mai multe elemente; așa sînt „Ngo Dinh Diem — un personaj bine conturat”, „Pentagonul, un vehicul impropriu pe calea dezarmării”, „Adenauer, un apus politic întîrziat”, „Franco, pe cărbunii aprinși ai Asturiei” și altele.

Totuși, caricaturile în care ideea este tradusă mai aproape de spiritul sintezei plastice, cu un minimum de elemente componente, ni se par mai reprezentative pentru profilul actual al artistului.

Partea cea mai mare a expoziției a fost rezervată ilustrațiilor și coperților de carte, domeniu în care, deși se manifestă de mult, Eugen Taru este mai puțin cunoscut publicului, în comparație cu notorietatea sa de caricaturist.

Cum era și firesc pentru structura sa, artistul a abordat în ilustrație, mai ales, literatura satirică, romînească sau universală: Anton Pann, Grigore Alexandrescu, Ion Creangă, Caragiale, Șcedrin, Jérôme K. Jérôme și alții. Momentul cel mai caracteristic pentru viziunea de ilustrator a lui Taru ni se pare însă că se citește în ultimele două cicluri realizate: pentru „Gargantua” de Rabelais și pentru „Viața și pildele lui Esop”. Cele douăzecișicinci de ilustrații, frontispicii sau vignete pentru Rabelais, reprezintă nu numai o foarte izbutită interpretare modernă a stilisticii de trecere de la gotic la Renaștere, dar, mai ales, o traducere plastică de bună calitate, în mentalitate contemporană, a ideilor marelui umanist francez. Humorul rabelaisian, lipsit de echivoc, servind idei politice largi, progresiste, i-au dat lui Taru prilejul realizării unui ciclu de ilustrații de o plastică generoasă. Departe de a se subordona textului sau a încerca

(\*) Expoziția Taru a fost deschisă în martie, și cea a lui Val Munteanu, în aprilie, ambele, în Sala Galeriilor de artă din str. Kirov — București.

să-l învingă, ilustrațiile acestea reprezintă o creație originală, de foarte autentică actualitate, dar trăind în armonie cu spiritul literaturii din Renaștere.

Urmărind să traducă în imagini plastice șirul aventurilor lui Gargantua, venit la Paris pentru învățătură, Taru a fost pândit, fără îndoială, de nenumărate primejdii: să cadă în mreaja unor goticisme sau să fie influențat peste măsură de marii ilustratori ai lui Rabelais, August Doré și, mai ales, Dubout, care a parcurs un drum asemănător cu artistul nostru: de la caricatură la Gargantua.

Taru a trecut peste aceste pericole cu bine; mai mult decât atât; fără să intenționăm aci vreo comparație de valoare, credem că Eugen Taru a ajuns în ilustrație mai aproape de esența textului lui Rabelais, decât Dubout. Față de versiunea marelui caricaturist francez, care s-a oprit în ilustrarea lui Gargantua la destule aspecte superficiale, cu deosebire la aparența medievală, groasă, a humorului rabelaisian, Taru, nepierzînd hazul operei, a investigat mai profund, pînă la sensul ei social-politic.

VAL MUNTEANU aparține generațiilor artistice mai tinere; totuși experiența sa e relativ bogată. Numeroasele creații în caricatură, afiș sau grafică de șevalet, au marcat în ultimii ani destule succese, prezentîndu-l pe autor ca pe un partizan al artei de idei, ce se exprimă vioi, plin de vervă în causticitatea satirei și echilibrat, cu calități de viziune monumentală chiar, în temele ample, grave.

În expoziția sa personală, Val Munteanu a adus doar grafica sa de carte, domeniu pentru care vădește în ultima vreme o deosebită înclinație. De la felul cum concepe întregul volum și pînă la ilustrație, creația sa nu numai că stă în armonie cu textul, cu ideile și stilul, dar aduce reale contribuții la mesajul operei literare. Prin varietatea mijloacelor de expresie, artistul depășește nevoia — propriu-zisă — de adecuare la epoca și spiritul textului, aducînd, de multe ori, un plus de idei și noi modalități plastice, care-l conturează pe autor ca pe o personalitate artistică.

Astfel, similigravura care interpretează savuros „Povestirile din Canterbury” de G. Chaucer, acest Decameron englezesc, deși păstrează vigoarea gravurei gotice și robustețea folklorului medieval, este o operă de limbaj artistic actual, contemporan. În marele număr de ilustrații și frontispicii pentru opera lui Chaucer, Val Munteanu tinde să exprime mai mult decât anecdota povestirii, caracterizînd situațiile și personajele la temperatura și luciditatea înțelegerii moderne.

Este adevărat că, pe acest drum, în unele cazuri — de altfel foarte rare — desenatorul pierde ceva din specificul atmosferei de epocă.

Desenele în tuș „Ciocoi vechi și noi” de Nic. Filimon — deși mai puțin unitare în suflă — sau, mai ales, foarte izbutitele ilustrații la „Vorbesc din mormînt” de Mark Twain, realizate ingenios și evocator, în tuș și colaje, stabilesc aceeași legătură vie, creatoare, între ieri și azi.

Pe altă linie, dar cu aceleași calități de accesibilitate a expresiei artistice, se află și seriile de ilustrații pentru basme, fie că e vorba despre un text popular — „Bobocel” — fie de o creație romînească de azi — „Papucarul vrăjitor” de V. Chiriac — fie de literatură clasică în acest domeniu: „Motanul încălțat” de Frații Grimm. Putința de evocare este aci copios ajutată de concepția coloristică, vehicul tot atât de însemnat ca și desenul în destășurarea sentimentului liric și fanteziei lui Val Munteanu.

În ansamblu privită, credem că expoziția lui Val Munteanu demonstrează un punct de maturitate, ce aduce cu el o autonomie a concepției generale și a limbajului.

P. C.



**1** apt notabil de cităva vreme: programele televiziunii au câștigat în varietate. Desigur, nu e nimic senzațional în înmulțirea și diversificarea unor emisiuni, dar e o constatare ce se impune tocmai fiindcă se înscrie pe linia doleanțelor formulate de către cercuri largi de telespectatori.

Cei mai avantajați atit prin calitatea cit și frecvența emisiunilor, au fost iubitorii de muzică și dans. Lor, în primul rind, li s-au adresat programele susținute de numeroasele formații orchestrale, ansambluri de balet și simfonice ce au evoluat în fața camerelor de luat vederi.

O impresie foarte bună au lăsat balerini Irinel Liciu, Magdalena Popa, Gabriel Popescu, Eugen Mărcuț, Amatto Checiulescu și Sergiu Ștefănski în numerele de balet intitulate „Armonie și dans”. Unduirea lină a coregrafilor ne-a purtat cu grație în lumea fanteziei și a visului. Reușita s-a repetat, de un alt generic, de curind, merite deosebite revenind Iolandei Mărculescu, Verei Rudeanu, lui Ion Piso și unui grup de balerini de fiecare dată excelenți prin precizia și elanul execuțiilor.

Plăcută și originală, apariția Jaquelinei François într-un program de șansonete. Ea ne-a oferit, între altele, prilejul să observăm cită însemnătate prezintă pentru succésul cîntecului textul pe care se sprijină. Talentata solistă a dovedit o remarcabilă ținută muzicală ce unește dicția impecabilă cu măiestria vocală, sinceritatea emoției cu naturalețea. Cu cîntece bine cunoscute ca „La vie en rose” sau „La mer” ori altele, mai puțin răspindite, însă din care am reținut tulburătorul „Où sont les fleurs”, înfiorată denunțare a masacrelor războiului, — reputata cîntăreață s-a afirmat cu spontaneitate și inteligență. Degajarea ei, ocolirea efectelor cu orice preț, ținuta artistică îndreptătesc bunele aprecieri ce i-au însoțit recitalurile.

Dintre celelalte apariții de muzică ușoară s-a desprins cea susținută de orchestra casei de discuri „Electrocord”, sub conducerea lui Alexandru Imre. Atit aranjamentele cit și soliștii n-au dezamăgit. O notă bună pentru doi dintre instrumentiști: Al. Imre și chitaristul G. Mezel. Transmisia, organizată în afara platoului, a înlesnit unele rezolvări inedite. Ambianța holului sălii de concerte a Radioteleviziunii, spațios și ospitalier, permite o mare amplitudine de mișcări și unghiuri de filmare. Păcat că din nou defecțiuni tehnice stingheresc emisiunile, indispun interpretii, sparg cursivitatea programelor și, prin lungile întreruperi, plictisesc publicul. De prisos să mai spunem că după toate acestea, cum s-a mai remarcat în presă, reluarea suferă de pe urma improvizățiilor.

În încheiere la aceste consemnări... muzicale, ne exprimăm satisfacția pentru recitalul violonistei sovietice Nina Beilina ca și pentru frumoasa și instructivă suită de coruri din opere difuzată cu scopul familiarizării pionierilor și școlărilor. Fragmentele corale din operele lui Weber, Bizet, Verdi, etc. au făcut o bună propagandă muzicii de operă, cu atit mai mult cu cit au fost premerse de succinte introduceri explicative.



Ca de obicei, în ultima vreme, teatrul n-a rămas mai prejos. Am urmărit, în continuare prelegerile ținute de Ion Marin Sadoveanu, „drumul biruitor al mimusului”. Conferențiarul, pe linia preocupării sale fundamentale, a evidențiat continuitatea liniei realiste în teatrul universal, localizindu-și de astă-dată considerațiile la epoca consecutivă prăbușirii imperiului roman. Ca atare călătoria mimusului a făcut popas în țările germanice și în Bizanț spre a surprinde cîteva tipuri de eroi stăpîniți de mentalitatea și prejudecățile Evului Mediu. Exemplificările s-au bizuit pe o fabulă de Hans Sachs, pe o scenă din „Marele teatru al lumii” de Hugo von Hofmannstahl și pe sceneta lui Andreas Griphins, „Horribilicribrifax”. Poate că s-ar putea încerca o mai intimă înbinare între expunerea și concretizările ei dramatice, procedul actual, al separației între prezentare și exemplificări fiind, pe cit se pare, dacă nu didactic, în tot cazul convențional.

Alegerea piesei lui Robert Merle „Sisif și moartea” dovedește o bună orientare. Premiera parodiei lui Merle — prețuit dramaturg și romancier progresist francez — a avut loc într-un cadru care a facilitat pe toate căile degajarea semnificațiilor contemporane ale lucrării. În sensul acesta travestiul mitologic a accentuat posibilitățile comice ale textului speculând ingenios de regie. Gestul lui Sisif în momentul cînd Zeus îi trimite Moartea să-i anunțe sfîrșitul, n-are nimic resemnat intrînsul. Sisif îi ia Morții condeiul iar aceasta devine neputincioasă. Fără instrumentul ei de lucru, Moartea nu

mai poate curma viețile pămîntenilor, ceea ce stîrnește neliniște și minie în rîndul arhonților și zeilor. Aceștia se văd oprîți de Sisif să mai acumuleze bogății din viețile oamenilor săraci și oprimați. Înfruntarea se petrece în cadrul modernizat al unui han, mai de grabă braserie, verva autorului cheltuindu-se generoasă spre a evidenția ridicolul văicărelilor Morții, mărginirea ei funcționarească, de sinistru contabil al deceselor, acum suspendate. Spre a pune capăt actului temerar al lui Sisif, zeii îl trimit pe Ares, crainicul războaielor, sperînd că acesta îl va constrînge pe îndrăzneț să cedeze. Numai că hangiuul corintian, mai înțelept decît tizul său regesc, nu se sperie nici de amenințările lui Ares, nici de cele ale Morții și, — desigur, mai puțin, de prevestirile și indiscrețiile unui reporter din... Teba. El rămîne credincios hotărîrii luate și rezistă ferm tuturor presiunilor. Solidaritatea oamenilor va învinge moartea — iată una din prețioasele concluzii ale piesei. Regizată de Cornel Todea, lucrarea lui Robert Merle a căpătat relief datorită cîtorva actori înzestrați ca Ion Marinescu, Mircea Albulescu, V. Ronea, Mihai Fotino (în jurul acestui extrem de dotat interpret încep să se întrezărească niște manierisme destul de îngrijorătoare), Valeria Gagialov. „Sisif și moartea” a prilejuit un spectacol spiritual, antrenant, grav cînd subtextul aluziv al replicii viza actualitatea, sprinten și, pe undeva scăpărător, atunci cînd se cerea persiflată teama și ipocrizia „celor puternici” numai atît timp cît moartea le servește interesele.

În intervalul de care ne ocupăm, din săli sau din studio s-au retransmis „Unchiul Vania” și „Fotbal”, dramă de Paul Quentin și George Bellack. „Fotbal” încearcă, folosind mijloace publicistice, să ilustreze ravagiile intoleranței în rîndurile unor studenți americani. Materialul literar nu oferă prin calitățile lui prea multe mijloace actorilor. Totuși, cîțiva dintre ei au impresionat și au convins, în deosebi Octavian Cottescu și Villi Ronea.

★

Literatura a fost mai puțin vitregită ca de obicei. S-a organizat o „masă rotundă” despre problemele reportajului. Discuția condusă de Virgil Dănculescu a provocat un schimb de păreri la care și-au adus contribuția Ioan Grigorescu, Sergiu Fărcășan și Victor Vintu. Din păcate nu s-a depășit un anumit prag de generalități curente despre specificul și prerogativele genului. Începutul se cuvine totuși salutat și încurajat. Deosebit de izbutită emisiunea închinată „Clasicilor umorului universal”. O succintă selecție antologică din paginile lui Cehov, Ferenc Molnar, Gh. Brăescu și Mark Twain ne-a dat încă un prilej să admirăm verva cu care scriitorii amintiți biciuiau moravurile și apucăturile societății burgheze. În chip aparte s-a detașat sceneta concepută pe un text de Mark Twain împotriva obscurantismului. Sarcasmul amar al marelui umorist american a fișnit cu vigoare din intruchipările pe care Elena Ioachim și Dem. Rădulescu le-au dat unor personaje stăpînite din misticism și semidoctism.

★

În sfîrșit, un cuvînt despre programările de filme. Pe lingă o serie de succese ale cinematografilor socialiste sau occidentale, continuă difuzarea unor filme în cel mai bun caz mediocru. Credem că este cazul să se aleagă cu mai multă exigență filmele ce urmează să fie difuzate la televiziune, cu atît mai mult cu cît același mijloc de propagandă cinematografică poate avea o mare eficiență.

H. Z.

## VESTIGII CARE TREBUIE SĂ DISPARĂ !

**C**asa de Alba a lăsat posterității, în atîtea secole de suzeranitate și satrapie, abia două imagini: una, încruntată și glacială, aceea a ducelui Ferdinand Alvarez de Toledo, generalul lui Carol Quintul și al lui Filip al II-lea, celebru pentru cruzimile sale ca guvernator al Spaniei în Țările-de-Jos; a doua, aceea a grațioasei și iubetei Cayetana — nu mai puțin hrăpăreață și crudă — dar pe care pasiunea lui Goya a înnobilit-o, conferindu-i o aură legendară. S-au scurs veacurile și iată, aflăm — din revista ilustrată italiană „Europeo” — că există o descendentă a orgolioasei ducese, pre nume tot Cayetana, că aceasta trăiește la Madrid, în strămoșescul palat de Alba, înconjurată și azi de fabuloasele bogății moștenite de la multiseculara ei familie

Oriana Fallaci, care a făcut în contul revistei călătoria de la Roma la Madrid ca s-o interviueze: pe ducesa, ne furnizează o serie de detalii semnificative asupra vieții, mentalității — *Waltanschauung*-ului — ducesei. În monstruosul lor anacronism, ele ne dispensează de prea multe comentarii.

Pentru a-i pune însă pe cititorii noștri în atmosferă, să le spunem că interviul a avut loc într-un somptuos salon al palatului de Alba, pe pereții căruia figurau tablouri de Fra Angelico, Belini, Fra Bartolomeo, Rubens, Tizian, Perugino și trei Andrea del Sarto. Dintr-un salon alăturat, se zărea, dominînd spiritual locul, zîna casei: Cayetana, străbuna, în picioare, așa cum a fost immortalizată de Goya (Titanul o adora, dar asta nu l-a împiedicat s-o implice în diavoleasca sarabandă a *Capriciilor* sale).

— Ce impresie vă face faptul că trăiți în mijlocul unui muzeu? — a fost prima întrebare a reporteritei.

— Nici o impresie. Sînt așa de obișnuită să trăiesc în mijlocul acestor tablouri, încît nici nu le mai văd. Știu că există, dar nu mă opresc niciodată ca să le privesc. Nu-mi mai produc nici un efect. Știți, noi, membrii familiei de Alba, am trăit printre capodopere...

— După părerea dvs., cîte tablouri aveți în palatul acesta?

— Nu știu. Nu le-am numărat niciodată. Dar mai posed și alte palate, în care sînt tablouri asemănătoare. Palatul din Sevilla, bunăoară. Dar acolo nu sînt decît tablouri din cinquecento... Mai e și palatul din Salamanca...

— Cite încăperi are palatul acesta?

— Nu știu. Nu le-am numărat niciodată. Saloanele care sînt deschise pentru public, duminicile, mi se pare că sînt în număr de douăzeci și patru. Ba nu, douăzeci și cinci. Apoi mai sînt apartamentele... Nu știu cîte sînt. Nici numărul camerelor pentru copii și pentru servitori... Ar trebui să consult o monografie...

— Totuși, v-ați născut aici...

— Da, și am și copilărit aici, pînă la izbucnirea războiului civil. Apoi părinții m-au trimis la studii, în Elveția, în Franța... Am fost și în Anglia: tata era ambasador. Dar unchi și verii mei au luptat în războiul civil. Și soțul meu; avea 15 ani cînd s-a angajat voluntar.

— Probabil nu alături de revoluționari... Mai mult ca sigur, sînteți o partizană a lui Franco...

— Bineînțeles! „Roșii” ne-au confiscat palatul...

— Hm... totuși, sînteți considerată una din cele mai bogate femei din lume... Tablourile dvs. valorează miliarde. Dar mai sînteți și proprietara a nenumărate palate și castele, răspîndite pe întreg pămîntul Spaniei. Pare-se, în număr de cincizeci...

— Se poate, dar sînt numai ruini... Le-am lăsat pentru că servesc la înfrumusețarea peisajului... Dar cum puteți spune că sînt una din cele mai bogate femei din lume? Un Rockefeller, un Patino, un Niarcos, sînt mult mai bogați. După mine, anumite industrii automobilistice sau zăcăminte petrolifere valorează mai mult decît toți Goya sau Rubenșii mei...

— Dar bijuteriile? La 14 ani, cînd v-ați măritat, am auzit că purtați bijuterii de o jumătate de miliard...

— Erau bijuteriile părinților! Nu m-am interesat niciodată cît valorează. O, dar să lăsăm conversația asta despre bani! Detest banii, nu mă ocup niciodată de ei... Sînt de acord că avem nevoie de bani ca să trăim; dar la mai mult decît atîta, nu văd la ce-ar servi.

(Sîntem obligați, din lipsă de spațiu, să sărim peste anumite pasaje din interviu. Le vom aminti în treacăt, pentru a completa fișa biografică a ducesei. Astfel, aflăm că

ea este posesoarea a nenumărate privilegii — între altele și al aceluia de a numi preoții a 300 de parohii ale Spaniei — și a 60 de titluri nobiliare care „n-o copleșesc.”) O întrebare mai perfidă a Orianei Fallaci :

— Numele dvs. întreg este Maria de Rosaria Cayetana Stuart, și sinteți a optsprezecea ducesă de Alba și urmașa faimoasei, celebrei amante a lui Goya...

— E adevărat, Goya a făcut o obsesie erotică pentru Cayetana. Toți bărbații erau nebuni după ea... Dar ea n-a avut pentru el decât prietenie... Nu există nici o dovadă că a trăit cu el. Nici o scrisoare. Și-apoi, *mon Dieu* (în franțuzește, în text n.n.) ce oroare! El avea 60 de ani când a cunoscut-o, iar ea numai 20! *Maja desnuda* nu e ducesa de Alba, ci o țărăncuță oarecare, un model de-al lui Goya. Nefiind vorba de o străbună a noastră, tabloul n-a aparținut niciodată familiei de Alba. Cum poate fi comparată femeia aceea cu trup înalt, frumos, cu femeia bondocă, lipsită de grație care a pozat pentru *Maja desnuda*?

(O mîncărime de... peniță, ne obligă, ajunși aici, să atragem atenția cititorilor asupra animozității care, de veacuri s-a transmis în sufletele descendenților ducali împotriva pictorului „bădăran”, de origină obscură, care a îndrăznit a ridica ochii, cîndva, asupra frumoasei Cayetana... *Noblesse oblige* însă).

— Ducesă, întrebă reporterița, dacă ați fi obligată să anunțați, ce ați face?

— M-aș face decoratoare. Ba nu, pictoriță.

— Așa-i. V-am văzut atelierul, atît de pitoresc cocoțat sub acoperișul castelului... V-am văzut și tablourile. Nu mă înșel, practicați o artă abstracționist-sintetică... Ce deosebire, totuși, între ceea ce pictați dvs. și ceea ce picta Goya... Și vi se întimplă să vindeți ceva?

— Ba bine că nu! Și încă la un preț foarte mare!

[Hm!... : „detest banii, nu mă ocup niciodată de ei!”).

— Dar, dacă, totuși, ar trebui să munciți pentru a vă câștiga existența, ducesă, ce ați face?

— Aș dansa flamenco. Fortifică mușchii, întreține sănătatea... Dar de ce vă uitați așa la mine, domnișoară? V-am decepționat cu ceva?

— O, nu... Această conversație va rămîne pentru mine de neuitat — a încheiat Oriana Fallaci „istoricul” interviu, prea dezgustată ca să mai insiste.

I. d.

## PLEDOARIE PENTRU RECENZIE

**S**ectorul de critică al unei publicații literare fără rubrica de recenzii e greu de închipuit. Cronica literară nu poate lua în discuție tot ceea ce publică editurile noastre. Cronicarul se oprește de regulă asupra aparițiilor mai importante sau a celor care sînt simptomatice pentru un anumit fenomen sau problemă. Rămîne în sarcina recenzentului de a se ocupa și de celelalte apariții, care nu pot fi lăsate necomentate, neanalizate. Orice autor are dreptul să afle, după publicarea cărții, opinia criticii despre calitatea muncii sale și e datorat criticului să i-o comunice în mod public. O rubrică de recenzii bogată, în care se operează cu mijloace adecvate, poate împlini această cerință.


Recenzia are la noi tradiții știute, iar în istoria ei pot fi ușor amintite nume ilustre. Ibrăuleanu nu pregeta să semneze recenzii chiar în anii deplinei sale afirmări, colecția vechii „Vieți românești” oferind numeroase exemple în acest sens. Stîrnește de aceea nedumerire practica adoptată de unele publicații de a înlocui recenzia cu scurte prezentări semnate cu două anonime inițiale. La noi, un critic

tînăr după ce a iscălit cinci cronici și trei articole „de problemă” socoate că-și primejduiește prestigiul dacă semnează și o recenzie; va apela în consecință la pseudonim sau la abreviere! „Gazeta literară” se ridicase pe bumă dreptate mai anul trecut împotriva acestei pseudo-critici (microrecenzie) practicate de „Steaua” și uneori de „Contemporanul”, demonstrînd precaritatea sistemului, la urma urmei jignitor deopotrivă pentru scriitor, pentru critic ca și pentru cititor. De cîtva timp însă această nouă modalitate „critică” a fost adoptată și de „Gazeta literară”, care publică aproape număr de număr asemenea mici comprimate. Un spațiu liliputic în care s-ar putea însera cel mult o telegramă, e acordat pentru o recenzie, care, din această pricină, nu prea poate opera cu mijloacele analizei. Or, actul critic lipsit de mijloacele analitice își pierde calitatea specifică. Avem de a face în consecință cu o foarte rezumativă prezentare, însoțită de lapidare sentințe. Judecățile de valoare pe care le întîlnim din cînd în cînd sînt neconvingătoare și văduvite fiind de elementarul aparat demonstrativ, apar mai curînd drept verdict. De cele mai multe ori, ele sînt construite din două părți distincte: o mică prezentare și cîteva decizii definitive. „Locul acțiunii? O mare gospodărie agricolă colectivă din Dobrogea. Subiectul? Un aspect al înfruntării dintre nou și vechi în conștiința oamenilor”. Apoi cîteva fugare aprecieri din care reiese că autorul s-a grăbit publicîndu-și povestirea („Drumul dragostei” de Petru Vintilă). Sau: „Universul acestor schițe? Lumea porturilor dunărene... Ideea majoră a povestirilor? Tragedia unei epoci cumplite...”, după care sînt notate cu pozitiv și negativ cîteva din lucrările înscrise în sumar și se conclud, evident fără argumente, că volumul anunță în ansamblu: „prezența unui cert talent literar, susceptibil de o evoluție interesantă” („Croitor pentru săraci” de Eugen Teodoru). Despre o recentă plachetă pentru școlari de Al. Andrițoiu se spune: „Al. Andrițoiu închină imnuri vibrante Partidului, fixează în versuri de o remarcabilă plasticitate imagini din lupta comuniștilor”. Partea socotită „analitică” dezvoltă în trei scurte propozițiuni ideea cu totul nouă și valabilă numai în cazul de față, după care simplitatea e obținută prin concentrație artistică iar retorismul prin lipsa concretului, (citîndu-se titlurile a cîtorva poezii. File de cronică de Al. Andrițoiu). Să spunem, limitînd discuția numai la exemplele de mai sus, că Petru Vintilă sau Andrițoiu se pot lipsi în cazul acestor volume de judecăți argumentate și convingătoare. Nu același lucru se poate spune despre Eugen Teodoru, scriitor la primul său volum, care simte fără îndoială nevoia nu de asemenea lapidare notații (chiar cu finale aprecieri pozitive), cît de o analiză atentă, la obiect a lucrărilor sale.

Practica acestor prezentări prea sumare ar trebui abandonată, iar recenzia repusă în drepturile ce i se cuvin.

B. H.

**TUDOR VIANU:** „Goethe“ (Editura pentru literatură 1962)


 elevind — în contemporaneitate — sarcina prezentării uriașei personalități creatoare de la Weimar, academicianul T. Vianu redă într-o substanțială sinteză datele principale ale vieții și operii lui Goethe, cu o adâncime de interpretare care nu-și are egalul decît în valoarea literară a expunerii. Ceea ce caracterizează lucrarea sa e în adevăr o permanentă și susținută confruntare a operii cu viața, urmărind etapele formației, existențele subiective înnoitoare în afirmarea creatorului, „construirea“ simplă a personalității lui Goethe sub influența evenimentelor istorice și a condițiilor social-culturale ale epocii. Orice moment al creației își are corelatul său autobiografic: Werther, Wilhelm Meister, Ifigenia, Tasso, Faust, creații monumentale în literatura universală, răspund unor necesități psihice în raport cu vîrsta și concepția de viață a poetului: de la elanul descătușat al „Sturm und Drang“-ului la aspirația către calmul atic și idealul unității launtrice, apoi la nobila pasiune a cunoașterii și interpretării vieții rezolvată în finalul operii „Faust“. Dacă opera e tributară vieții în sens adînc, revelator, „viața lui a fost o operă“ — notează autorul. Semnificativă în acest sens e reflexia lui Goethe din „Wilhelm Meister“: „adînc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne lasă să ne odihnim cîtă

vreme n-o vedem realizată în afară de noi înșine“. Acest dublu flux, vizibil pe întregul curs al vieții poetului, e ilustrat în primul rînd de corespondența între momentele de creație și continua îmbogățire a experienței de viață; orice înfățișare nouă, situație inedită (ascensiunea alpină, călătoria în Italia), revoluționează fiecare ecou în sufletul său și determină trepte de înălțare pentru artist. În pragul căderii, al înfrîngerii, are loc o revenire neașteptată, o regenerare morală, care-l poartă cu o mare sinceritate — de la adîncurile durerii la piscurile fericirii. În fine, acea „decalitate“ de atitudine față de societatea germană, remarcată de Engels și exprimată în sentimente adrese-sarcasm și ură (Goetz, Prometheus, Faust) sau adaptare și sprijin („Xeniile blinde“ și „Cortegiul măștilor“) — atestă prezența vechei descendențe patriciene în sufletul notabilului din Weimar, alături de luminoasa anticipare a perspectivelor istorice de viitor ale societății umane. Dar tendința spre unitate și rezolvare a contradicțiilor interioare se reflectă la Goethe îndeosebi în efortul de a cuprinde omul în „universalitatea“ sa, permanentă preocupare în propria-i experiență de viață, multilaterală și creatoare.

Autorul monografiei nu-și rezumă obiectul numai la stabilirea principalelor etape ale activității literare a lui Goethe în lumina datelor corespunzătoare. Cu adîncime și nuanțare acordă creației umaniste a poetului, spațiul necesar

analizei în raport cu valoarea fiecărei opere și cu îmbogățirea spirituală a creatorului.

Astfel, „Wilhelm Meister“ — adevărat „Bildungsroman“ : romanul formării unei personalități — atestă prezența omului în acțiunea de cucerire a sensurilor vieții, depășind faza anterioară a încercării de „pacificare internă“ prin admirația frumuseții și a valorilor antichității (Ifigenia, Hermann și Dorotheea) și dovedind prețuirea unui „ansamblu de cunoștințe“, unei specializări în muncă, caracteristică epocii de ascensiune a burgheziei („Anii de ucenicie“); în timp ce în „Anii de călătorie“ (ai lui W. Meister) pătrund chiar ecouri ale socialismului utopic (St. Simon, Fourier, R. Owen), marcând trecerea „de la prosperitatea unora la aceea a tuturor“ și punând în valoare sensul „solidarității“ umane.

„Dichtung und Wahrheit“ (Poezie și adevăr) e cea mai importantă scriere autobiografică a epocii, cuprinzând impresiile tinereții, formația primă, temelilei operei și personalității poetului. Obiectivul mărturisit al scrierii, în prefață, e descrierea omului în epocă, contradicția cu lumea inconjurătoare, formarea concepției despre oameni și univers și modul în care concepția proprie se restrânge din nou în afară. Pentru aceasta e necesar ca individul uman să se cunoască pe sine și veacul său, căci orice epocă își are influența ei. Opușă concepției lui Rousseau din „Confesiuni“, care presupune existența unui om mereu același, exterior fluctuațiilor istorice — concept al raționalismului clasic — opera autobiografică „Poezie și adevăr“ e un „document“ al spiritului istoric, care explică reflexul dezvoltării istorice în procesul formării individului. Interesul istoric și psihologic în dezvoltarea umanității e incontestabil. În relatarea vieții trăiește toate categoriile sociale (aristocrații, burghezii, țărănimea și intelectualitatea) poetul oprindu-se la portrete sau scene caracteristice; dar simpatia lui se îndreaptă în special către aspectele muncii (meșteșugari, țărani, mineri, pic-

tori), atras de tipul uman echilibrat, armoniic și însoțindu-și povestirea de reflecții filozofice generale.

Opera capitală a lui Goethe este incontestabil poemul „Faust“, care concentrează experiențele și concluziile unei epoci de schimbări cruciale din istoria lumii, îmbinând lirismul cu umorul, meditația cu „dialogul realist“, frumosul clasic cu grotescul medieval (p. 64). Faust face parte din categoria „rebeli“, care se aliază cu forțele întunecate de dincolo de viața umană, actualizând motivul „pactului cu diavolul“, pe care erudiția prof. Vianu ne face să-l urmărim în istoria legendelor și a literaturii, din perioadele de obscurantism religios până la izvoarele directe ale „mitului faustic“ din cărțile populare germane, care se află la baza capodoperei lui Goethe. În cartea lui Cristoph Wagner (1593), în versurile lui Widmann sau Pfizer, dar mai ales în tragedia lui Chr. Marlowe, pactul cu Mefistopheles implică tema „titanismului rebel“, cu un sens moralizator în finalul acțiunii. Pentru Goethe ideea de a compune un „Faust“ datează din anii tinereții — perioada descoperirii și prețuirii legendelor, a poeziei populare în compania lui Herder. Din 1775 (data primei versiuni cunoscute sub numele de „Urfaust“) până în 1832 (data publicării celei de a doua părți, cu puțin înainte de moartea autorului) opera lui Goethe încheie aproape șase decenii — cea mai intensă perioadă în elaborarea unei cărți. Timp pe care poetul îl folosește pentru desăvârșirea continuă a concepției sale umaniste și a monumentalei opere, care va ridica gândirea lui Goethe la un înalt nivel etic-estetic, și pentru a descoperi motivele originale ale creației sale artistice. Căci Faust, în viziunea creatoare a lui Goethe, exprimă nu numai dorința de cunoaștere, ci însuși elanul spre universalitate, spre posibilitatea îmbrățișării întregii naturi și a vieții. „Imaginea finală a muncii constructive, a poporului activ, liber și fericit, e demnă de apoteoză, care — con-

form pactului cu spiritul negației — va însemna înfringerea lui Mefisto și va încununa asuprația înaltă a lui Faust, permanenta lui năzuință spre perfecționarea umană.

Apare cu claritate din succesiunea problemelor ridicate de autor, superioritatea rezolvării tipului faustic în opera lui Goethe. În primul rînd, noblețea pasiunii de a cunoaște și concluziile morale ale acțiunii care nu se mai bazează pe magic (factor mistic decorativ) ci e rezultat al acumulării experiențelor omenesti. În al doilea rînd caracterul „modern“ al lui Mefisto — nu figură subumană de legendă biblică ci expresie concretă a epocii istorice anti-progresiste absolutiste, incapabilă să înțeleagă elanul spiritului creator al lui Faust. În fine, evocînd idealul armoniei perfecte pe planul reînvierii cultului pentru calmul atic, Goethe depășește acest ideal — sesizînd țelul modern al popoarelor — ideea luptei pentru transformarea naturii care înalță valoarea etică umană. Căci sensul suprem pentru Faust e munca constructivă, creația eroică în serviciul omenirii — precursora a civilizației noi, a muncii socialiste.

Poem dramatic, dar în același timp epic și liric, „Faust“-ul lui Goethe se încheagă din succesiunea episoadelor, în care fantezia își aduce contribuția originalității, din dinamismul acțiunilor eroului, din conflictele lui, pentru a se încheia cu împlinirea unui destin. Cartea acad. T. Vianu concentrează în pagini de o rară substanțialitate și claritate, într-o interpretare ce îmbină profunzimea ideilor cu expresia originală și larg accesibilă, problemele pe care le ridică una din marile personalități ale culturii universale, a cărei operă emoționează și încîntă generațiile succesive de cititori, în trecut ca și astăzi.

Mircea Măcaș

MARIA ARSENE: „Preludii“, (Editura pentru literatură, 1962)

Titlul cărții este grăitor: construirea vieții noi și fericite a fost precedată de un lung și dramatic preludiu înscris în istoria poporului român cu sîngele multora dintre cei mai destoinici fii ai săi. Dispuse relativ cronologic, bucățile acestui volum, schițe sau povestiri, unele dintre ele publicate cu ani în urmă în presa ilegală, refac istoria ultimelor două decenii dinainte de Eliberare, avînd în centrul lor evocarea luptei comuniștilor împotriva exploatării regimului burghez-moșieresc, împotriva fascismului. Atenția autorului se concentrează de obicei asupra acțiunii, a faptului de viață ca atare, conținînd totdeauna un gest de protest și de luptă împotriva regimului de exploatare și de înăbușire a libertății. Prin detalii portretistice și caracterologice, scriitorul izbutește să realizeze o galerie de eroi care se întipăresc ușor în memoria cititorului. Figurile comuniștilor Bogoi, Silberman Tudor, Stănișel, Țică și Bolduș alături de acelea pline de pitoresc și umor ale hoțului Pipăruș și a profesorului „Pic“, contrastează violent cu prezențele odioase, aflate sub limita biologică a umanității, ale comisarului Blîndeșelu, inspectorului Vasilescu, plutonierului major Neamțu și ale altor călăi ai Siguranței.

Oricare ar fi tema abordată, oricare detaliile epice din care se constituie una sau alta dintre povestiri, autorul izbutește să evidențieze eroismul exemplar al comuniștilor, care uluiește și înspăimîntă pe anchetatori.

— „De unde curajul ăsta nesocotit al comuniștilor — se întrebă profesorul Faust Oreste Rafael Hotnog, eroul nuvelei de mari dimensiuni „Domnul Pic“. Maria Arsenie răspunde prin paginile întregii cărți acestei tulburătoare întrebări, pusă de un om cinstit, jignit profund de injustiția unei lumi ce l-a azvîrlit la periferia vieții, obligîndu-l să-și pună pe umeri mantia zdrențuită a mizantropiei și a falsei teorii a „rezistenței pasive“. Conștiința faptului că alături de ei se află întregul



popor, că istoria însăși, cu legile ei ineluctabile este de partea lor, iată izvorul tăriei comuniștilor. De aceea Tudor opune teoriei „rezistenței pasive“ a profesorului „Pic“, o luptă activă, de zi cu zi, care să-l dezorganizeze pe dușman, să-i surpe temelia oricărei certitudini, pe front sau în spatele acestuia. Prezența comuniștilor se face resimțită pretutindeni, în armată sau în viața civilă, în fabrici, în port sau la sate, printre țărani.

Două sînt bucățile mai întinse ale volumului și, credem, piesele lui de rezistență: una se intitulează *Domnul Pic* iar cealaltă „*Hoț cu picior de lemn*“. Ca și în alte povestiri, scriitorul și-a propus să zugrăvească aici procesul devenirii unei conștiințe, al transformării ei dintr-un martor indignat, dar pasiv în fața spectacolului in justiției sociale, într-unul revoluționar în luptă pentru doborîrea vechii alcătuirii sociale. Din păcate, în cazul lui Pipăruș din povestirea „*Hoț cu picior de lemn*“ scriitorul s-a rezumat la creionarea cu un humor pitoresc, a psihologiei gorkiene a unui element de clasă, care rămîne totuși în structura sa interioară un om cinstit și demn. El refuză cu demnitate să-i amestece pe comuniști într-o provocare pusă la cale de agenții Siguranței în legătură cu sustragerea unor lăzi cu armament. Condamnat la 20 de ani de închisoare, încearcă să evadeze după 12 ani dar își pierde un picior. Grațiat, se întoarce în orașul natal și se apucă din nou de hoție. Urmărit de poliție, se sinucide. Era oare Pipăruș, pentru socialism, un om irecuperabil? De ce a curmat autorul această evoluție care nu mai avea nevoie decît de un singur pas spre a se împlini?

Se pare că eroul înțelesese sensul evoluției istoriei, că intuisese cu precizie inutilitatea revoltei individuale și necesitatea ca aceasta să se verse în fluviul imens al revoltei întregului popor, angajat în efortul transformării radicale a societății.

Interesul cărții lui M. Arsene stă în deosebi în evocarea luptei eroice a comuniștilor, valoarea ei artistică fiind susținută de cea educativă.

**D. Petrescu**

**TUDOR POPESCU** : „*Dragostea începe oricînd*“ (Editura pentru literatură, 1962)

**C**u al treilea volum de povestiri Tudor Popescu a cîștigat oarecare experiență, sporul artistic manifestîndu-se în special în direcția cursivității firului narativ și a autenticității dialogului.

Desigur că orientarea tematică a tînărului prozator spre actualitate merită deplină încurajare, ca și străduința sa de zugrăvire a mediului muncitoresc din zilele noastre. Este de asemenea vizibilă încercarea de a-și surprinde eroii în situații de viață caracteristice. Cu excepția primei schițe, „*O clipă*“, inspirată de o întîmplare petrecută în anii războiului, celelalte lucrări tind să dea relief noului din realitatea contemporană. Accentul cade pe optimismul, vigoarea morală, avîntul creator al oamenilor ce construiesc socialismul.

Cel mai bine (în sensul concordanței dintre intențiile autorului și realizarea epică) răspund scopului urmărit povestirile „*Pensionarul*“ și „*Zi mare*“. Prima evocă momentul pensionării unui experimentat muncitor betonist. Acest moment este sărbătorit de colectivul în care a lucrat cu tot fastul, cu atît mai mult cu cît eroul primește, în semn de prețuire, și o înaltă distincție. Numai că surpriza survine atunci cînd Anghel, „*pensionarul*“, își vestește oaspeții că „*rămîne cu ei mai departe*“, pe șantier, pentru ca blocul început în comun să fie isprăvit și cu participarea lui.

Bătrînul Anghel e o figură luminoasă, pilduitoare. La fel se înfățișează și cei doi strungari în întrecere Oancea și Marin, ce nu pregetă să se ajute reciproc deși fiecare ține să-și afirme înțietatea pe plan profesional.

Dacă am apreciat pozitiv străduința scriitorului de a arăta cum trăiește și se comportă în producție sau în familie cîțiva muncitori înaintați, trebuie să observăm cu regret înclinația lui către

înregistrarea fenomenelor noi de conștiință la modul ilustrativ. Neadîncirea caracterelor merge în atari cazuri mină în mină cu predilecția pentru un pitoresc facil în ceea ce privește portretizarea. Gravitatea acestei lipse reiese din clipa în care sesizăm că excesul de culoare sărăcește trăirile personajelor și, în ultimă instanță, chiar le deformează.

Iată, de pildă, cum e prezentat unul dintre protagoniștii nuvelei „Nea Gogu și... „ai lui“. Nea Gogu, inițial imbină, ca muncitor fruntaș ce este, o mare dorință de îmbunătățire a activității brigăzii cu un umor suculent. Mai apoi cînd ni-l descrie vorbind prin ședințe, autorul șarjează, depășindu-și intențiile. Gogu pare atunci un guraliv mărginit, incapabil să exprime un gînd personal. El devine port-vocea tovarășului de muncă, inovatorul Sasu, complăcîndu-se într-o postură ridicolă. Procedînd astfel autorul periclitează nu numai prestigiul eroului său dar și contrazice adevărul vieții ! În cele ce urmează ne vom opri la un citat grăitor pentru optica pe care o înerminăm : „Pentru că transmitea gîndurile altuia, Gogu începea să vorbească făcînd o introducere cunoscută de acum tuturor :

— După cum zice tovarășul Sasu, aci lingă mine...

De multe ori se întîmpla însă și altfel. Gogu nu spunea exact ceea ce ar fi vrut Sasu să spună, și atunci toți cei de față vedeau cum acesta începe să-i șoptească. Gogu nu-l înțelegea. Sasu se perpelea lingă el, îi părea rău că nu poate să explice el ce are de spus. În fine, furios, Gogu exploda :

— Zi, mă, tu, dacă ești deștept ! De ce mă pui pe mine ? Sasu se liniștea ca la semnalul unei baghete, nu mai îndrăznea să-i șoptească, îi explica lui Fian, de alături, ce-a vrut de fapt să zică. În sală izbuceau risete. Rîdea și Gogu (? ! — n.n.). Deodată liniștit, se înforcea spre Sasu :

— Cum e, mă ?

Numai că Sasu nu trecea așa de ușor de la furie la ris. El stătea roșu

pină-n albul ochilor, la locul lui, și-i răspundea printr-o ridicătură din umeri. Văzînd că nu-i mai spune nimic, Gogu încheia :

— Atîta am avut de spus, mă tovarăși ! Asta-i părerea mea. Uita că le mărturisise celor ce-l ascultaseră că nu era părerea și a lui Sasu“. (p. 86—87).

Evoluția, în continuare, a acestui personaj pendulează între preocuparea de a obține pentru brigadă un randament mai înalt prin promovarea unor norme tehnologice superioare și glume nesărate făcute prietenilor și tovarășilor de lucru. Dar chiar și preocuparea profesională și-o manifestă ciudat prin telefoane date la miezul nopții celor din brigadă dintr-o înfrigurare grea de înțeles. Ce rost au asemenea exagerări ce umbresc, dacă nu alterează chiar veridicitatea psihologică a personajului ?

Într-o altă nuvelă din volum, „Dragostea începe oricînd“, maestrul Vasile Vidrașcu trăiește la o vîrstă înaintată o adevărată regenerare sufletească. Proza-torul explică cam sentimentalist antecedentele maestrului însă nu asta stîrnește obiicția noastră. Tema e fără îndoială interesantă, ea se pretează unei tratări bogate, originale, realmente expresive. Împlinirea personalității umane în socialism, dobîndirea fericirii într-un climat ce suprimă prejudecățile și încurajează aspirații, odinioară înăbușite, constituie motive de vastă rezonanță pentru scriitorul dornic să le pună în lumină. Tudor Popescu alege însă o cale improprie ; el relatează procesul răpîndu-i frumusețea și poezia lăuntrică. Fără discuție că patetismul sau dulcigăriile ieftine n-ar fi înnobilit cu nimic paginile iubirii tîrzii dintre meșterul Vidrașcu și Maria. Însă nici prozaica scormonire în micile obsesii și ticuri ale bărbatului nu sporește reliefurile înțimplărilor evocate.

Cert este că Tudor Popescu manifestă o reprobabilă predilecție pentru ciudățeni, detalii minore, ceea ce orientează intriga (și analiza implicațiilor ei) pe un fâgaș periferic. Lipsindu-și eroii

de viață interioară, de romantism, de capacitatea de a vibra la pasiuni, el îi condamnă la platinitudine.

Severitatea acestor rînduri se întemeiază pe increderea în posibilitățile creatoare ale tînărului scriitor, ca și pe sentimentul că prevenindu-l asupra unor greșeli îl ajutăm să le evite pe viitor.

H. Zalis

**N. GOGONEAȚĂ :** „Filozofia lui Vasile Conta“ (Editura științifică, 1962)

**I**n istoria filozofiei românești, opera lui Vasile Conta a înscris o pagină memorabilă, aducînd din nou — după lucrările lui Cantemir și Bălcescu — cultura noastră pe arena științifică europeană. Scrierile lui Conta sînt apreciate de cercurile filozofice materialiste de peste hotare, comentate și citate, trezind real interes pentru originalitatea unor puncte de vedere și pentru curajul afirmării lor. Numai opera lui Al. A. Xenopol — ca să ne referim tot la prestigiul unui filozof român — va depăși în intensitate peste cîteva decenii, ecourile europene ale unor lucrări de asemenea apreciate.

Opera filozofică a lui Conta reprezintă un moment însemnat în evoluția gândirii filozofice românești. Elaborată și cristalizată într-o perioadă de „interregnum“ cînd, — după caracterizarea lui Lenin — spiritul revoluției burgheze democratice era în plin avînt iar valul revoluțiilor proletare încă nu începuse a se afirma din plin, concepția sa materialistă, militantismul său ateist reprezentau la noi puncte de vedere înaintate care nu vor fi depășite decît de ideologia marxistă. Studiate de-a lungul vremurilor, lucrările lui Conta au avut parte de numeroase deformări și răstălmăciri. De abia în ultimul deceniu s-au pus bazele, prin studiile lui Mihai Ralea, Lotar Rădăceanu și alții, adevăratei înțelegeri a

unei opere care nu suferă egalizări și simplificări interesate.

Studiul tînărului cercetător N. Gogoneață este sub acest raport o contribuție valoroasă. Bun cunoscător al operei contiste și al climatului filozofic în care s-a format autorul „Teoriei ondulațiunii universale“, N. Gogoneață a realizat o lucrare sintetică, judicios ordonată care oferă o imagine cuprinzătoare asupra filozofiei lui Conta. Autorul a procedat metodic, după prezentarea vieții și a activității sale social-politice. Capitole anume studiază pe rînd problemele centrale din opera lui Conta, precum materialitatea lumii, concepția despre determinism și evoluție, gnoseologia materialistă, ideile social-politice. Cercetarea e făcută așa dar evident de pe pozițiile filozofiei marxiste. Expunerea e clară, uneori chiar pînă la căderi în didacticism, stilul e sobru (fără a fi lipsit de unele clișee gen „întreaga creație a lui Conta este străbătută ca de un fir roșu de...“ „Firul conducător care dă unitate lucrărilor sale...“ ș.a.), ideile au o strictă succesiune logică, fără digresiuni inutile, conducînd firesc spre scopul urmărit. Nimic important nu rămîne neexplicat în acest studiu. Caracterul — ferm materialist al concepției despre lume a filozofului — se impune cu pregnanță nu numai în concluziile finale sau în capitolul special consacrat acestei probleme, dar peste tot. Am sublinia în mod deosebit valoarea capitolului care prezintă multilateral concepția lui V. Conta asupra evoluției.

În mod evident, N. Gogoneață a urmărit în studiul său să demonstreze științific originalitatea concepției filozofice a lui Conta. Autorul a avut negreșit dreptate așezînd această idee la baza cercetării pentru că într-adevăr exegetica mai veche a operei lui Conta a depus parcă eforturi pentru a-l prezenta pe autorul „Teoriei fatalismului“ drept un emul și un popularizator cînd al lui Spencer, cînd al lui Aug. Comte, cînd al materialiştilor vulgari

(Buchner, Vogt și Moleschott) iar lucrările sale în cel mai fericit caz o prelucrare a acestor modele ilustre. Mergînd pe căi în parte deschise anterior (ne referim la studiile despre Conta amintite mai sus), fînărul cercetător a demonstrat convingător coeficientul de originalitate al scrierilor filozofului român, contribuția reală pe care a adus-o în dezvoltarea concepției materialiste. În vederea acestui scop N. Gogoneață nu a procedat prin exagerare, nu a negat pur și simplu influențele asimilate de Conta. Dar, confirmîndu-le, s-a străduit să așeze lucrurile pe adevăratele coordonate, deosebit de analitic — unde începe contribuția originală și ce importanță filozofică reprezintă. Am aminti în acest sens sublinierea particularității abordării de către Conta a problemei materialității lumii (detășarea de materialism metafizic și opoziția declarată față de idealism), cu care prilej filozoful român a criticat deopotrivă vederile idealiste ca și pe cele materialist vulgare (a stăruit asupra îngustimilor mecanicist-vulgare din concepția lui Vogt), dînd răspunsuri pe linia materialismului științific (de pildă, în chestiunea definirii sufletului). În aceeași ordine de idei, trebuie reținută demonstrația lui N. Gogoneață cu privire la originalitatea concepției lui Conta asupra evoluționismului. În raport cu Spencer, — documentează autorul — Conta a depășit evoluționismul plat și, în comparație cu materialistii vulgari, are o poziție mai înaintată, generalizînd teoretic ultimele cuceriri ale științelor naturii. Demonstrația e în aceste pagini cu succes întreprinsă, modalitatea e stăruitor analitică (poate chiar excesivă în dauna unui tablou sintetic concludiv), valoarea întregii cercetări fiind nu în mică măsură determinată de calitatea acestui examen.

Dacă în ceea ce privește curentele filozofice de peste hotare în spiritul cărora s-a format Conta, autorul se dovedește informat, stabilind juste deter-

minări și caracterizări, nu același lucru se poate spune din păcate despre zugrăvirea atmosferei ideologice a vremii. Analiza raporturilor dintre Conta și Junimea, asupra cărora autorul se oprește, probează vizibil fisura la acest capitol. Aici N. Gogoneață crede că e suficient să prezinte sumar datele aproape cunoscute care dovedesc contradicția dintre Conta și Junimea. Era necesară însă aprofundarea problemei nu numai din punctul de vedere al istoriei filozofiei, dar în general pentru istoria culturii românești. E foarte adevărată demonstrația autorului cu privire la inaderența structurală dintre Conta și Junimea. Dar, poate fi explicată — cum face N. Gogoneață — apropierea filozofului de cenaclul ieșean numai datorită insistențelor lui Pogor și Panu, a strădanilor junimiștilor de a-și apropia intelectualii dotați (Conta își atrăsese aprecierea unanimă a ieșenilor pentru strălucitoarele prelegeri din sala universității)? Iar publicarea principalelor sale lucrări în „Convorbiri literare” se datorește oare — cum lasă să se înțeleagă autorul — numai datorită penuriei de „materiale” și dorinței conducătorilor revistei de a spori în acest fel prestigiul Convorbirilor? Explicația ni se pare cel puțin unilaterală. Parțial această motivare poate explica numai interesul junimiștilor față de Conta. Și nici aceasta complet. Căror fapte se datorește însă apropierea lui Conta de cenaclul junimist, deși el nutrea — în opoziție cu concepția profesată de maioreșceni — nete convingeri materialiste? Viitorul autor al „Teoriei undulațiunii universale” găsea aici, la Junimea, interesul pentru evoluționism și pozitivism (și chiar pentru ateism). Aceste aspecte pozitive din activitatea teoretică a Junimii au oferit temeiul apropierii lui Conta — evoluționist convins — de cenaclul ieșean, ele constituind și explicația prezenței în sumarul unei publicații de hotărîtă orientare idealistă a unor opere filozofice cu vădit con-

ținut materialist. Aceste observații — foarte pe scurt prezentate de noi — urmăresc nu atât să explice aici natura și cauzele contactului dintre Conta și Junimea, cât mai ales să arate complexitatea unor fapte, din păcate, simplificate nedorit de N. Gogoneață. Și autorul avea suficiente posibilități — o dovedesc cele mai bune pagini din lucrare — pentru a o duce la bun sfârșit. Și pentru că sîntem la acest capitol, am mai aminti că prezentarea tabloului ideologic-cultural al țării noastre în perioada cînd s-a afirmat Conta ca filozof e destul de sărac, unele chiar cu lacune.

Dar, reproșurile acestea nu micșorează valoarea reală a unei lucrări de efectivă ținută teoretică, de cercetare laborioasă care aduce o contribuție notabilă, în munca de definire a ceea ce Vasile Conta reprezintă într-adevăr în istoria mișcării noastre filozofice.

Z. Ornea

**CORNELIU ȘERBAN: „Cuvinte pentru mine“** (Editura pentru literatură, 1962)

Corneliu Șerban cultivă o lirică ce cuprinde cu necesitate confesiuni ale crezului poetic, mărturii sincere ale devotamentului față de partid și ale abnegației în lupta cu „inertă”, cu vechiul. În lirica sa se face auzit uneori un timbru aparte, al „candorii”, al purității, confesiunea avînd o spontaneitate juvenilă, cu atitudini adolescente („Între cer și ape”; „Si nu...”).

Multe din poeziile tînrului de care ne ocupăm mărturisesc idei poetice interesante, pe care însă, cite o dată, poetul le ratează din cauza unui retorism sec, declamativism care contrazice natura sa. Alteori, sacrifică logica metaforei și înlănțuirea ei firească, proprietatea termenilor („Poezie scurtă”).

În „Cuvinte pentru mine” sînt poeme frumoase, versuri pline de sensibilitate. Dată de pildă poezia „Trebuie”, cu ade-

vărat agitatorică, mobilizatoare: „Trebuie să fim tot mai intransigenți, severi / arderea noastră să aibă flacăra dăruirii totale, / pașilor mereu să le ceri / cadența epocii tale. / Cu gesturi și gînduri să fim tineri și demni / mai romantici, mai lucizi totodată...” Îi reușește lui Corneliu Șerban versul adresat direct, vorbirea înflăcărată, patosul (*Anti-mic-burghez, Trebuie, Între noapte și zi*). Mărturisirile lirice comunică o vibrație autentică, pură, într-o concentrare care uimește la un poet atât de tînăr, ca în „Stări lirice”, sau în micul poem „Între cer și între ape”. „Între cer și între ape / rezemată în pleoape / totuși, tu-mi rămîni aproape...”

Motivele sale sînt argumentate liric, iar sentimentele sînt categorice: „În ceas prezent și aspru al luptei necurmate / distincție severă ne-a împărțit precis / de-o parte și de alta a baricadei roșii / cine-i dușman și cine tovarăș ni-i, de vis”.

Poetul trebuie să scrie pentru „tovarășii săi de vis”, pentru cei care muncesc cîmpul, care clădesc, pentru cei al căror sînge „a înroșit steaguri și zări”. Corneliu Șerban simte aceasta ca un imperativ al conștiinței: „Într-un fel sau altul / o aducem toți din condei... / și totuși, totuși, tovarăși / ce cîntec am spus pentru ei?”


Înțelegerea gravă, matură, a datoriei poetului, a rolului său, o dovedește Corneliu Șerban și în altă poezie, „Proces intim”: „Taina albă a hîrtiei o rup / sub creion nervos lunecînd / grea povară pe firavul-i trup, / o fărîmă tîrzie de gînd / Inima, beată de sinceritate / plîngă și rîdă în pagini... / Altfel, la ce bun chemate / cadența de vers și imagini?” Și atunci, în fața acestei nehotărîri, de la dezorientatul „Cu ochii uimiți”, care „dincolo de marile-ntrebări” se bucură doar că există, la poetul conștient, al datoriei și al „dăruirii totale”, putem subscrie la versul său autocritic: „Mai mult mă bănuie, mai puțin mă știu...”

Poet destul de rar prezent în publicațiile noastre, Corneliu Șerban trebuie să

fie cu atât mai exigent față de versurile sale. Se pot surprinde în unele poezii pasaje care amintesc de Argezi; altele, de Beniuc și Esenin. Dincolo de aceste ecouri, explicabile la un poet tânăr, dincolo de multe versuri discursive, stângace, distingem la Corneliu Șerban filonul unei sensibilități autentice, vibrante, exprimată reținut, bărbătește, printr-o expresie lapidară.

**Mircea Anghelescu**

### **RAFAEL ALBERTI: „Poezii“**

ără să căutăm paradoxul, putem spune că a strămuta în grai românesc frumusețile poeziei lui Rafael Alberti este o treabă foarte ușoară și totodată foarte grea. Mai precis, grea tocmai din cauza ușurinței. Într-adevăr, o anumiță limpezime latină a creației marelui poet spaniol face ca apropierea traducătorului român de versurile sale să fie lesnicioasă și plăcută, după cum atitudinea și mesajul poetic al acestui luptător pentru libertate și progres social dau, și ele, tălmăcitorului senzația de drum deschis, de țară cunoscută. Și cu aceasta încep dificultățile. Limpezimea albertiană este din acelea care învăluie și dezvăluie o mare bogăție de teme, de tonalități, de stiluri. Astfel fiind, transparența îi obligă și mai mult pe traducător la mlađierea și diversitatea neapărat trebuitoare pentru a urmări și reda continuu reinnoire a lui însuși, caracteristică lui Rafael Alberti, uimitoarea varietate în unitate, a poeziei sale. Și nu este, desigur, ușor ca aceeași sensibilitate și același talent să transpună, și să se transpună rînd pe rînd, în grațioasa bucolică andaluză din tinerețea poetului, în eroica violență din vremea războiului național-revoluționar și în slirșit în patetică luptă pentru fericirea omului din anii exilului. Pe de altă parte, idealul eliberării sociale și naționale a popoarelor este trăit de poet cu clocotitoare pa-

siune și, în consecință, exprimat cu accente specifice care se cer respectate. Ca toate lucrurile autentice, angajarea politică, artistică și umană a lui Rafael Alberti dă un sunet propriu, personal, care reclamă din partea traducătorului aptitudinea retrării, a vibrației concordante.

Dînd vestmint românesc Celor mai frumoase poezii de Rafael Alberti<sup>1</sup>, Veronica Porumbacu a dovedit experiența și îndeminearea ei de încercată traducătoare, dar mai ales capacitatea aceasta — indispensabilă în cazul de față — de retrăire și diversificare. Selecția poemelor, făcută de acord cu autorul, este cuprinzătoare și reprezentativă nu numai sub raportul temelor și atmosferei care au evoluat, cum am spus, de la evocarea zglobie a Cádiz-ului natal la lauda înaltă a omenirii în mers, ci și sub raportul tehnicii poetice. Traducerea românească are meritul de a permite să se observe apelurile succesive pe care poetul le-a făcut la resursele muzicii și picturii, precum și trecerea de la modalitatea lirică la cea dramatică. În ciclul alcătuit din *Marinar pe uscat*, *Zorile micșunelii* și *Cartea despre ingeri* (anii 1924—1930), predominanța melodiei este categorică. Pe acest temei au dobîndit reputația lor antologică poezii ca *Mi corza* (*Căprioara*).

Pe sora-mi căprioara  
— iubit prieten —  
mi-o sfișiară lupii  
în josul apei.  
Îi știi, sînt lupii care  
fugiră spre izvoare.  
O sfișiară lupii  
acolo-n unde.

În culegerile următoare, poetul recurge în schimb mai cu seamă la mijloacele picturii. El practică o poezie a culorilor în contrast crud, à la Goya, de roșu și negru (Poetul în stradă, Capitala glo-

<sup>1</sup> În romînește de Veronica Porumbacu, cu un Cuvînt înainte de Mihai Beniuc. Editura Tineretului, 1962.

riei, Între garoafă și spadă, 1931--1940), precum și o poezie despre culori (Către pictură, 1943--1952). Poemele traduse ilustrează polivalența pe care o dă Alberti picturii: instrument de luptă (tabloul înspăimîntatei lumi burgheză din O stafie colindă Europa), izvor de cunoaștere (învățămintele culorii: Alb) sau prilej de bucurie artistică (Întoarcerea prin culori).

O altă trecere de remarcă în opera poetică a lui Rafael Alberti este aceea de la eluziunea lirică — limpezită, cristalizată în admirabilele Întoarceri (1948--1956) — la noua și îndrăzneța compoziție dramatică din Scenete (inedite). Volumul apărut într-un timp la Buenos Aires, ne întărește în ideea că Poemele scenice nu sînt un accident în itinerariul poetic al lui Alberti, ci o modalitate nouă — și totuși de așteptat la autorul unei jumătăți de duzină de piese de teatru — caracterizată prin tensiune dramatică, rapiditate de desfășurare, formă dialogată, repetiții emfatică, efect final. Cele cinci poeme scenice traduse de Veronica Porumbacu alcătuiesc o convingătoare dovadă a posibilităților acestei formule de artă prin excelență mobilizatoare.

Firește, între aceste stiluri poetice există întrepătrunderi și tranziții; ele nu sînt totuși mai puțin caracteristice pentru varietatea peisajului poetic albertian pe care traducătoarea a știut să îl vadă și să îl redea cu înțeleghătoare dragoste. Cît despre tremătul emotiv din lirica civică a poetului spaniol, mi se pare remarcabil păstrată durerea solemnă din Egloga funebră — splendid oratoriu în cinstea poezilor ucși de franchiști — sau sarcasmul și invectiva din Monstrul și oglinda.

Firește, aprecierea cu totul pozitivă a traducerilor nu înseamnă că într-un loc sau altul nu s-ar putea preciza sensul — logic și poetic — (Tiganca) sau nu s-ar putea da mai multă fluiditate versului (Și eu cînt America). Aceasta se va face, poate, la adunarea într-un singur volum a traducerilor efectuate pînă acum de Radu Boureanu (teatru), de Geo Dumitrescu și Veronica Porumbacu (poezie).

Frumosul și pertinentul Cuvînt înainte scris de poetul Mihai Beniuc în fruntea culegerii de față a indicat cu anticipație valoarea și necesitatea acestei inițiative la care — cine știe? — poate se și gîndește Editura pentru literatura universală.

**Paul Alexandru Georgescu**

### **ION MARIN SADOVEANU: „Taurul mării“ (Editura tineretului, 1962)**

**I**n „Taurul mării“, Ion Marin Sadoveanu a reanimat o epocă dintre cele mai îndepărtate din istoria zbuciumată a țărmului pontic. Romanul — pentru că, în ciuda dimensiunilor relativ reduse și a unor personaje pe alocuri insuficient aprofundate, este vorba de un roman, — se axează pe un conflict social acut, concretizat artistic în ruptura violentă și definitivă dintre membrii aceleiași familii: Genaios-tatăl, negustor liber în cetatea Histriei, om cupid și avar, rîvnind la conducerea cetății și Genaios-fiul său, un gînditor cu vederi largi, generoase, crescut în ideile școlii lui Heraclit. Soarta Histriei, — așezare socială eterogenă, unde meșteșugarii localnici aveau de suportat concurența negustorilor liberi, iar proprietarii de sclavi dispuneau cum vroiau de populația băștinașă, împușcinată printr-o exploatare neomenoasă, era clătinată din temelii. Asupra cetății se abăteau așadar în secolul al V-lea al erei noastre, cînd se desfășoară acțiunea romanului, deopotrivă calamitățile naturale (moli-ma și înămolirea portului) pe lingă vecinătatea nedorită a unor barbari ca Sciții, cărora cetatea trebuia să le plătească tribut, la care se adăuga nemulțumirea surdă a poporului sărăcit și a sclavilor. Nu credem că autorul și-a propus o rezolvare a tuturor acestor fenomene și probleme sociale, revelatoare pentru starea de efervescență a cărei

scenă devine, pe parcursul a două sute de pagini, cetatea pontică. E de reținut însă atenția deosebită a autorului pentru fenomenul social, grija sa de a nu uita nici un amănunt în stare a sugera pătânjenişul complicat al unor relații edificatoare și poate uneori excesul de zel în tratarea acestora. Reamintim în acest sens observația unor critici referitoare la caracterul anticipativ al revoltei sclavilor într-un secol când ea încă nu se putuse cristaliza ideologic. Apare totuși pregnant din paginile cărții suflul înnoitor al democrației sclavagiste ateniene care plutea peste apele tulburate ale cetății. Întruchipat de Genaios cel tânăr, om cu vederi înaintate, cunoscut la școala filozofică materialistă a Atenei, de armatorul marinar, geograf, naturalist și arhitect totodată — Thrasybulos din Atena, prieten bun cu Genaios cel tânăr, sau de pînecosul și jovialul olar Duris, un adevărat artist în meseria sa, suflul acesta înnoitor transpare în acțiunile, în vorbele, în gândurile tuturor eroilor.

Autorul a intenționat o cuprindere prea mare, o îmbrățișare exhaustivă a fenomenului social specific epocii descrise. Întreprindere deloc lesnicioasă, pîndită de primejdii inerente, care se răsfrîng, cum au remarcat și alți critici, asupra conflictului cărții (Eugen Simion de pildă, în „Gazeta literară”). Conflictul principal declanșat între Genaios cel tânăr, alungat din cetate de tatăl său, și acesta din urmă exponent odios al conservatorismului proprietarilor și negustorilor în goană după îmbogățire, care încearcă să înșele buna credință a cetății și să potolească spiritele răzvrătite impunînd un nou cult al lui Poseidon, taurul mării — evoluează prea repede către final, scăzînd în intensitate. Nu vom mai stăruia asupra unor fapte recunoscutе și analizate pe larg în critica literară. Vom relua însă o problemă mai puțin discutată în legătură cu „Taurul mării”, și anume aceea a artei neîntrecute a autorului de a reconstitui pulsația autentică a unei epoci atît

de îndepărtate și de frămîntate. Nu ne putem declara de acord cu judecata pretențioasă și facilă a unor recenzenți care contestă cărții o dinamică realistă și fac apropieci arbitrare între cartea lui I. M. Sadoveanu și unele romane ale lui Alexandre Dumas-tatăl, cu care „Taurul mării” nu are nici o legătură. Vrem doar să amintim că în țesătura romanului există o întrepătrundere deplină a unei viziuni clare, exacte asupra realității sociale descrise (cu unica rezervă amintită) și a modului artistic în care I. M. Sadoveanu știe să le concretizeze și să le dea viață în puținele pagini ale cărții sale. Sînt numeroase aceste pagini, de o lucrătură fină și elegantă, dacă ar fi să amintim doar descrierea străzii negustorilor din Atena, sau scenele de masă în care evoluează cei doi mimi, Sofron și Philipos, personaje, deși secundare în economia romanului, memorabile prin acțiunea lor curajoasă. Sofron și Philipos apar ca artiști desăvirșiți, care pe scene improvizate, în aer liber, fără decor sau recuzită biciuiesc cu satira lor viciile fundamentale ale posedanșilor, supunîndu-le judecării drepte și risului necruțător al poporului. Tot de arta lor se va folosi Genaios cel tânăr, ostracizat de tatăl său, pentru a rosti asupra proprietarilor și a conducătorilor cetății adevăruri usturătoare.

Din multele spectacole ale celor doi artiști, întîlnite în carte, ne putem da seama cu cîtă simpatie privește autorul aceste personaje, care nu sînt saltimbanci de rînd, ci talente reale, slujitori ai unei arte pe cît de veche pe atît de populare. De aceea moartea bunului Sofron venind din partea lui Smirkos, piticul intrigant și vanitos, apariție odioasă prin cumularea atîtor tare omenești, moartea mimului provoacă protestul plin de indignare al mulțimii îndurerate.

Un cronicar reproșea cărții tocmai ceea ce ni se pare că alcătuiește farmecul ei firesc, și anume „tonul rapsodic”, învinuindu-l pe autor de „afectarea gra-



vității". Reproșul e cu totul neîndreptățit, cu atât mai mult cu cât nu este nici argumentat. Cu asemenea argumente poți destăința, de altfel, întreaga noastră literatură istorică, inclusiv pe aceea a lui Mihail Sadoveanu care trăiește nu atât prin personajele sau întâmplările descrise, cât mai ales prin... tonul rapsodic, prin poezia molcomă a locurilor și a evocării ca atare. Am făcut această apropiere nu pentru a căuta neapărat similitudini între literaturi cu totul deosebite, similitudini care de altfel nici nu există, ci pentru a da un exemplu de judecată critică arbitrară, neargumentată.


Or, componenta principală a tonului rapsodic este însăși descripția sau picturalul fastuos, pe care același cronicar le apreciază, judecându-le separat. Există în carte nenumărate pagini din care s-ar putea cita pentru a edifica asupra stilului colorat, strălucitor al autorului, vădind o minuțiozitate de bijutier și o intuire exactă a nuanțelor. Iată prezentată din câteva elemente auditive atmosfera din cartierul olarilor: „Se auzeau mugind foalele cuptoarelor și strigătul mînios al stăpînilor.

Cîteodată răsuna cîte o palmă, o înjurătură și răzbătea un vaiet. Așa aflai că se lucrează mereu în atelierelor de unde ieșeau vestitele vase cu figuri roșii, mîndria Atenei" (p. 8). În atelierul lui Duris „patru roți de olar erau așezate de-a lungul unui morman de clisă udă și fragedă la pipăit, de parcă ar fi fost un maldăr de carne proaspătă". Cînd meșterul îl aruncă pe roată „pămîntul plescăi ca o halcă de carne la măcelărie". Imaginile sînt fruste, au prospețime și autenticitate, și cîteodată emană un lirism puternic, așa ca în această plecare de pe țărmul grecesc: „Larma portului murea încet în depărtare, topindu-se în tăcerea mării uleioase, peste care un vînt molcom umfla pînza" (p. 24) sau ca în pasajul care dă glas impresiei puternice pe care i-o lasă lui Genaios cel tinăr revederea țărmului histriot: „Erau ierburi proaspete ce creș-

teau de la subsuoara istmului spre întinsul pămînturilor și pădurilor de stejjar, ierburi ce se schimbau într-un mohor sîngeriu, peste care pulberea de sare și subțirile văluri ale cetății matinale puneau ireale ape argintii". (p. 44). Descrierea meticuloasă, ca o broderie bătută, încărcată, a casei lui Genaios cel bătrîn, a palatului regelui scît Tanusa, urmărirea drumului prin pădure a sclavului Aetas și a lui Trax sau viermuiala desperată a bolnavilor către templul tămăduitor al lui Apolon scriu pagini de o reală frumusețe în cartea pe care Ion Marin Sadoveanu a închinat-o țărmului pontic.

Eugenia Tudor

**NICOLAS BARATAȘVILI: „Versuri"**  
(Editura pentru Lit. universală, 1962)

 ăscut în 1817, mort în 1845, viața poetului gruzin Nikolai Baratașvili oieră una din cele mai nefericite priveliști. În cei 28 de ani, poetul a asistat la ruina materială a familiei sale (familie instruită, care mai număra o figură ilustră a poeziei gruzine, pe Grigol Orbelini, fraatele mamei sale), a suferit un accident de pe urma căruia a rămas schiop și și-a petrecut scurta viață în meseria de modest slujbaş de judecătorie, viață care s-a curmat prin malarie și congestie pulmonară. La toate acestea se adaugă faptul că poetul n-a fost publicat și cunoscut decît după moartea sa.

Nu e de mirare că viața lui și ideile amare ale marilor romantici ai lumii (pe Lermontov, cu care era contemporan, îl cunoștea și iubea), au lăsat în poezia lui Baratașvili un pesimism violent. „Cel amăgît întru credință bună / Pe sine însuși veșnic se războacă / Și spre-adevăr oricine-ar sta să-l cheme / El nu mai crede-n oameni, nici în vreme. / El a pornit pe calea-nsingurării / Și nu va fi părtaș în veci oricării / Nici bucurii și nici fapturii. Și-anume / Îl ocolește totu-n astă lume" — („Suflet singuratic").

Poetul nu e pesimist însă decît în anumite împrejurări, cînd candidetele lui elanuri sînt respinse de neînțelegerea epocii sau a femeii iubite. Altfel, sufletul lui e plin de bucuria dăruirii și a creației:

„Că versuri scriu, nu e ciudat de fel / În ele simțămîntul nu-i la fel / Eu soare-aș vrea să fiu, ce răsărînd / Să vadă munții cum din el se-aprînd / Vreau să dea veste păsări cînd răsar / În zări sunîndu-și vesel cîntec clar. / Și tu regina-acestei mari iubiri / Să poți fi roua de pe trandafiri / Cum mirii spre miresele lor vin / Căldura spre umbrar să vină lin / Și contopiți într-o ființă, jur / Că înflori-va totul împrejur”.

Rămînînd fără răspuns în dragostea lui, poetul se lansează în ditirambe împotriva „Ieoaielor cochete”, un fel de Dalile eminesciene. Drumul întortochiat al elanurilor neînțelese ale poetului duce neașteptat spre o viziune care sparge cadrul romantic al timpului. „Îl laud pe acela ce-i ține vremii pasul / Firesc trăîndu-și vîrsta / și neubînd popasul / Și el va arde-n flacărele patimilor toate / Și vor intra într-însul grijile lumii — gloate” („Prietenilor mei”).

Cele mai frumoase pagini ale poetului sînt acelea în care sufletul lui se plimbă înaripat peste mirificele peisajii gruzine:

„Mi-e drag întinsul plastic al locurilor mele / Nu afli-n lume farmec mai plin decît al lor / Pe lumea de sub lună cînd cade în inele / zefirul din Kogiori, ușor, întremător / Sau, lină, sau în spume turbat aleargă Mtkvari, / Ea firea nestatornică a patriei o are”.

O fată se ivește: „Și dintr-odată vîntul prin poala ei trecu / Ca strugurele — pulpa-i din solduri se născu. („Noapte la Kabahi”) — Munții Mșajminda, apele, copacii se contopesc în „Platanul”: „Pătimășa Mtkvari parc-a sărutat / Glezna rădăcinii naltului bărbat / Însă el, platanul stă de vînt ajuns, / Și coroana-și clatină

fără de răspuns / Totuși vînt cînd suflă, apă și copac / Din același tremur nu se mai desfac / Parcă sînt tot una trupurile lor / Strînse de aceeași taină și de dor”. Pe dealuri colindă umbrele eroice ale regelui Irakli, preconizatorul unei uniri cu Rusia; poetul îi închină un poem, „Soarta Kartliei”.

Și peste toate, acel pegas Merani, calul din poveștile gruzine, care îl poartă pe poet pînă la urmă. „Mă poartă în zbor fără drumuri sau urme, Calul Merani / Croncăne corbi îndărăt între oase și cranii / Soarbă, Merani al meu, în galop neînfrînt / Gîndul negru mi-l spulberă nările tale în vînt! / Nu-ți fie teamă de arșiți cumplite, de vînturi cumplite, cal aripat / Sboară, căci n-are să-ți ceară crutări călărețul acesta surpat” // Sboară, Merani, cal drag cu aripi, și du-mă dincolo de-a soartei perdea! / Că nu i-a fost soartei rob niciodată călărețul tău / și astăzi prea luptă cu ea”. („Merani”). În lupta cu soarta poetul a ieșit triumfător. Din viața lui nu au rămas multe cîntece, dar cele rămase au puritatea marilor vibrații. Peste mizeriile sale, poetul arde pe altarul iubirii, Singura sîntă mare pe care o cunoaște.

În traducerea lui Victor Kernbach, ca e și-a făcut o specialitate lăudabilă din transpunerea în romînește a poeziei gruzine, versurile lui Nikolas Baratașvili conservă lirismul lor fluid, delicatețea lor prețioasă.

Versurile în care intenția poetului nu e suficient de clară, sau redată greoi, cum ar fi „Și n-am știut că-atîtea-s în naștere, nevoi” sau „Nesocotind că este în suferinți ispită, / Să nu lăsați să curgă nici lacrima silită” / sînt din fericire, rare. În general, apariția acestei cîrți în Editura pentru Literatură Universală este un eveniment binevenit pentru iubitorii de poezie.

Aurora Cornu

— DIN ȚARĂ —

**„PROZA ÎN „TRIBUNA“ —  
IANUARIE—MARTIE, 1963**

**R**evista „Tribuna” pledează convingător pentru o proză de calitate. Rubrica de critică literară dovedește mai totdeauna exigență, cerînd prozatorilor lucrări care să reflecte la modalități adecvate măreția epocii pe care o trăim. E firesc de aceea ca ecurile acestor îndreptățite exigențe să le aflăm și în paginile de proză ale revistei. Ceea ce, de fapt, se întîmplă nu de puține ori. Întîlnim în paginile „Tribunei” nu odată reportaje de calitate, comunicînd cititorului fapte inedite și povestiri în general izbutite. Merită subliniată orientarea spre proza de mică întindere, de obicei povestirea. Dar, să ne referim la lucrările publicate în ultimele trei luni. Interes deosebit prezintă schițele (redacția preferă denumirea de „povestire”) aparținînd lui Teofil Bușecan. Dacă „Un buchet de trandafiri” (nr. 2) nu depășește o anume manieră descriptivă, problema abordată aci — cucerirea prestigiului în gospodărie de către o tînără ingineriță — fiind tratată cam liniar, „O sută de pași” (nr. 8) se distinge prin finețea examenului de conștiință. Drama unui tînăr lipsit de tăria morală necesară pentru a se descătușa de prejudecăți, care, supunîndu-se opticii greșite a părinților săi o abandonează pe iubita lui, e urmărită cu un condei aplicat. Autorul a izbutit să surprindă procesul sinuos al mutațiilor de conștiință pe care le trăiește Valer, marcînd atent etapele acestui drum complicat, la capătul căruia tînărul începe să intuiască anacronismul și neomenia atitudinii sale. Finalul, oarecum neprevăzut, dezvăluie înnoirea petrecută în sufletul eroului. În locul actului pînă acum firesc al răzbunării, prin elimina-

rea rivalului cu ajutorul cuțitului, Valer se mulțumește să-l prevină amenințător: „Mă, să știi... Eu n-am fost om... Dacă nici tu nu vei fi, te omor! Te omor”. Schița păstrează tot timpul o ascendență tensiune dramatică (amintind de uneltele de dramaturg ale autorului), e ferită de retorism și rezolvări facile, înscriindu-se ca o realizare notabilă în creația de prozator a lui Teofil Bușecan. Izbutită mi se pare și schița lui Veress Zoltan, „Între patru ochi” (nr. 5). Propunîndu-și să zugrăvească un aspect caracteristic pentru procesul de apariție și dezvoltare a conștiinței socialiste în țara noastră, autorul a știut să aleagă un fapt semnificativ pe fondul căruia ideea e artistic dezvoltată. E drept că schița nu surprinde eroina în momentele de zbatere interioară, de apropiere de noua înțelegere etică, ci la sfîrșitul acestui proces, în faza opțiunii directe. Dar, comportamentul lui Margit în vizită pe șantierul unde sotul a plecat, plictisit de conservatorismul ei mic-burghez, e creionat cu multă intuiție psihologică, sugerîndu-se convingător întreaga bătălie pe care tînăra femeie a trebuit s-o dea cu sine pentru a ajunge să renunțe la tihna căsutei cu flori în favoarea barăcii văruite de pe șantier. Cucerește nu numai delicatețea în care e învăluită scena vederii celor doi soți, dar și (dacă nu mai ales) alternarea dialogului verbal cu cel mental, efortul eroinei de a comunica drept lucruri firești, fără prea mare însemnătate, fapte care în trecut formaseră tocmai obiectul disputelor conjugale, azi depășite, de vreme ce Margit procedează și gîndește la fel ca soțul ei. Degajarea vădit forțată cu care femeia face aceste comunicări trădează efortul de apărare, strădania de a evita umilirea acceptării unor puncte de vedere pe care pînă mai ieri le respinsese cu

ostentație: „Vezi, monologhează mental eroina, îți vorbesc așa ca să nu trebuia să mă rușinez pentru greșeala mea. Ai avut dreptate, dar nu mă sili să recunosc, să fac pe pocăita. Aș vrea să mă mai poți iubi”. O altă schiță (nr. 9), încercînd să oglindească prefacerile de conștiință în lumea constructorilor socialismului este „Încredere” de Valentin Raus, autor care a publicat acum vreo doi ani un volum la E.S.P.L.A. Schița ar vrea să creioneze cîteva figuri reprezentative pentru tinuta morală a omului contemporan, dar izbînda nu se lasă întrevăzută. Silueta colectivistului care trebuie să reprezinte procesul de reînnoire morală, exprimat prin trecerea de la vechiul stadiu de suspiciune și îndoială la cel de siguranță și certitudine e o prezență episodică și neconcludentă. În plus, intențiile acestea sînt rezolvate la modul declarativ:

„de atunci s-au întîmplat în viața acestui om transformări mari de care îmi dau seama, pe care le văd la dînsul”. Tot atît de neconcludente sînt și celelalte personaje, menite să sublinieze literar intențiile autorului (Herța, Alexa etc.). Povestirea lui Al. Vergun, „Tineretea mecanicului” (nr. 11), trebuie amintită pentru unele pasaje în care e bine notată emoția bătrînului mecanic de tren ieșit la pensie în ultima tură de rămas bun. Dincolo de aceasta, schița e mult tributară manierismului didacticist. De menționat pentru unele scene de evocare este și schița lui Augustin Buzura „Plumb”.

Un loc aparte ocupă povestirea lui Nagy Istvan, „Cîntecul”. Reeditată la aproape treizeci de ani de la apariția ei în revista „Îrjatok” și înserată în nunărul festiv închinat aniversării a treizeci de ani de la eroicele lupte ale ceferiștilor și petroliștilor din ianuarie — februarie 1933, povestirea aceasta e mărturia emoționantă a unui contemporan despre un moment crucial din trecutul de luptă al clasei muncitoare. Și tot aici am vrea să amintim cele trei povestiri publicate de Eusebiu Camilar în nr. 10. Incluse în nr. din 8 martie, cele trei povestiri sînt într-un fel un omagiu adus femeii. Cu excepția „Evanghelinei”, care amintește de bogatele resurse de povestitor ale autorului, folosite de astă dată într-o intrigă ciudată (dragostea dintre un băiat și o surdo-mută) celelalte sînt construite dintr-un amestec de percepțe moralizatoare, convenționale. În „Frunze de toamnă” eroul intrat într-o grădină înflorită, reflectează filozofic: „Simțeam cum pulsează în ele (în frunzele merilor n.n.)

dialectica obiectivă a lucrurilor, care împinge totul și necontenit spre alte forme, mai frumoase”. Apoi, preocupat probabil de legile dezvoltării în natură, și voind să „descifreze taina căderii frunzelor” autorul scrie: „Mărul e un laborator, unde necontenit se transformă energia, pulsînd din adîncul pămîntului pînă-n crenguțele cele mai de sus, viața vie. Grija mărului (?) pentru continuitatea vieții, impulsul lui către forme și dăinuirii superioare e de nestăvilit și de neoprit”. Toată această „filozofie” cu accente finaliste îi servește autorului pentru a sublinia că uneori omul în comparație cu natura e mai puțin atent și delicat față de femeie, deși ea este „ogorul de zămislire”. Aceeași idee e urmărită și în „Polystrem”, povestea tragică a unei pisici de mare. E păcat ca talentul lui Eusebiu Camilar să se cheltuiască în asemenea producții duios moralizatoare.


Reportajul e în „Tribuna” o prezență constantă, dovedind preocuparea redacției în această direcție. Evident, nu toate reportajele sînt de valori apreciabile. Cuvinte bune trebuie spus despre reportajele lui Laurențiu Cerneț („Pe unde trec trenurile”), Mihai Negulescu („Tov Pastory”) și Romulus Rusu („Armata a doua”) care aduc aspecte inedite din lumea cercetată.

În general, atît reportajele cît și povestirile publicate în „Tribuna” în această perioadă aduc în prim plan aspecte ale epocii noastre, cu oamenii și problemele lor specifice. Obiecții se pot aduce însă modalitățile de tratare a acestei problematice, calității literare a unora din lucrările publicate. Sentimente de insatisfacție lasă bunăoară lectura unor reportaje care sînt fie notații fugare, ce nu izbutesc să evidențieze semnificativul (Gr. Beuran — „Într-o zi geroasă”), fie însemnări ce plutesc într-un vag general (așa numitul reportaj panoramic), fie consemnări plat descriptive. De cele mai multe ori acestor reportaje le lipsește o calitate esențială: aceea de a comunica cititorului cu mijloace literare aspecte inedite din realitatea înconjurătoare. Un spor de exigență se impune și la capitolul prozei „propriuzise”. Pe lîngă lucrări realmente izbutite, redacția încredințează tiparului și proze de o cu totul îndoielnică valoare literară. (Povestirea lui Val. Raus sau aceea semnată de Al. Vergun — sînt exemple edificatoare). Ceea ce se remarcă la răsfăierea revistei în primul trimestru al anului 1963 este tocmai lipsa prozatorilor cu prestigiu literar. Nu se reflectă

În paginile revistei o preocupare sistematică de a prezenta cititorilor activitatea acelor prozatori cunoscuți pentru realizările lor în domeniul prozei. Chiar și scriitorii clujeni ca Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Dumitru Mircea ș.a. nu sînt prezenți aci, ca să amintim doar cîtiva. O grijă sporită față de acest aspect și o mai mare exigență din partea redacției ar ridica mult valoarea prozei publicate în „Tribuna”.

T. R.

## „LIMBĂ ȘI LITERATURĂ” nr. 6/1962

 ltimul număr al publicației „Limba și literatură” oglindește liniile directoare ale „Societății de științe istorice și filologie”, sub egida căreia apare. Studiile înserate abordează o tematică largă, din domeniul variate de preocupări, alcătuit un interesant și bine proporționat sumar, împărțit în șapte secțiuni distincte. Preponderente sînt contribuțiile de istorie literară, fapt demn de a fi relevat, dacă ne gîndim demn de a fi relevat, dacă ne gîndim că rareori și întîmplător își găsesc loc în paginile revistelor beletristice lunare, bilunare și chiar săptămîniale, rezultatele muncii de reconsiderare a moștenirii noastre clasice. (Aprecierea nu se referă la revista „Institutului de istorie literară și folclor” — cu apariție neplanificată și cu un cerc închis de colaboratori.)

Volumul se deschide cu două comunicări ținute la sfîrșitul anului 1961, în cadrul celei de-a treia sesiuni metodico-științifice interregionale, organizată de Societate. Prima — ținută de prof. acad. Tudor Vianu — reprezintă o expunere sistematică a principiilor care stau la baza metodei de cercetare în istoria literară. Adresîndu-se unui auditoriu format din profesori tineri, conferențiarul insistă asupra necesității de a se îmbina munca la catedră cu activitatea științifică. La întrebarea dacă este posibil să fii în același timp cercetător și profesor, acad. T. Vianu răspunde: „... socotesc că existența cercetătorului în profesor este o condiție a

bunei întocmiri profesionale a acestuia din urmă”. Știința literaturii implică atît înțelegerea teoretică a laturilor ce o deosebesc de alte discipline, cît și o atitudine comună lor în procesul de însușire a unei sfere de cunoștințe din ce în ce mai largi și mai bogate în conținut.

A nu te mulțumi cu informații trunchiate, a merge la sursă, a parcurge opera integrală a autorilor, toate edițiile antume și postume, a răsfoi periodicele literare, sînt doar cîteva din obligațiile elementare ale informării științifice.

Extrem de prețioase sînt considerațiile despre raporturile dintre istorie literară și filologie, dintre analiză și sinteză, dintre istorie literară și critică literară. Învingînd dificultățile inerente începutului, asimilîndu-și cu răbdare și continuitate metodele științifice de investigare, istoricul literar — conchide prof. T. Vianu — trebuie să-și completeze neîncetat cultura: „Așază amănuntul în ansamblul lui, cuvîntul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naționale și comparate, înțelege-o pe aceasta ca pe un rezultat al întregii activități spirituale a omenirii. Este principiul cel mai înalt al cercetării în istoria literară”.

Descrierea amănunțită a mijloacelor menite să faciliteze documentarea — în diferitele ramuri ale științei literaturii — constituie obiectul celei de a doua comunicări, a prof. Dan Simionescu. Enumerarea materialelor de bibliografie (buletine, cataloage, bibliografii generale și pe autori etc.) este de natură a arăta căile de informare ce stau la îndemina cercetătorilor. Nu putem sublinia îndeajuns însemnătatea celor două comunicări pentru inițierea tinerilor (studenți, profesori) în spiritul unei munci organizate și metodice.

Dintre studiile de limbă menționăm comunicarea prof. acad. Al. Graur, „Părțile principale ale propoziției”. Părerea emisă despre rolul mai important pe care-l îndeplinește predicatul în propoziție este argumentată de o analiză multila-

terală și nuanțată. Fragmentul dintr-o lucrare mai vastă intitulată „Contribuții la studiul elementelor slave din cele mai vechi traduceri românești”, aparținând lui Pandeles Olteanu, îmbrățișează problema începuturilor scrisului în limba română. Cercetătorul, un bun slavist, este adeptul teoriei „autohtone”, potrivit căreia acțiunea de traducere a textelor religioase și populare a fost determinată nu inclusiv și nu în principal de influența reformelor husite și luterane, ci de ansamblul de condiții economice și social-politice ale societății românești feudale de pe atunci.

Capitolul „Teorie, critică și istorie literară” suscită atenția prin densitatea și varietatea materialelor publicate. Două articole tratează despre „Trecutul de luptă a clasei muncitoare în literatura noastră contemporană” și despre „Aspecte din realizările și lupta partidului oglindite în creația scriitorilor sibieni”. Dumitru Micu arată cum se întruchipează artistic în creația scriitorilor noștri lupta clasei muncitoare de la „primele manifestări ale spiritului de revoltă împotriva exploatării feudale și capitaliste” și pînă la cucerirea puterii politice. Fișele analitice grupate pe criteriu istoric, deși conțin observații judicioase, nu sînt topite într-un tot unitar. Articolul lui M. Cristea consemnează activitatea publicistică desfășurată în Oltenia sub influența Partidului Comunist.

Tinărul critic Pompiliu Marcea raportează poemul „Cîntare Omului” („un fel de istorie în imagini a umanității”) la întreaga creație argeziană, „fiind o sinteză și o culme a poeziei de meditație filozofică, nu numai pe planul creației lui Argezi, ci pe dimensiunile poeziei filozofice contemporane”. Prin compararea de texte (scene, replici), Zoe Dumitrescu-Buşulenga demonstrează existența unor elemente shakespeariene în trilogia lui B. St. Delavrancea.

Este un merit incontestabil al comitetului de redacție de a fi înglobat studii de istorie literară despre unele personalități artistice și culturale rămase pînă

astăzi în negura uitării. Pe prim plan ne apare figura luminoasă a lui Costache Negri, revoluționarul de la 1848 și luptătorul înțelept pentru Unire, căruia Emil Boldan îi dedică un studiu temeinic („Prietenia dintre C. Negri și V. Alecsandri”). Amintim de asemeni articolele lui G. G. Ursu — „Ștefan Petică — contribuție la reconsiderarea vieții și operei lui” și Alex. Bistrițianu — „C. Negruzzi și creația populară”.

Dacă articolul lui Mihail Robea despre George Ulieșu păcătuiește din punct de vedere stilistic, cel al Coraliei Călim despre romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu nu depășește nivelul unor notații amănunțite, corecte, utile pentru alcătuirea unei prelegeri cu această temă. Problemele de măiestrie literară, folclor și metodică, întregesc volumul. Menționăm studiile lui M. Brătucu, — „Funcția artistică a versificației: Momentul Eminescu” și Gh. Bulgăr, „Expresia poetică în proza literară a lui M. Eminescu”. Comunicarea Emiliei St. Milicescu despre „Actualizarea în orele de limbă și literatură română” este instructivă. Plecînd de la premiza că „actualizarea trebuie concepută ca parte integrantă din ansamblul de mijloace prin care răspundem cerințelor lecției ca formă de bază a procesului instructiv-educativ, autoarea se folosește de o exemplificare bogată, din care transpar cele mai bune metode, adaptate la nivelul de înțelegere al clasei respective. O bună actualizare arată Emilia St. Milicescu — permite să se fixeze cunoștințele „prin comparație cu altele”, fiind cea mai nimerită formă de verificare a pregătirii ideologico-politice, culturale și pedagogice a profesorului.

Publicația „Limbă și literatură” înregistrează cu acest număr un salt calitativ indiscutabil. Am dori însă ca și din punct de vedere organizatoric comitetul de redacție să înlăture deficiențele, astfel ca materialele sau comunicările ținute în cadrul unor sesiuni ale Societății să nu fie tipărite după 2—3 ani de zile.

Elena Savu

„INOSTRANNAIA LITERATURA“

nr. 2/1963

**I**n critica literară din R.D.G. se vorbește frecvent despre „o nouă percepere a vieții“ ce se reflectă în literatura apărută după congresul Scriitorilor din 1961. Prin această noțiune, destul de imprecisă, de altfel, sint definite unele tendințe noi ce se pot desprinde mai ales în creația tinerilor scriitori. Wilhelm Jaho încearcă să-i descifreze conținutul într-un articol — „Nume noi în literatura R.D.G.“. Când se vorbește despre „o nouă percepere a vieții“ nu se face vreo delimitare tranșantă, de ordin ideologic și nu se creează un vacuum între literatura germană de ieri și între cea de azi. Unitatea frontului literar, lupta comună a tuturor scriitorilor pe pozițiile partidului marxist-leninist, rămân trăsătura fundamentală a dezvoltării literaturii realist-socialiste din R.D.G. „Noua percepere a vieții“ reflectă la tinerii scriitori — Heinz Jacobs, Cristo Wolf, Gunther și Johanna Braun, Helmut Bayerl, Alfred Welus și alții — „neacceptarea trecutului, împletită cu dorința sănătoasă de a verifica totul prin experiența proprie și cu tendința de a judeca independent oamenii și evenimentele“. Majoritatea tinerilor scriitori din R.D.G. și-au petrecut copilăria și adoles-

cența sub fascism. Destrămarea mistificărilor în care au fost crescuți și dezvăluirea monstruoaselor crime, eliberarea de otrava ideologiei fasciste, căutarea unor țeluri noi în viață, au generat procese complexe pe care le-au trăit mulți tineri. „În primăvara anului 1945, scrie Heinz Jacobs, ca și alți tineri în mantale militare, am înțeles că am fost înșelați și trădați, am văzut cum toți perversitorii suflătorilor noastre, și cei mari și cei mici s-au prefăcut în praf și pulbere“. Această stare de spirit s-a reflectat pregnant în romanul lui Dieter Noll, „Aventurile lui Werner Holt“. De aici s-a născut acea tendință spre analiză și apreciere îndrăzneată a problemelor și oamenilor contemporaneității, caracteristice pentru mai multe opere literare ale tinerilor din ultimii doi ani. Abordarea problematicii actuale, a conflictelor reale, a tineretului ca și satirizarea fenomenelor incompatibile cu morala socialistă, critica virșnicilor neînțelegători ai slăbiciunilor ce se manifestă în rîndul tinerilor — iată în esență conținutul „perceperii noi a vieții“. Uneori curajul de a aborda conflicte depășește anumite limite și „încrederea sănătoasă în forțele proprii degenează în îngîmfare și într-o supraapreciere a posibilităților proprii“.

Caracteristică pentru mai mulți scriitori tineri este și căutarea unui stil propriu, a unui limbaj și a unor modalități de compoziție care să nu imite generația virșnică. Ceea ce nu-i scutește de unele experiențe formale care, la o analiză mai atentă, se reduce la o pasișare a expresionismului de acum patru decenii sau la imitarea lui Hemingway. Pe de altă parte, unii criticii le fac un prost serviciu printr-o elogiare exagerată și nejustificată. Totodată, Wolfgang Jaho previne că aceste tendințe în literatura tinerilor nu trebuie să ducă la concluzia falsă despre existența unei așa zise probleme a generațiilor în literatura R.D.G. Întregul front literar din R.D.G. se afirmă unit, prin cauza comună și scopul comun pentru care luptă.

În S.U.A. se dezvoltă romanul social. G. Zlobin, în articolul „Sămînța viitorului“, arată că „pe harta literaturii progresiste americane din ultimii cinci ani, a literaturii protestului social, petele albe sînt într-o vizibilă scădere“. Din lista prozatorilor și poezilor care s-au afirmat între anii 1957—1962 cu opere inspirate în majoritatea cazurilor de problematica ultimilor trei decenii, autorul articolului îl desprinde pe Lars Laurence (pseudonimul lui Philip Stevenson). Ciclul de romane în șase volume inti-

tulat „The Seed“ („Sămîn-constiinței de clasă a prole-  
 ță“), din care au apărut pi-  
 nă acum patru, este o epo-  
 pee a luptelor muncitorești  
 din 1930—1940. În ciuda  
 cadrului spațial și tempo-  
 ral restrins — acțiunea ro-  
 manului nu depășește trei  
 săptămîni și e limitată la  
 teritoriul regiunii indus-  
 triale Rocky-Mountain din  
 Statul New-Mexico — o lu-  
 me întregă defilează în  
 fața cititorului: muncitori,  
 familiile lor, afaceriști, lite-  
 rați, picșori, juriști, polițiști,  
 funcționari, studenți etc.  
 Nenumărate tipuri sociale  
 și naționale, felurite caracte-  
 re intră în cele mai com-  
 plicate și surprinzătoare re-  
 lații dintre ei. Orașul Rea-  
 ta — centrul acțiunii ciclu-  
 lui panoramic al lui Lau-  
 rence — este America în mi-  
 niatură; ca și în alte locuri,  
 și aici încolțesc semințele  
 conștiinței de clasă a prole-  
 tariatului și se coc „fructele  
 miniei“. Epopeea este inchi-  
 nată „tuturor celor căzuți  
 și multor mii cărora le este  
 hărăzit să cadă încă în lup-  
 ta pentru țara lor, pentru  
 libertatea și pentru dreptul  
 tuturor oamenilor de a fer-  
 tiliza cu munca lor pămîn-  
 tul, care a absorbit din bel-  
 șug sîngele, oasele, mușchii,  
 inteligența acelor care și-  
 au dat viața în această  
 luptă“.


Folosind abundant mono-  
 logul interior, Laurence dez-  
 văluie multitudinea puncte-  
 lor de vedere asupra eveni-  
 mentului-cheie. Impresiile și  
 experiența proprie a perso-  
 najelor se transformă în  
 meditații asupra marilor  
 probleme sociale și politice  
 ale epocii. Amploarea epo-  
 peii, a gamei problemelor  
 abordate a determinat și

compoziția complexă a ci-  
 clului, care reflectă și com-  
 plexitatea realității.

Romanul lui Laurence se  
 caracterizează nu numai  
 prin istoricitatea, ci și prin  
 istorismul său, ceea ce lip-  
 sește, spune G. Zlobin, chiar  
 celor mai bune opere ale  
 realismului critic american.  
 Victor Perlo, într-o recenzie  
 a romanului, spunea să în  
 „aceste cărți se conturează  
 esența autentică a unei si-  
 tuații istorice“. „Luptele e-  
 conomice și politice ale cla-  
 sei muncitoare din S.U.A.  
 din anii 30 au fost semințe  
 ale socialismului, care vor  
 încolți neapărat pe solul a-  
 merican, și nu putem ad-  
 mite ca ele să fie călcate  
 în picioare. Aceasta este  
 ideea pe care o afirmă ro-  
 manele lui Laurence“.

P. I.

#### „FRANKFURTER HEFTE“ nr. 2/1963

 are este răsunetul unei opere  
 literare, a unei orientări lite-  
 rare, în afara hotarelor ei națio-  
 nale de afirmare și dezvoltare?  
 În legătură cu aceasta am ales,  
 pentru a comenta, opiniile unui cronicar  
 german, Jürgen Manthey, care publică  
 în revista vest-germană „Frankfurter  
 Hefte“ un articol dedicat literaturii ac-  
 tuale din Anglia. Articolul se referă în  
 mod special la orientarea accentuată a  
 acestei literaturi spre o tematică cu ca-  
 racter social.

După cum remarcă cronicarul, în lite-  
 ratura engleză se constată „o mutare a  
 centrului de gravitate“. Cum se reflectă  
 în Germania această modificare de op-  
 tică? Manthey se preocupă în deosebi  
 de literatura „tinerilor furioși“ și de  
 ecourile ei. „Deși nu e bine ca tempe-  
 ramente diferite să fie strînse sub a-  
 ceeași pălărie“, cronicarul încearcă să  
 găsească trăsăturile distincte, defini-  
 torii ale acestei literaturi. Ele nu tre-  
 buie subapreciate cum s-a întîmplat,

de pildă, în Germania Occidentală. Nu  
 e vorba numai de lansarea „furioșilor“;  
 promoția Osborne și cea care i-a ur-  
 mat marchează în literatura engleză o  
 schimbare care nu se poate reduce la  
 starea de „furie“.

În Germania nu s-a înțeles exact ceea  
 ce s-a petrecut acolo în realitate, de-  
 clară criticul. „Probabil Germania nu  
 oferă o mișcare paralelă care să per-  
 mită un termen de comparație. Ca toate  
 țările cu pretenții de mare putere im-  
 perialistă, și Anglia a trebuit să învețe  
 după război să gîndească altfel. Pînă  
 la criza Suezului (1956), s-a crezut că  
 Anglia se va acomoda mai lesne decît  
 alte țări cu un destin similar situației  
 noi create în lume. Dintr-o dată pe  
 piața literară engleză a apărut însă o  
 literatură care-și propunea fățiș să  
 zdruncine conservatorismul, să clatine  
 din temelii spiritul rutinier. O generație  
 nouă reproșa părinților că ei nu sînt  
 capabili să clarifice problemele trecu-  
 tului. Generația care cerea cuvîntul se  
 exprima într-un mod nou, fiindcă ea  
 crescuse în alte condiții decît cele de  
 odinioară, cînd Anglia avea pretenția



de a cuceri lumea. Ea era preocupată să-și găsească un loc la ea „acasă“ în societatea engleză. Educați în universitățile din provincie, cei mai mulți dintre tinerii scriitori se străduiau să adopte un punct de vedere radical, pe care l-au găsit „în lupta împotriva spiritului retrograd de la Oxford și Cambridge, în polemica împotriva velleităților aristocratice de hegemonie imperialistă asupra lumii. Ei au fost cuprinși de revoltă împotriva cetățeanului de rînd care se arăta satisfăcut de ceea ce s-a cucerit și se ascundea în spatele ziarului de duminică, nevoind să știe nimic despre propriile îndatoriri cetățenești“ (...). În piesa sa „Să privești îndărăt cu furie“, Osborne a izbutit de minune să creeze prin personajul Jimmy Porter, tipul „revoluționarului fără revoluție“ (vizînd politica laburistă).

După cum relevă cronicarul, aprecierea justă a „furioșilor“ e importantă pentru ceea ce a urmat; scepticismul și critica lor virulentă au fost în Anglia înțelese cum trebuie. Oamenii și-au spus că, dacă nu toate vederile lor prezintă maturitate de gândire și originalitate, totuși „furia“ lor trebuie să aibe cauze mai adînci. Astfel s-a trezit dorința de a se cerceta în ce stare se găsește în realitate lumea engleză și de aci a luat naștere așa numitul „val social“. Literatura a pornit la un fel de inventariere. „Odată ce bogății erau destul de cunoscuți din filme și din revistele ilustrate, se puneau întrebarea cum trăiesc cei săraci, mici salariați, lefegii mijlocii“ ?

Dintre romanele inspirate de modul de viață al acestor categorii sociale, cel mai bine primit a fost cel al lui Allan Sillitoe : „Sîmbătă după amiază — duminică dimineață“. Acest roman a căpătat o largă răspîndire și datorită ecranizării sale. Deși nu-l acceptă fără rezerve, Jürgen Manthey îl consideră însemnat și fără rival în literatura vest-germană contemporană. Romanul nu cuprinde conflicte de clasă și nu subliniază simțul de solidaritate al clasei muncitoare. Eroul lui, un muncitor, este doar, după cum scrie cronicarul, „un om care face tărăboi în magazinul de porțelanuri al adversarului de clasă și care vrea să devină fericit pe calea lui proprie“.

Adevăratul triumf al „valului social“ n-a fost reperțat în roman ci pe scenă.

Aproape toate teatrele engleze au introdus în repertoriul lor după piesele lui Osborne, o serie întregă de autori noi, deși diferiți între ei în privința talentului și a stilului. Toți manifestau însă o orientare spre o problematică socială, spre întîmplările revelatoare ale vieții cotidiene. Pînă și o taxatoare de autobuz a scris o piesă : „Mierea amară“, care s-a jucat pe scenă cu mult succes. Cronicarul mai menționează în succinte comentarii pe cîțiva autori ca John Arden, Harold Pinter, dar îl socoate cel mai talentat pe Arnold Wesker, (deși nu s-a bucurat de o primire prea entuziastă în Germania). Manthey notează între altele : „Wesker, între timp ajuns la vîrsta de 30 de ani, s-a născut în East-end din Londra și a crescut într-o familie de muncitori; el cunoaște deci bine mediul pe care-l descrie. În cele patru piese reprezentate, Wesker înfățișează modificările care s-au produs în perimetrul vieții muncitorești engleze din 1956 încoace“. Manthey îl califică un constructor de piese detașat și lucid, cu un extraordinar simț al limbii, nutrit din plasticitatea stilului popular. Un critic englez scria despre Wesker : „Talentul lui nu e numai dialectul ci și dialectica“. Critica, atît cea conservatoare cît și cea de stînga, evidențiază valoarea acestor lucrări și recunoaște că „valul social englez“, al cărui reprezentant remarcabil e Wesker, caută prin toate mijloacele artistice să pătrundă în existența cotidiană a omului de rînd.

Manthey își încheie articolul astfel : „Sub semnul unei orientări similare în spre problemele sociale se află însă în mod hotărîtor literatura engleză în genere : atît lirica cît și romanele celor considerați mari ca Angus Wilson, Iris Murdoch sau William Golding (...). Deocamdată situația se prezintă astfel ca și cum după primul val ar fi urmat o suită de valuri“...

De cîteva ori în decursul articolului, cronicarul își exprimă regretul că în Germania federală nu se poate vorbi de un fenomen asemănător. Ceea ce dovedește că nevoia unei apropieri de preocupările oamenilor simpli, de aspectele vieții reale, de gravele problemele sociale se resimte din plin și în literatura vest-germană.

**D. Ludovic**

**I**ntr-un articol intitulat „La magia dei fotomanzi” apărut în numărul din februarie 1963 al revistei lunare napolitane Nord e Sud, Rosellina Balbi tratează despre maculatura beletristică debitată săptăminal și de influența ei dăunătoare asupra femeilor italiene.

Epica tipărită în periodicele populare prilejuește o evadare din realitate, ignorează munca, valorile morale, politica, viața adevărată. Eroinele nu suferă din cauze sociale ci se luptă cu anumite persoane adverse. Subiectul nu are legătură cu colectivitatea, cu problemele ce frământă pe oamenii de azi; situațiile sînt individuale ca și soluționările finale. Se dau drept pagini de viață trăită niște narațiuni conținînd indiscreții din aventurile sentimentale ale vedetelor de teatru și cinema (inventate adesea de agenții de publicitate ale acestora) sau intrigării din existența de eleganță și rafinament a unor aristocrați ori alți profitori ai societății capitaliste. Editorii încearcă să compenseze lipsa de logică a ac-

țiunii și comportarea neverosimilă a personajelor prin abundența de imagini reproduse. Amănunțele fotografice ajută la confuzia între ficțiune și real, facilitează procesul de identificare între cititoare și protagonistă, participarea interioară a primei la cele povestite. Sfirșiturile, reluînd la nesfîrșit tema Cenușăresei exaltă imaginația, predispun la visări nesănătoase, sădesc speranțe absurde în sufletul naivei recrutate în deosebi din mica burghezie. La femeile instărite preferința pentru acest gen de literatură falsă se explică prin faptul că ele posedă de multe ori doar o spoială de cultură.

Rosellina Balbi analizează câteva date culese din antete referitoare la difuzarea publicațiilor și indicînd categoriile de cititori după sex, vîrstă, ocupație, regiunile geografice etc. Reese că grosul amatoarelor de „fotomanzi” aparține tinerei generații: peste trei sferturi din fetele între 16 și 24 de ani le cumpără săptăminal refugiindu-se într-o lume imaginară. Femeile maturizate din punct de vedere spiritual recurg mai rar la evaziune. Comparativ cu alte zone ale țării, în regiunile din sud

periodicele ilustrate se vînd mai puțin din cauza procentului ridicat de analfabeți și a sărăciei ce exclude cheltuielile în afara strictului necesar.

Pe lângă astfel de literatură, revistele mai oferă cititoarelor sfaturi, „ajutor moral”, în cadrul unei vaste corespondențe. Nu lipsesc nici horoscoapele la cronica ocultă, rubricile de magie și chiromancie, alimentînd misticismul și superstițiile.

Formula editorială hibridă a epicei periodice ilustrate se dovedește a fi foarte bănoasă în Italia — ca de altfel în toate țările apusene — căci la beneficiile rezultate din tirajul considerabil se adaugă acela provenit din paginile de reclamă.

După cum scrie autoarea articolului din revista Nord E Sud, se cere denunțată cu toată energia acțiunea demoralizantă a publicațiilor adresate femeilor. Această acțiune a devenit posibilă numai „prin insuficiența și instabilitatea unei structuri sociale care nu reușește să crezeze în oameni simțămîntul de a face parte dintr-un tot, prin condițiile antiumane ale societății capitaliste de azi”.

J. M

**I**nvista „Europa letteraria” aduce, în ultimul ei număr, un bogat material literar și cultural din diverse țări europene. Ea se deschide cu un poem al lui Rafael Alberti închinat lui Bertholt Brecht. Poezia — ca de obicei — este reprezentată mai departe, în această revistă, la un nivel și într-un spi-

rit care încearcă să traseze o adevărată direcție poetică nouă, de tip selectiv, prin două poeme recente ale lui Jorge Guillen, intitulate „Sînge la rîu” și „Trezierea Spaniei”, urmate de un ciclu iugoslav cuprinzînd versuri de Ivan Lalic, Vasko Popa, Drago Ivanisevici, Osvaldo Ramous. O mențiune specială merită lungul poem „Raport din cosmos” de Lino Curci, căruia însuși autorul îi găsește temeiul în ideea că „explorarea

spațiului înseamnă obiectul cel mai înalt al unui proces firesc de apropiere între oameni." Grupajul „Florența și alte poezii” al lui Robert Lowell, puternic prin relieful imaginii, plătește tribut vădit, dar numai într-una din bucăți, viziunii „monstruosului” care, din artele plastice, încearcă să pătrundă în universul liric al unora din poezii occidentale. Proza narativă e reprezentată printr-o frumoasă nuvelă a lui Serghei Nikitin, tânăr scriitor sovietic, intitulată „Gustul apei galbene” și printr-un fragment din romanul „Maria” al lui Alexandr Kliment, tânăr prozator ceh.

În jurul acestor texte de creație, care alcătuiesc un nucleu substanțial al revistei, articolele critice și de cronică polemică privind aspecte recente ale mișcării literare europene, sînt numeroase. Giancarlo Vigorelli scrie o „Mărturie despre Gregor von Rezzoni”, romancier german, în opera cărui cunoscutul critic vede un început de ieșire din fundăturile romanului occidental existențialist. Criticul Vittorio Strada analizează realizările recente ale criticii sovietice; Maurice Nadeau vorbește despre romanul istoric al lui Hermann Broch „Moartea lui Virgiliu” — care evocă ultimele momente ale poetului roman. Cîteva cuvinte în plus merită articolul semnat de criticul englez John Lehmann, membru în Consiliul Comunității Europene a Scriitorilor. Articolul se intitulează „Radicalism intelectual de ieri și de astăzi”. Autorul compară protestul social și orientarea spre stînga a generației li-

terare engleze din care face parte el însuși, cu acelea ale tinerilor scriitori englezi de astăzi. În jurul anului 30 — spune el — poezii erau aceia care în Anglia reprezentau radicalismul. Auden, Spender și Day Levis erau socotiți pionieri ai protestului social și ai acțiunii antifasciste. Astăzi în schimb în fruntea radicalismului sînt dramaturgii. Lehmann citează pe Osborne, Wesker și alții. Critica adusă de el acestor „radicali” apare în general justă. El trage concluzia că se află în fața unui radicalism numai de „invecțive”, care la unii din cei mai tineri scriitori englezi a devenit un fel de „lătrat la lună”. „Invecțivele lor — spune Lehmann — ni se par ceva mai prejos decît fleacurile, abuzuri adevărate, care ar trebui să aibă precedentă pe lista radicală a lucrurilor care trebuiesc înlăturate sau remediate”. El confirmă astfel, odată mai mult, evoluția de declin a „tinerilor furioși”, recunoscîndu-le totuși, mai ales lui Wesker, intențiuni îndrăznețe.

În suplimentul cinematografic al revistei „L'Europa letteraria”, bogat documentat și ilustrat, reține îndeosebi atenția o „masă rotundă” de cîneaști și critici polonezi cu tema „Răspunderile filmului de azi”.

Cu acest număr, revista lui Giancarlo Vigorelli aduce o nouă contribuție — pe care n-o putem califica decît valoroasă — la o efectivă colaborare culturală europeană.

Dragoș Vrinceanu

#### „LE FIGARO LITTERAIRE” nr. 880/1963

**D**in acest număr fa-grafia publicată pentru ca cem cunoștință cu omul cel mai ascultat să fie, o mare celebritate: cît de cît, și văzut. Claude Terrien. Vă veți în-treba desigur: celebritate ajuns pentru a înțelege de celebritate, dar cine e, și ce îndată ce atitudine politică face? Articolul în chestiune are și ce interese și con-ne divulgă și acest secret: ceptii servește. Dl. Claude Terrien este omul Dl. Claude Terrien nu se cel mai ascultat din Franța. mulțumește numai să vor-Cum și de ce? De opt ani bească ci, în ultimul timp, de zile Dl. Claude Terrien și evoluează; de curînd a comentează actualitatea, în apărut și în ipostaza de fiecare dimineață, la radio scriitor. Din cartea sa „În Europa 1. Și, — adăugăm lipsă de imperiu” apărută la noi, — o face cu o aplicată „Plon”, aflăm mai congru-pasiune, evidentă în foto-ent adevărata valoare și di-

mensiune a ideilor sale de amator locvace.

„Nu poți avea ca scop unic în viață să-ți cumperi un au-tomobil, aparate de menaj sau o vilă pentru week-end. Unii fac din aceste semne exterioare de bogăție de obiecte, un fel de cult mo-dern. Trebuie să le arătăm că ne așteaptă alte reali-zări”.

Din nenorocire, recenzia cărții nu are indiscreția de a ni le arăta și nouă, astfel încît așteptarea noastră ră-mîne neliniștită.

Dl. Terrien ne informează că s-a documentat și că tomul său ar fi fructul cunoașterii vieții. Astfel, ne spune că a poposit cu degetul mare de la mîini trecut prin golul de la mîneca jiletcei pe la uzinele Renault, centrala „Chinon, Saclay” ca și prin halele fabricii de locomotive Alsthorm. El a pipăit astfel, — ne spune recențata, — cu degetele sale „transformările profunde care modifică pe nesimțite chipul Franței”. De-aici trece și la considerațiunii social-filosofice: „Renovarea economică a atras o mutație socială care dă diferențelor clase o unitate pe care n-au cunoscut-o niciodată. Această tulburare căreia nu-i vedem încă toate consecințele, explică dificultățile interioare”.

Așa dar, după acest universal comentator „cel mai ascultat”, clasele sociale sînt definite după cum oamenii

au sau nu automobil, mașină de spălat rufe și televizor. Iar dacă toată populația posedă așa ceva, atunci e o clasă socială unică.

Era de așteptat ca tocmai această „unicitate” să rezolve „dificultățile interioare”, grevele care se lîn lanț, teribilul decalaj de situații materiale din această unitate în care s-ar complăce jucătorul de bursă, bancherul și șomerul într-o singură clasă socială.

„Dificultățile interioare” (ce drăguț este acest eufemism al luptei de clasă!) nu vin de la unitatea de televizor și mașină, din contră. Nu vin din cauză că clasele se unifică, ci fiindcă prăpastia dintre ele este tot mai adîncă și mai silnică.

Dacă Dl. Terrien ar fi nimerit la uzinele Renault într-o zi de grevă, ar fi înțeles mai bine ce-i solidaritatea, nu unitatea de clasă, și, — vă-

zînd patronul și oceanul muncitorilor, ar fi înțeles în fine ce înseamnă cu adevărat clase sociale.

Mai departe, dr. Terrien își dă cu părerea, hazardat, cu un sfat pentru Franța: „Eu cred că Franța e coaplă pentru a avea două mari partide în care s-ar exprima tendințele caracterului național. Unul ar fi pentru justiție și progres social, în timp ce celălalt ar da prioritate ordinii și economiei, — altfel spus: dictaturii și exploatării la sînge a proletariatului”.

Niciodată comerajul de bistrot n-a ajuns la concluzii atît de ridicole!

Și cînd te gîndești că în Franța abonații la radio mai și plătesc să audă, de cum se scoală, asemenea ineptii! La ce servește radioul, — această minune a științei?

D.

## DIN FIȘELE LITERATURII OCCIDENTALE



revista „La table ronde” consacră întregul ei număr din februarie 1963 exaltării unei unități culturale, unui prestigiu global al micului apendice continental care se numește Europa. Cuprinsul, deci, se concentrează în jurul lozincii „Vocation de l'Europe” care prefigurează sintetic, întregul număr.

Tema este tratată oarecum pe domenii: creștinătatea și Europa, organizarea cercetării științifice, științele biologice, cercetările medicale, științele economice și sociale, literatura, artele, arhitectura, tehnica muzi-

cală nouă, toate raportate la Europa, pentru a se concretiza în articole de sinteză: omul european, Europa și tinerețea, noile șanse ale Europei, Europa, formă de viață...

Inițiativa trebuia, bineînțeles, să-și fixeze de la început definiția Europei, în această epocă în care în Occident chiar geografia ei este perturbată și diversă și se vorbește nu numai de-o Europă de est și una de vest, ci și de o Europă mare și una unică, fiecare mare putere din occident tinzînd pe față să-și organizeze un fel de Europă a sa proprie,

declarînd-o unilateral „ceea adevărată”.

Unul din autorii articolelor a simțit nevoia acestei definiții și a și dat-o: „Europa, acest mic cap al Asiei, este înainte de toate o expresie geografică: din școala elementară pînă la Academia Franceză, toți știu că ea e socotită de la Oceanul Atlantic pînă la Urali, de la Capul Nord pînă la Creta”.

Delimitarea geografică pe harta globului este în adevăr cea clasică, îndeobște admisă. Numai că, atunci cînd autorii se referă la dezvoltarea, contribuția și

problemele Europei, ei închid atlasul, scufundă parcă precum o nouă Atlantidă, sub valul oceanului ignorării, pământul Europei orientale până la Ural. În felul acesta — comod inspirat de filozofia practică a străuțului, pe care, ca vechi colonialiști, guvernele țărilor occidentale o cunosc bine — vocația Europei ar fi unică: aceea a unei coaliții averse la monopolurilor din țările imperialiste, și, în domeniul cultural, aceea a dezorientării și absurdului.

Așa dar, problema e de la început tratată cu atlasul închis și limitată doar la ceea ce este, teritorial, împărțita acelei hibride și detestabile organizații războinice, de distrugere a omului, care se cheamă — după diversele fațete NATO sau O.T.A.N.

Firește că, atunci, și prezentarea literaturii „europene” în 1963 se limitează tot la linia zonelor de ocupație cu ignorarea totală și incompreensiunea crasă a mișcării literare din țările socialiste. Numai că „Vocațiunea Europei” nu-i cea urmărită de „La table ronde” care, cel mult, dacă vrea cu orice chip să se numească astfel, este vocațiunea de a pieri. Vocațiunea Europei este de a se reînoui total din străfundul pământurilor sale până în cele mai siderale idei, este de a fi printre pionierii unei lumi noi, morale, fericită pentru toți, unei lumi fără exploatare, unei lumi a demnității și libertății adevărate, fără silnicii și crime odioase în numele lozincilor ipocrite ale profiturilor și beneficiarilor muncii altora.

Vocația, nu a Europei, ci a întregii lumi, aceasta este. Ea a pătruns, — prilej de spaimă, — și în conștiințele celor mai reacționari oameni de pe pământ, și în mintea celor mai vajnici conducători ai monopolurilor din apus. Conducerea

revistei ca și autorii articolelor cunosc desigur forța mișcării comuniste din Franța ca și din Italia. Acolo, în acele mișcări e „vocația Europei”. Faptul e vizibil. Acolo e sămînța noului care crește și se dezvoltă în occident. Acolo e adevărul social, plămada Europei occidentale de mine. Nici o speculație filozofică, nici un savantlic desuet de inspirație Paul Valery 1922 nu poate schimba mersul istoric pe orbita trasă de legi imuabile. De la 1922 până în 1963 au trecut secole! Cine vrea să ignoreze acest adevăr istoric care a răsturnat exactitatea astronomică a noțiunilor timpului, poate face cel mult considerațiuni, exerciții fără finalitate.

A te ocupa de cercetările științifice în Europa, fără a pune în evidență marile realizări ale Uniunii Sovietice și extraordinarul ei progres în toate ramurile științei, este nu numai a face o lucrare incompletă, dar, — mai mult, — a înforma greșit, căci ceea ce se propusese era tocmai prezentarea de ansamblu a aportului cultural al Europei la progresul și cultura omenirii.

Pornind la treabă, ghidată de acest criteriu voit îngust, revista tratează, consecventă cu ea însăși, în același spirit, și literatura europeană în 1963. Autorul articolului, d. R. M. Albérés, care tratează acest capitol — de care ne vom ocupa și noi aici, — se arată foarte bine informat în materie. — un bun cunoscător a literaturii din apus și un spirit destul de pătrunzător al fenomenelor și tendințelor literare din acel sector european, dar pentru el Europa are frontierele „NATO”-ului, de parcă restul Europei, mult mai întinsă ca teritoriu și mult mai interesantă ca probleme literare, nici nu ar exista.

Astfel trunchiată problema, articolul nu poate pretinde nici măcar că constituie o informare asupra literaturii europene în 1963, în totalitatea ei. Dar ca prezentare și analiză a literaturii Europei occidentale, articolul prezintă interes și de aceea aș vroi să relev aici considerațiunile și concluziile privitoare la acest cimp literar limitat.

Autorul începe prin a defini sinteza literaturii europene în prima jumătate a veacului 20, afirmând că conștiința literară în Europa în această perioadă a tradus un anume sentiment tragic al vieții, o „închietudine” pe care o găsește și în opera lui Aragon, și pe care o integrează în formula unui „neo-romantism al condiției umane”, care ar fi luat sfârșit în 1948, cu ultimile opere inspirate din cel de-al doilea război mondial, printre care are generozitatea de a enumera romanul „Morții rămân mereu tineri” al Anei Seghers. Autorul definește apoi mai departe, după 1948, direcția dezvoltării literaturii care a trecut de la neliniștea morală, de la sensul vieții și de la condiția umană, probleme ce interesau un cerc restrâns, aristocratic și „supraevoluat”, spre prezentarea multiplelor aspecte ale lumii reale, exterioare; adică spre o literatură pe care o denumește neo-picarescă, înțelegând prin aceasta o artă care cuprinde de la romanul-reportaj jurnalistice până la noul roman baroc, — artă sociologică, fenomenologică.

Demarcațiunea aceasta afirmată atât de categoric în enunțarea ei, este inexactă. Procesul de destrămare, de decadentă spirituală a burgheziei s-a accentuat din ce în ce mai accelerat și mai adinc după 1948, și progresul tehnic n-a făcut decât să-l adincească și mai mult. Literatura neantului și ab-

surdului vieții care, în burzhezii, și-a pierdut orice ideal înalt, ca și arta non-figurativă, au ridicat noi și noi „valuri“, ca într-un zăuș de furtună fără ieșire. Cel de-al doilea război mondial a răscolit și el sufletul omenesc, conștiința scriitorilor, și a ridicat noi neliniști, punând noi probleme cu întrebări „închietante“. Literatura post-belică e departe de a fi „picarescă“, ci a adăncit sentimentul tragic al vieții prin însuși absurdul războiului.

De altfel, însuși autorul articolului, atunci când vorbește de „Homo Faber“ al lui Max Frisch, recunoaște că romanul acesta cuprinde prezentarea și condamnarea totodată a omului post-belic și a „civilizației“ sale: nebunia călătorilor, a „misiunilor“, a noilor întreprinderi, o viață întreagă trăită în voiajuri, elaborarea brutală a unei lumi tehnocratice și, în dosul tuturor acestora, sentimentul unui eșec intim, sentimentul morții sufletului... El recunoaște apoi categoric existența tragicului născut din cel de-al doilea război mondial și din urmările lui, care continuă să domine viața romanescă.

Este totuși adevărat că în occident, ca o reacție împotriva aruncării literaturii în neant, revine o literatură realistă, să-i zicem picarescă, deși nu aventuristă, dar aceasta nu în 1948 ci mai târziu, atunci când o seamă de scriitori de frunte au căpătat o conștiință socială și răspunderea unui mesaj. Și aceasta nu în chip exclusiv.

Fenomenul confirmă teza lui Lenin a celor două culturi în societatea împărțită în clase: una a clasei dominante și alta, progresistă, alături de cei exploatați. Subsistă așa dar și astăzi cu evidență, atât o literatură decadentă, a desnașdăzii și

neantului, cât și o literatură realistă, atașată de popor.

Interesantă ni se pare, din acest punct de vedere, constatarea autorului care afirmă că „atitudinea picarescă ia o formă mai largă, adoptând o manieră de neopopulism sobru, în țările latine, unde a fost pregătită de reîntoarcerea la realism“ (neo-verismul italian). Și în Spania, generația dintre 1950—1963 exprimă un nou interes pentru viața elementară, dură, brutală, a țăranilor sau a minerilor, — ceea ce în America, Faulkner realizase mai înainte.

Universul intelectual, literar, a fost invadat de o realitate frustră, aceea a maselor și a vieții cotidiene. Individul modern se dovedește neputincios în fața forțelor exterioare lui. (J. B. Priestley).

Fenomenul devine mai vizibil în occident, în mediul urban, unde viața banală a micilor funcționari, a proletarilor din orașe formează tema de predilecție a multor romane spaniole și franceze. (vezi: „Les petits enfants du siècle“ al Cristiane Rochefort).

Exemplificările aparțin autorului, ca și concluzia intelectualului, dezolat în pretențiile lui de „rara avis“, fiindcă viața nu-l dispensează de a trăi și el la nivelul mijlociu al oamenilor, o viață zilnică ce pare fără vlagă fiindcă-i generalizată și, în orașe, uniformă. De aci predilecția multor romancieri de a prezenta istoria rataților de toate soiurile: prostituate, homosexuali, bețivi, destine abandonate lipsite de nădejde, învăluite în aura unui neoromantism.

Asemenea literatură conține realitatea romanescă sau filosofică, nu ca un tot coerent, — observă autorul, — nici ca o luptă între două principii. De aci reamarcă demoralizantă că în

toată Europa (cea occidentală, bine înțeles) nu se zărește nici un mare scriitor care să pretindă a exprima o doctrină, ci doar o experiență particulară sau o analiză limitată.

Analizând și școala așa zisă a „noului roman“ din Franța, d. Albérés consideră producția literară a liderilor: Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet și Claude Simon ca niște lucrări de laborator literar, „aparținând unei literaturi savante care-și are originea în „Le roman de la rose“, în Joyce, Proust, Virginia Woolf sau, uneori, chiar în voința subtilă și greu de înțeles de a transforma romanul polițist într-un poem alegoric, epic, fenomenologic, etc.“ Școala aceasta nu-i o școală ci un efemer fenomen de snobism ce va dispărea cu totul în cel mult 20 de ani.

Aruncând apoi o privire generală asupra acestui caracter picaresc, autorul deduce că literatura europeană (citiți occidentală) actuală încearcă să facă un tablou superficial și comic al lumii supra sau sub-evoluată, într-un „stil“ total „modern“, care nu folosește, pentru a ieși din pictarea confuză a unei societăți confuze, decât faptul divers, — element de bază accesibil tuturor în acest veac 20.

În felul acesta d. Albérés crede că literatura Europei occidentale, abandonând provizor orice preocupare etică în favoarea imbrățării unui cîmp cit mai larg de fapte, a unei viziuni neo-realiste, superficiale, totodată precisă, onestă și violentă, nu face decât să înregistreze schimbarea unei ere și să asimileze această schimbare.

Nu e vorba, firește, aici, de schimbarea pe care pe scară mondială o realizează socialismul, căci această cu adevărat epocală prefacere

nu a ajuns încă la cunoștința autorului, și el o „ignorează” în toată discuția sa, făcută oarecum în marginea lumii de azi și a viitorului ei.

Dar, după cum spuneam, nici în tema trecerii literaturii de la tragismul interior, la neo-realism, d. Albérés nu este consecvent căci atunci când analizează romanul italian de astăzi,

recunoaște că „reincadrarea dramei interioare pe o intenție primitivă de pictură realistă, se manifestă nu numai în Italia ci aproape pretutindeni în Europa, astfel încît picarescul aparent evadează din el însuși pentru a regăsi interioritatea umană”.

De aceea, în concluzie, dl. R. M. Albérés anulează el însuși demarcația din 1948

pe care o expusese ca pe un punct de vedere personal, și împacă picarescul cu viața interioară, într-o „unitate” care este doar a erorilor, a confuziilor, a dubiilor și rătăcirilor ce caracterizează un punct de pornire voit derutant.

Pe noi, d. M. R. Albérés ne-a ignorat total. O atitudine care ne onorează.

Demostene Botez

„Inostrannaia literatura“ nr. 1 din 1963 publică un articol al lui Jean Paul Sartre, „Războiul rece și unitatea cultivării“.

Sartre evidențiază cum războiul rece deformează și ofilește cultura; demască propaganda imperialistă care recurge la cele mai grosolane falsificări ca un mijloc de „agresiune culturală“ împotriva țărilor socialiste; dezvăluie întreaga falsitate a mitului despre libertatea creației în societatea burgheză și își exprimă credința că ideologia marxistă — „singura care corespunde epocii noastre“ — va învinge „pe toată linia“.

Articolul cuprinde și unele inexactități și teze discutabile. Totuși, prin patosul nobil al luptei împotriva războiului și pentru triumful unei culturi demne de epoca noastră, el trezește simpatia cititorilor.

În „Plays and Players“ din februarie 1963 (Anglia) Martin Esslin analizează concepțiile de viață și concepțiile dramatice ale lui Dürrenmatt pe care-l socotea cel mai proeminent autor dramatic de limbă germană.

Dürrenmatt este un rebel, plin de o ironie amară, hotărât să dezvăluie vanitatea, ipocrizia și arivismul care caracterizează societatea burgheză din timpurile noastre, — scrie autorul.

Aceeași revistă, în numărul de martie 1963, publică extrase dintr-un interviu luat lui Dürrenmatt care declară cu acest prilej că în piesa sa „Fizicienii“ nu a avut inten-

ția de a se ocupa în mod special de bomba cu hidrogen, ci de știința în sine, de imposibilitatea oamenilor de a scăpa de consecințele proprii lor gândiri. Piesa „Fizicienii“, — spune el, — nu a fost inspirată de motive politice ci mai curînd de dorința de a rezolva situația fizicianului care dorind să se izoleze într-un fel de „azil pentru lunatici“ și-l alege pe cel mai nepotrivit.

Dürrenmatt a mai declarat că teatrul său nu merge pe linia „teatrului de paradox“ și că, spre deosebire de Brecht și Ionesco, care atacă limbajul ca mijloc de gândire și de comunicare, el este preocupat de gîndirea logică în cea mai strictă aplicare a ei.

Preferințele sale sînt pentru piesa „Romulus cel Mare“, satiră la adresa imperialismului, militarismului și naționalismului german. Piesa aceasta a suferit un eșec total în Republica Federală Germană, iar în Franța a fost scoasă de pe afiș după cîteva spectacole. În schimb, în Polonia se bucură de un mare succes la mai multe teatre.

*Neue Museumskunde* nr. 41/1963 din Republica Democrată Germană dă interesante indicațiuni cu privire la tematica expozițiilor, recomandînd următoarele criterii:

a) Influența tematicii asupra formării concepției materialist-dialectice despre lume;

b) Raporturile cu dezvoltarea economică;

c) O prezentare din care să reiasă rolul omului în transformările societății, — criterii care pot influența și munca de cercetare a muzeografilor.

*Les lettres françaises* nr. 967/1963 cuprinde considerațiuni judicioase asupra festivalului filmului de scurt metraj de la Oberhausen din Republica Federală Germană. Printre altele se arată că aproape jumătate din cele 100 de filme prezentate nu erau producții inedite și că, de altfel, și palmaresul a fost derutant, în primul rînd din cauza numărului prea mare de premii acordate (17) care, implicit, au făcut să scadă prestigiul tuturor, ca și din cauza unor selecții mai mult decît dubioase.

În „Film-Technicum“ din Republica Federală Germană, Werner Zurburch în articolul „Tehnica tinerilor“ se referă la discuțiile purtate în legătură cu noile curente care se manifestă în producțiile cinematografice poloneze, franceze, americane, britanice, sovietice și italiene arătînd că aceste curente nu se limitează numai la temele abordate, ci privește și tehnicile folosite de tinerii regizori, asupra cărora numai viitorul se va putea pronunța.

În Republica Populară Ungară a apărut de curînd cartea lui N. D. Cocea „Vinul de viață lungă“.

Revista maghiară „Film, színház, muzika“, la rubrica „cărți noi“ îi face o frumoasă prezentare.