

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LUNARĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redacția : Iași, Palatul Culturii, tel. 16242

ANUL I
SERIE NOUĂ

DUMITRU IGNEA — redactor șef
ANDI ANDRIȘ — redactor șef adjunct
HORIA ZILIERU — secretar de redacție

4

AUGUST
1970

CUPRINS

- | | |
|----|---|
| 3 | EPOCA
George Macovescu |
| 6 | Valeriu Gorunescu : Periplu de august |
| 7 | Haralambie Țugui : Pământ sublim |
| 8 | Aurel Butnaru : Când |
| 8 | Gheorghe Lupu : Țară |
| 9 | Nicolae Țatomir : Diana primăverii, Sferele lui Empedocle, Termitele, Recviem |
| 11 | Ștefan Aug. Doinaș : Anul scufundat, Argumentul |
| 13 | Edgar Papu : „Dulce” și „muzical” la Eminescu |
| 17 | Const. Ciopraga : Tapiserie cu cai |
| 18 | Al. Philippide : O carte despre stil |
| 21 | Ioanid Romanescu : Cutia poștală, În sfârșit, Aș vrea, Pe cine.. |
| 23 | N. V. Turcu : Spre polul sud (schită) |
| 25 | Florin Mihai Petrescu : Mirajele-ndoielii |
| 26 | Ovidiu Genaru : Acela |
| 27 | N. I. Popa : Literatura română în perspectiva universalității |
| 31 | Vladimir Ciocov : Când ninge cu liniște (în rom. de Har. Țugui) |
| 33 | DEBUT
Theodor Codreanu : Ozana (fragment de roman). |

- 49 **Bogdan Sireteanu** : Anna Karenin, Timp
-
- 50 **Georgeta Eftimie** : Dincolo de orizont
-
- 51 **CONVORBIRI CRITICE**
C. Teodorescu : Mesajul operei literare
N. Barbu : Estetic și cultural
V. Constantinescu : Singurătatea principelui
-
- 59 **EMISFERE**
W. Shakespeare : Sonete (în rom. de N. I. Pintilie)
-
- 62 **CRONICA LITERARĂ**
Aura Pană : Florin Mihai Petrescu : „Între pământ și stele” ;
Mihai Ursachi : „Înel cu enigmă”.
-
- 67 **MIȘCAREA IDEILOR**
Tudor Ghiddeanu : Conștiința fenomenologică
-
- 71 **Titus Raveica** : D. D. Roșca — umanistul
-
- 74 **ANIVERSĂRI — COMEMORĂRI**
I. Grigoraș : Friedrich Engels ; Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Grigore Vereș : Charles Dickens
Ion Apetroae : Victor Ion Popa
Haralambie Țugu : Eusebiu Camilar
-
- 80 **LITERATURA ȘI ȘCOALA**
Val. C. Neșțian : Lectura tineretului
-
- 82 **VIAȚA CĂRȚILOR**
C. Th. G. Ibrăileanu „Spiritul critic în cultura românească”
L. Dumbravă : Gavril Istrăte „Limba română literară”
Simion Bărbulescu : Pop Simion „Criza de timp — o cursă împotriva morții”
C. Valeriu : Constanța Buzea : „Agonice”
Constantin Coroiu : Octavian Păler : „Umbra cuvintelor”
Ion Istrăți : Titu Constantin : „Ora închiderii”
Al. I. Friduș : Tudor Ursu : „Peisaj cu vapoare”
Daniel Dimitriu : Romul Munteanu : Farsa tragică”
Viorica Toporaș Zbranca : Marin Mavru „Echivalenta”.
R. Zamfirescu : Alfred Neagu : „Descoperirea Cotnarului”
Val. C. Neșțian : Otilia Nicolescu : „Lumea care nu moare”
D. Florea Răiște : B. P. Hasdeu : „Etymologicum magnum romanicae”
Constantin Pricop : Herman Hesse : „Jocul cu mărgelile de sticlă”
-
- 95 **VIAȚA REVISTELOR**
C. Alexandru : „Teatru” nr. 6 ; „Le magazine littéraire” nr. 39.

Epoca

GEORGE MACOVESCU

În istoria lui, fiecare popor își așează din timp în timp pietre de hotar, acolo unde sfârșește o epocă și începe alta. Așa a făcut și poporul român în bimilenara lui istorie. Timpul nu a trecut pe lângă el și nici el pe lângă timp. L-a trăit intens și l-a marcat cu fapte de o mare însemnătate pentru prezent și viitor și curgerea vremii a verificat, neiertătoare, valoarea acestor fapte.

S-a împlinit mai bine de un sfert de veac de la 23 August 1944, unul din acele momente hotărâtoare din istoria poporului român, una dintre acele pietre de hotar, de unde am trecut într-o altă epocă. S-ar cuveni să credem că au fost destui ani pentru a fi îndreptățiți să facem judecăți nepărtinitoare asupra importanței și valorii celor întâmplate acum douăzeci și șase de ani. Scepticii ar putea cîrți, afirmînd că anii sînt prea pușini. În adevăr, douăzeci și șase de ani nu sînt prea mulți pentru a judeca în istorie o epocă, dar am greși dacă ne-am referi numai la un număr și nu am vedea calitatea acestor ani, nu am observa cu ce au fost încărcați, ce au adus nou și ce au lăsat în urmă.

Pentru România celui de-al cincilea deceniu nu exista o altă soluție decît aceea de a alege socialismul ca mod de existență și dezvoltare a societății. O altă opțiune nu avea și chiar dacă ar fi avut ar fi fost greșită. O țară rămasă în urmă față de altele — deși bogățiile naturale nu-i lipsiseră, deși energia și inteligența poporului se manifestaseră în permanență — nu putea să recurgă încă o dată la vechi formule de organizare a societății pentru a intra într-o nouă epocă a istoriei ce se anunța încă de pe atunci deosebită

radical de cele precedente. La confluența revoluției sociale cu aceea a tehnicii și științei, România era obligată în mod obiectiv de legile de dezvoltare a istoriei, să apeleze la o formulă nouă ale cărei date îi ofereau posibilitatea să se transforme radical și să participe la marile schimbări în care lumea deja intrase. Își poate oricine imagina ce ar fi reprezentat țara noastră dacă, printr-un absurd al istoriei, ar fi continuat să evolueze în cadrul societății capitaliste, al unui capitalism care își avea specificul lui determinat de condițiile României de altădată.

Revoluția în structură a fost profundă și radicală. S-a mers cu hotărîre mai repede decît ar fi fost de așteptat. Trecerea mijloacele de producție în mîinile celor ce muncesc și cooperativizarea agriculturii s-au realizat în întregime într-o perioadă scurtă, ceea ce a oferit ocazia de a se purcede la organizarea socialistă a celor două domenii, proces care ne apare mai complex decît s-a crezut și mai îndelungat decît s-a prevăzut. Constatarea aceasta nu trebuie să îngrijoreze, să producă îndoieli. Întreprinderea este prea mare în dimensiunile ei, are prea multe implicații sociale și psihologice, nu are pereche în trecut — deci totul este inovație — pentru a ne grăbi, a sări etapele, a copia ce a fost altădată, dîndu-i haină nouă, a scorni forme fără o bază în complexitatea realității, deci pentru a construi ceva care să nu corespundă condițiilor materiale ale vieții și idealurilor omului modern, să nu reprezinte esența marxismului, așa cum l-au conceput și înțeles Marx, Engels și Lenin.

O analiză obiectivă, științifică, în care pe de o parte entuziasmele lipsite de o bază concretă, iar pe de altă parte scepticismul și îndoiala apriorică nu își au locul, demonstrează că societatea românească merge cu pași siguri pe drumul revoluției ei și că își definește din ce în ce mai clar structura ei materială și spirituală diferită de aceea a trecutului. Economia României socialiste nu numai că dovedește calități care îi oferă prestigiu peste hotare, dar constituie în același timp un exemplu pentru alte societăți. Viața spirituală din țara noastră s-a schimbat profund. Să nu uităm niciodată, în nici o împrejurare cînd privim critic realizările noastre, că într-un sfert de veac am parcurs drumul de la analfabetism la uzine în care electronica și calculatoarele stau la loc de frunte, am trecut de la neștiință de carte la institutele de fizică atomică.

Nu întregul popor lucrează în asemenea uzine și institute, dar fără efortul întregului popor spre cunoaștere, spre știință nu am fi avut aceste uzine și institute și altele asemănătoare, fără de care nu este de conceput societatea de mîine. Iar acest mîine este extrem de apropiat de noi, cei de astăzi.

S-ar putea spune că nu trebuie să ne măsurăm mereu cu trecutul. Afirmatia este numai pe jumătate dreaptă. În dezvoltarea societății, în transformările ei revoluționare niodată și nici unde realizările prezentului nu pot fi rupte de trecut. Ar fi nedialectic să privim lucrurile astfel.

Pe de altă parte, însă, ar fi tot atât de nedialectic dacă realizările prezentului le-am privi numai prin prisma depășirii trecutului. În mod normal, prezentul depășește trecutul. Este o lege obiectivă a progresului. Dacă ne-am rezuma la aceasta, nu am urma o cale revoluționară. Și aceasta ar fi cu atât mai greu în epoca noastră, în vremea realizărilor uriașe impuse de revoluția socială și de aceea a tehnicii și a științei.

Ținând seama de trecut, de condițiile care vin din trecut, realizările noastre trebuie, este absolut necesar, să revoluționeze prezentul.

Sînt cerințe ale revoluției noastre, începută la 23 August 1944.

Ne sînt impuse de epoca noastră.

VALERIU GORUNESCU

Periplu de august

În toamna-ndestulării noastre cînt
Eliberarea, ca pe o iubită,
cu cel mai cald și ne-ntinat cuvînt
din cîte azi în inimă palpită.

Îmi voi rosti cu harfe de livezi,
ce roadele-annotimpului apleacă,
victoriosul vieții mele crez
din țara ieri robită și săracă.

Cu ce se-asemăn revărsarea ta :
cu fluviile ample, primăvara ?
Tu fluviilor frîu le-ai prins și șa
din greu beton, să însteleze țara.

Cu norii ne-mblînziți, ducînd pe sus,
în ugere, o ploaie roditoare ?
Tu ploaia bucuriei ne-ai adus :
în inimi care-adînc și nu mai moare.

Privighetori cu trîlul lor perlat
ne-au îndrăgit și nu mai vor să plece :
le-auzi la șezătorile din sat,
ori la concerte,-n iarna cît de rece ;

pe calele sudînd plecări spre Sud,
în sălile de cursuri, riguroase —
cîntările-mplinirii se aud
ca înfrățite lanuri, de mătase,

ca strune de-abataje, ce le-anini,
lăsînd să curgă, lîrică splendoare,
lumina unei pure înălțimi :
e darul tău superb, Eliberare !

HARALAMBIE ȚUGUI

Pământ sublim

Niciodată în somn, niciodată în somn
Chiar dacă timpurile prind a ni se răci...
Umple-ți paharul cu viață și vino, Domn
Al Morții cu noi să bei din zi!

Niciodată de piatră, niciodată de piatră
Chiar dacă glasul de umbră se face.
Focul rămîne nestins în vatră;
Inima nu știe de pace.

E o veșnică, neogoită chemare
Căreia hărăziți sîntem. În șoapta ei
Răsărim și înflorim, fiecare
Cu trupuri scoborîte direct din zei.

Milenare, sorbind sevele ca un altoi
Sînt flăcările acestui pământ sublim.
De-aceea pîinea și vinul cresc din noi;
De-aceea nu mai murim...

AUREL
BUTNARU

O dragoste imensă ne leagă pe toți
De această planetă numită Pământ,
Unde firul de iarbă, ochii de fată
Se regăsesc în culoare, în lăceri și-n
cuvînt.

Astăzi e miine, și miine arborii cresc
Și vremea-i îmbrățișează în piscuri
albastre
Ca fluxul și refluxul la țărmul înalt
Măsurînd tic-tac-ul inimilor noastre.

Ne trezim dimineța aproape de cer,
Spre steaua polară gravităm luminos,
Izvoarele pleacă și revin la izvor,
Fluierul leagănă frunza în codri duios.

Gînd

GHEORGHE
LUPU

Nu mai vorbesc de toamnă ce leșuri petrecu
În putrede podgorii, pe Valea Cara-Su,
La-ntunecate ape și țărm de piatră stero
Ca-ntr-un cazan de smoală în care morții fierb.
Surd luminați, de lege, bărbații mulg pămînt
Și-n crăpătura palmei cîorchinii sună blind
Nu mai vorbesc de moarte și tac de viață eu,
Plecărilor logodnic — frumos și derbedeu —
Ci s-a chemat tot țară și românesc pămînt
Bucata mea de pîine, de piatră și cuvînt.

Țară

NICOLAE ȚĂŢOMIR

Diana primăverii

Lung hăituindu-mi trupul și șubredu-mi destin,
Dulăi de ger poteca spre muguri mi-o ațin
De-odată, luminișul și gura lui de rai
Cu ghiociei romantici și baladescu-i plai.
Dar cineva respiră ascuns după un trunchi
Și cotul stîng și-l lasă pe fragedu-i genunchi.
E-un curcubeu sau arcul întins s-arunce-n zori
Săgeata de mirezme, de cîntec și culori?

Rănit de viață-n coapse și-n inimă, mai pot
Un pas spre moarte face cu visul meu cu tot.

Sferele lui Empedocle

Dragostei de sine, milă!
Aer, apă, lut și foc le
Strîng în ordine sterilă
Sferele lui Empedocle.

Se cufundă-n ape lutul,
Foc suit căleşte-naltul...
E fertilul, e-nceputul.
Aripi dragostei de altul!

Termitele

Mă rod termitele tristeții
Ca pe-o corabie de lemn...
Sus pinza rațiunii! Semn
Că bate vînt prielnic vieții.

Și navighez pe-un vis rotund
Cu prova-nfiptă în luceafăr.
E soare și catargu-i teafăr.
Plutesc cîntînd și mă cufund.

Recviem

Nu logodit cu-argila, ci-nsămîntat în ea,
Acestui trup vremelnic îi trebuise-o stea.
Cu-altoiul ei de aur, și cîte stele-n lut
Și cîte vise-n stele cum mor ar fi știut.

ȘTEFAN

AUG.

DOINAȘ

Anul scufundat

I

Țărîna-i o stihie mai limpede ca zarea.
În loc să te scufunde, te-nalță la chemări :
și te zărec aievea, plutind în depărtarea
ce-ncape între bolta și prundul unei mări.
Argilă, tu — zeiță cu chipuri fără număr,
fii mamă iubitoare frumosului ei lut.
Sub zboru-i blînd așează un braț al meu
și-un umăr,
acela care-i fuse ocrotitor și scut.
Și lasă-ne-mpreună să fim întruchipare
a tot ce se îndoiaie mai luminos în vînt :
eu — trunchi în somn, ea — cupă ce-n zori
de zi dispare,
hrăniți de-o rădăcină amară de pămînt.
Sălbatică pecete mă vreau în adîncime
făpturii liliiale și sinului rotund,
fidelă, pînă-n clipa cu filfiiri sublime
cînd totul, prin țărîna, se va lăsa la fund.

II

În zori de zi iau apă în pumni și-ntreb
izvorul :
— Cuibar de aștri limpezi, voi mai purta
ulciorul
pe care-n ridicare spre gură le-am pierdut ?...
Cuibar de aștri limpezi, izvorul plînge, mut.
Tirziu mă culc la umbră și-ntreb șoptind
țărîna .
— Plămadă-a frumuseții, voi mai petrece mîna
pe liniile-i clare de flacără și nea ?...
Plămadă-a frumuseții, țărîna tace, grea.
Izvorul și țărîna, ca soarele și luna,
sînt clopote-ale tainei, și tac întotdeauna.
Abia la miezul nopții, cu lacrimă spălîndu-l,
răspunde din adîncul tăcerii mele gîndul :
— Înscrișă în destinul izvoarelor de lut e
vărsarea în țărîna a apei nebăute.
Dar sufletul cel veșnic e amforă de har :
ce s-a vărsat o dată, el umple iar și iar ..

Argumentul

— Am să vă dovedesc că soarele
răsare-n primul rînd doar pentru mine!

Aşa striga un domn păros, aseară,
lipsit de umbră (singura dovadă
materială-a existenţei sale),
în timp ce — ridicîndu-se din pulberi
pe umerii prietenilor morţi —
se pregătea să prindă prima rază
de soare-n ochiul său cam obosit.

Veacul acela, din păcate, fu noros.
Cocoşii-au cîntat cucurigu în găoace.

EDGAR PAPU

„DULCE“ ȘI „MUZICAL“ LA EMINESCU

Epitetul *dulce* devenise unul din cele mai insuportabile poncife în poezia noastră din epoca pre-eminesciană și chiar eminesciană. Acest parazit verbal atacase cu virulență până și substanța lirică a unui poet incontestabil mare, ca Alecsandri, devenind unul din factorii, care astăzi ne inhibează dorința de a-l aprecia integral. Cu o condamnabilă dărnicie, el acordă acest atribut aproape tuturor noțiunilor din câmpul său poetic: *soarele (dulce soare)*, *păsările (dulci păsărele)*, *razele de lună (dulci surori)*, *suspînul (suspînă cu dulceață)*, *sărutul (dulce sărutat)*, *dezmișdarea (dulce dezmișdat)*, *lacrima (dulci lacrimi)*, *razele stele (dulci raze)*, *farmecul (dulce farmec)*, *plajul (dulce plai)*, *lunca (dulce-n umbră)*, *amintirea (suvenirul dulce)*. Numai rarissime ori reușește Alecsandri să atingă, pe această cale, unele accente majore, cum ar fi, bunăoară, în acei *dulci flori* din poemul *Crai nou*. De-o asemenea risipă, pe cît de facilă pe-atît de gratuită, a dulcelui n-au fost scutite — ca un tribut dat timpului — nici unele părți caduce din poezia eminesciană. Totuși, Eminescu acordă, primul, nu numai o pondere reală acestei noțiuni, dar și o semnificație care desemnează latura cea mai densă a esenței sale lirice.

Maî întâi el reinscrie *dulcele* în registrul folosit de marii poeți ai tuturor timpurilor, care urmăreau să evoce printr-însul momentele de extremă intensitate ale unui anumit proces afectiv. Rațiunea acestei evocări se explică prin derivarea ei din însuși procesul-model al corespunzătoarelor senzații gustative, de unde se află împrumutat termenul. În degustarea alimentelor, prima impresie plăcută de *dulce* se produce prin contactul cu zona papilară și cu vâlul palatal. Ea atinge, însă, gradul cel mai înalt de intensitate abia prin asimilarea completă, adusă de procesul încheiat al masticăției, adică în momentul înghițirii. Replica psihică la actul fiziologic este trăirea deliciului extrem, urmată imediat de regretul pentru caracterul doar momentan al acelui deliciu și pentru lipsa continuității sale. Omul tinde să nu se mai despartă, să-și transforme într-o condiție permanentă și normală — asemenea respirației — orice senzație delectabilă. De aceea, întipărirea lăsată la trecerea ei face să i se încerce cu atît mai apăsător lipsa, simțită ca o deposedere de una din funcțiunile firești ale vieții. Or, stăruirea *dulcelui* gustativ, aproape de punctul îngurgitării, unde ajunge tocmai în momentul extremei sale intensități, creează schița exemplară a acelui regret produs de ecoul încă prezent al unui deliciu sfîrșit.

¹ Fragment de capitol dintr-o carte despre Eminescu.

Extrapolat acest proces pe planul unei trăiri majore, el decide calificarea de *dulce* acordată urmei sensibile, lăsată de o experiență desfătătoare, urmă care mai stăruie cu o senzație lacunară după ce totul a trecut. De aceea, întipărirea dată de trecerea ei face să i se trăiască apăsător lipsa, simțită ca o deposedere de una din funcțiunile firești ale vieții. Așa se prezintă la Virgiliu acele *dulces exuviae*, cu care, în cartea a IV-a a *Eneidei*, se adresează Didona armelor și amintirilor rămase de la fugitul Eneas, și depuse pe regul pregătit morții ei. Ele sînt numai ecouri din fericirea ireversibilă, trăită de ea cu eroiul troian, ceea ce le atașează la amintitul caracter fuzibil, disparent, al *dulcelui* tocmai în clipa intensității sale de vîrf, devenită atitudine firească. Am mai putea invoca, în această privință, pasajul din Cîntul VIII al *Purgatoriului*, în care Dante vorbește de acel ceas ce „înduioșează inima”, cînd corăbierii și-au luat rămas bun de la „dulcii prieteni”. Cei apropiați, care poate nu vor mai fi văzuți niciodată, lasă și ei acel regret al *dulcelui* ce se topește, de unde urmează și respectiva calificare (*ai dolci amici*). Desigur că exemplele pot fi multiplicare pe întreaga arie a marelui poeziei universale.

Or, pentru prima dată la noi, Eminescu imprimă o efectivă consistență *dulcelui* prin atragerea sa pe acest făgaș al intensității. Așa se impune, bunăoară versul din *Trecut-au anii*: și *Mută-i gura dulce-a altor vremuri*. Deschiderea de mesaj a trecutului, *gura* lui, a amuțit odată cu întreg acel trecut fericit, lăsîndu-ne nemîngăiați de deliciul intens al ultimei sale senzații, schimbată acum în absență, în trăire lacunară. Pînă și *părerile de rău*, din altă poemă, apar dulci cînd se dizolvă în apele aceluiași trecut fericit, ce le cuprinde; din ele rămîne senzația finală, integrată în ansamblul delicios al unei experiențe ce nu mai există (*acele dulci părerile de rău*). De la început, deci, Eminescu reabilitează sensul major al *dulcelui* și îl restituie în drepturile sale.

Pînă acum n-am efectuat decît o deschidere generală și o punere în pagină a problemei. Rămîne să adîncim pe rînd, și în mod mai strîns, toate aspectele multiple ale *dulcelui*, legate de zona *apropierii interioare*, din poezia eminesciană.

Mai întîi, se știe că acest atribut a cuprins, de multă vreme, unul din sensurile apreciatore ale *muzicii*. Încă din Evul Mediu se operează distincția între artele definite prin frumusețe (*speciositas*), și cele caracterizate prin *dulceață* (*suaavitas*). În primul registru intră aria artistică figurativă, în al doilea creația și demonstrația muzicală. Călăuzit de atari criterii, Dante nu acordă niciodată atributul de *frumose*, ci numai de *dulci*, cîntărilor din *Paradis*, menite să pro voace deliciul exaltării, al extazului, al ieșirii din sine (*che fece me a me uscî di mente*). Desfășurarea discursului muzical configurează unul din mediile tipice de aplicare ale ideilor pe care le-am expus mai sus. Ea nu permite prelungirea, după voie, a delectării, asemenea operelor figurative, ci se consumă în timp, ca și desfătarea gustativă. Nota sau acordul concluziv, cu care se încheie o *paritură*, corespunde întocmai momentului final, de intensitate a *dulcelui*, ce lasă în urma sa ecoul regretului.

Am invocat aceste preliminarii pentru a ne apropia mai avizați de obiectul nostru. Întregul tezaur sonor al liricii eminesciene ar fi fost cu totul irealizabil fără rezonanța intensă provocată într-însul de procesul *dulcelui* muzical. El deschide la Eminescu o intimă intrare în sine, în esența melancoliei sale lirice. Intuiția profundă a muzicii ne relevă adevărata pondere a densității sale lăuntrice față de aceea a înaintașilor săi. Se poate aprecia, bunăoară, decalajul existent între semina și lejera locuțiune *dulcea cîntăreață*, cu care Alecsandri evocă în treacă plăcută prezență a unei păsări, și acel dulce corn al lui Eminescu din *Peste vîrfuri*. Numai aci inflexiunea muzicală (*mai departe, mai departe, / mai încet, tot mai încet*) sugerează pătrunzător acel regret pentru topirea sau pentru caracterul disparent al *dulcelui*. Prin ecoul progresiv scăzut sau prin treptata sa anulare, ultima notă intensă a audiției va lăsa iremediabil un gol într-însul, absența unui deliciu, parcă rupt din subtila osmoză cu ființa poetului.

Pentru a intra însă mai temeinic în acest proces trebuie să pătrundem în săși factura tipică a unei asimilări muzicale la Eminescu. *Dulcele* se desprinde aci dintr-o intuiție mai complexă, în care sugestia sa se vede stîmă, nu de

sunetul pur, ci de asociația sa confuză cu geamătul *timbrului*. Faptul se cere instructiv explicat. Este anume vorba, cum spune Alain, de „un fel de zgomot produs de o multitudine de sunete accesorii” care însoțesc „un sunet, mai ales instrumental”. De aceea în execuția muzicală, îndeosebi în cea bazată pe ritm, „timbrul încearcă totdeauna să învingă sunetele”. Acest fenomen se recunoaște îndeosebi la instrumentele de suflat, adică tocmai la cele pe care Eminescu le evocă în mod direct (cornul, cimpoiul, buciulul), iar nu simbolic (harpa, lira) sau cu titlu de comparație (vioara). Despre instrumentele metalice de suflat (cornul, goarna, trompeta) Alain afirmă că „acestea produc într-adevăr niște zgomote în care trebuie să „căutăm” muzica”. Se pare că melancolicul *corn* al lui Eminescu devine *dulce* tocmai prin asociația confuză cu acel specific vaiet instrumental al său, ceea ce intensifică sugestiv senzația dispariției sale treptate. În sfârșit despre instrumentele de suflat din lemn (clarinetul, flautul), Alain spune că „sunetul lor este încă prea „împovărat” de timbru”. Aci devine ilustrativă evocarea *buciumului* la Eminescu. Acest instrument, violent înecat în timbrul său, prilejua poetului o conjugare a ideii de *dulce* cu cea de *jale*: *ce dulce-mi va suna / cântarea de buciul!... buciulul sună cu jale...* Eminescu folosește aci admirabil însăși resursele întrinsece de timbrare ale cuvântului *bucium*, care sugerează amploarea, totuși închisă, a unui vaiet lemnos, ca al vântului izbit parcă dureros printre trunchiurile unei păduri.

Și, odată cu această comparație, am ajuns la muzica naturii eminesciene, conexată la ideea de *dulce*. Ca preliminar, însă, vom mai evoca un alt instrument de suflat și anume *cimpoiul skytic*, care răsună, la un moment dat, în poemul *Sarmis*. Ne referim la următorul vers: *prin el cimpoiul skytic pornește dulcea-i larmă*. Este prima dată când Eminescu folosește direct atributul *dulce* în raportarea sa la contribuția zgomotului sau a timbrului instrumental. Noțiunea de *larmă* nu poate indica, în nici un caz, partea exclusivă de sunet a senzației evocate în respectivul vers. Locuțiunea *dulcea-i larmă* desemnează sonoritatea muzicală numai întreăuzită printr-o pinză groasă de zgomote, elemente de la care pleacă și caracterul intens sugestiv al acelei locuțiuni. *Cimpoiul skytic* ne orientează, în felul acesta, și către modul în care Eminescu receptează ceea ce am numi „muzica naturii”, întemeiată pe relații similare.

Același Alain arată că „se întâmplă uneori ca vântul sau alte zgomote să creeze o clipă muzică, prin întâlniri și asocieri de zgomote”¹. Printre aceste „alte zgomote” naturale, îndeosebi ritmate, se află și acel *ropot dulce* al izvorului din *Călin*. Or, tot izvoarelor, care coboară în *ropot dulce*, Eminescu le atribuie crearea *larmei*, adică a aceluiasi efect auditiv produs și de un instrument muzical puternic timbrat: *singuratece izvoare fac cu valurile larmă*. Există, însă, și alte exemple din muzica eminesciană a naturii, unde, fără a se folosi atributul *dulce*, sensul îi se află evident implicat în însuși amestecul nedeslușit de zgomot și de sunet, pe care-l evocă poetul. Să luăm bunăoară, următoarele versuri din *Călin* *Nebunul*: *și la-orice pas el face codrul simțitor răsună, / și prin mrejiile de frunze glasuri trec ca o furtună, / căci o strună-i orice creangă și o limbă-i orice frunză*. În acest amplu registru de orgă, farmecul rezultă tocmai din amestecul și chiar contopirea sunetelor (*glasurile, strunele*) cu zgomote (*furtună*), întocmai ca la instrumentele muzicale preferate de Eminescu. Putem reconstitui, pe această cale, însăși senzația auditivă pe care am văzut mai sus că o dă buciulul: *pare că și trunchii mindri poartă suflute sub coajă, / ce suspină printre ramuri cu a glasul lor vrajă*. Acest „trunchii” care își revărsă, parcă dinlăuntrul lor (*sub coajă*), suspinul printre ramuri, se află înregistrați, după cum se vede, ca niște uriașe instrumente de suflat din lemn. Pretutindeni se poate surprinde în natură aceeași pre-dilectă asociere sugestivă de zgomote și sunete, care face să rezulte specifica dulceață eminesciană.

Până acum, însă, n-am amintit nimic despre glasul omenesc. În observațiile sale, Alain a arătat că timbrul însoțește un sunet „mai ales instrumental”. Prin

¹ ALAIN, — Un sistem al artelor frumoase, traducere Alexandru Baciu, cuvânt înainte Ion Pascadi Meridiane 1969, v. Despre timbru și despre orchestră, p. 103—105.

urmare muzica vocală se relevă a fi mai purificată de zgomote. Totuși, nu orice gen vocal se folosește exclusiv de această capacitate a glasului. În cunoscutul *parlaudo*, dar mai cu seamă în expresiile cu inflexiuni interjecționale se poate surprinde o netăgăduială contribuție a zgomotelor și în demonstrația vocii ome-
nești. Or, indicii tocmai de această natură, investite direct cu atributul *dulcelui* ni se pare a recunoaște în alte două versuri tot din *Călin Nebunul*: *El aude-un cîntec dulce, plin de lacrimi și de noduri, / doină de simțire ruptă ca jelanian-prohoduri*. Simțirea, așadar, rupe la fiecare moment vocea *cantabile* cu *lacrimile* și cu *nodurile* sale adică cu tot alătea zgomote care supralicitează sunetele. Resimțirea unui asemenea cîntec drept *dulce* din partea lui Eminescu, ne identifică încă odată un aspect din sfera auditivă, la care el aplică acest atribut. Constatăm deci, că în oricare din cazuri, poelul instituie un accent hotărîtor asupra timbrului sau a echivalentelor sale. Confuzia sugestivă între zgomote și sunete creează efectul aceluia amestec plăcut, care se produce în actul dizolvării sau topirii, și care se înregistrează, pe plan gustativ, în senzația *dulcelui*. Iar caracterul doar temporar al unei desfășurări muzicale se află intensificat tocmai prin această nedeslușită timbrare, care sporește regretul pentru stingerea ei.

CONST. CIOPRAGA

Tapiserie cu cai

Erau cai de jar, din flăcări și beznă :
Năluci fără pace cu stele la gleză.
Jucăuși, zburători, să-ți semene toată,
La coapsa subțire și coama bogată.

Lung chemau frumoșii, cu tropotul lor
Nostalgiile noastre gata de zbor.
Piepturi arcuite înfruntînd pămîntul,
Așteptau porunca : „Haideți, cai, ca vîntul !”

Numai ochii tăi, adumbriți de plete,
Se temeau de cercul mutelor planete...

AL. PHILIPPIDE

O carte despre stil

În concepția modernă, stil înseamnă mai ales felul specific de simțire și de expresie al fiecărui scriitor luat în parte (acesta este și înțelesul vestitei vorbe a lui Buffon : *le style c'est l'homme même*) și abia în al doilea rînd, se înțelege prin stil elementele obiective ale scrisului. Fiind așadar ceva propriu scriitorului, ceva înmăscut, stilul, în concepția noastră a modernilor, se asociază greu cu noțiunea de deprindere, de studiu și de învățătură. Un stil se învață și se capătă prin studiul anumitor reguli generale și permanente este aproape un non-sens.

Ceea ce se deprinde prin studiu și învățătură este meșteșugul scrisului, tehnica scrisului, arta literară — dar și aceasta numai pînă la un anumit punct, pînă acolo de unde începe talentul, vocația, adică iarăși însușirile înmăscute, care nu se învață dar se păstrează și se dezvoltă, se perfecționează și se rafinează prin studiu.

Anticii, cînd vorbeau despre stil, aveau în vedere regulile generale, principiile permanente ale scrisului sau ale vorbirii, adică tocmai tehnica, arta, meșteșugul. Odată înțeles acest lucru, cititorul modern nu va cerceta fără folos o carte cum este *Tratatul despre stil* al lui Demetrios, tradus, cu vaste comentarii și note istorico-literare și estetice, de către C. Balmuș și apărut în 1943 la Iași. Atribuit multă vreme retorului Demetrios din Phaleron din sec. IV, î.e.n., acest *Tratat despre stil*, după cercetările cele mai recente, pare să aparțină unui scriitor cu numele de Demetrios de la sfîrșitul sec. I e.n.

Anticii, cînd vorbeau despre stil, aveau în vedere în primul rînd arta vorbirii, oratoria, discursul. De aceea ei proclamă ca țel principal al retoricei persuasiunea, convingerea. Concepția aceasta se întinde și asupra operelor literare propriu-zise, destinate să fie citite, nu auzite. Cititorul modern pentru care scopul literaturii nu este atîta convingerea cît desfătarea, cunoașterea sau simpla îmbogățire psihică, se împacă mai greu cu felul antichilor de a concepe scrisul.

În retorica lor, anticii aveau în vedere mai ales stilul vorbit, stilul discursiv, oratoric, Aristotel, în Retorica lui, face deosebire între stilul scris și stilul vorbit. „Din nenorocire însă, — spune C. Balmuș într-o notă cu privire la această chestiune — retorica specială s-a

ocupat numai de *agonistikê lexis*", de stilul vorbit, care interesa de aproape pe orator. De abia mai târziu, cînd retorica a pus stăpînire pe toată literatura, a luat în considerare observația justă a lui Aristotel și a stabilit după ea o deosebire între stilul oratorului și stilul scriitorului (...). Același merit îl are printre retorii tirzii și Demetrios". (p. 144—145).

Multe citate din poeți, în special din Homer și din Sappho, dovedesc că autorul *Tratatului despre stil* nu se gîndește numai la arta vorbirii și la tehnica persuasiunii. Dar nu numai prin artă, Demetrios se apropie mai mult de concepția și de înțelegerea cititorului modern. Se găsesc în el, observații și constatări cu privire la arta literară, care au o valoare permanentă.

Și într-adevăr, cum n-ar avea? Arta scrisului este întemeiată pe principii permanente și pe elemente care nu se pot schimba. Ceea ce variază de la o epocă la alta este doar întrebuințarea acestor elemente și interpretarea acestor principii. Metafora are și azi aceeași structură ca și pe vremea Grecilor celor vechi și este bazată pe același principiu al asociației între un obiect și o semnificație care nu-i este proprie dar care stă cu obiectul într-un raport de asemănare și analogie. Ceea ce diferă de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul, este doar distanța dintre termenii comparației, noutatea asemănării și a analogiei, întinderea deci și elasticitatea mai mare sau mai mică a imaginației metaforice. Noutatea stă numai aci.

Tratatul lui Demetrios, alcătuit într-un scop didactic, cuprinde, în cinci capitole cu trei sute două paragrafe, toată materia clasică a retoricei. Ni se vorbește despre membrele frazei, despre perioadă, despre diferitele feluri de stil: măreț, elegant, simplu și energic, cu corelativele lor defectuoase: stilul rece, exagerare a stilului măreț, cel afectat, degenerare a stilului elegant, stilul arid care este simplitatea dusă la extrem și stilul neplăcut adică acela în care energia expresiei atinge truculența și obosește fără să emoționeze. Un șir de paragrafe este consacrat figurilor de cuvinte, altul diferitelor feluri de expunere.

Lucrarea aceasta nu are aparența unui tratat complet de retorică în care, cu pedanterie, să fie adunate toate speciile, diviziunile și subdiviziunile figurilor de cuvinte și de gîndire pe care liricii le-au inventat. Autorul acestui tratat expune și susține cu exemple principiile de bază și elementele esențiale ale artei scrisului. Dar, mai cu seamă, ceea ce interesează pe lectorul de azi sînt multele lui observații subtile și juste din care voi cita cîteva, valabile și utilizabile mereu :

"Preciziunea excesivă dovedește un spirit mărginit". De aici pînă la „suggérer, voilà le rêve" al lui Mallarmé nu e departe de loc.

În ce privește hiatul, acest balaur stilistic cu care francezii în epoca lor clasică duceau o luptă de moarte și a cărui obsesie domnește pînă astăzi în poezia franceză, cu efecte adeseori paralizante, Demetrios se arată îngăduitor, admițîndu-l în multe cazuri.

În literatură expresia e totul. Sînt oameni, desigur, care încruntă din sprîncene și mormăie nemulțumiți auzind această paradoxală, după ei, afirmație. Să nu se grăbească însă cu dojana: un Grec deștept din primul secol al erei noastre a spus și el același lucru: „Nu trebuie, spune Demetrios al nostru, să ținem seama atîta de lucrurile spuse, ci de felul cum sînt spuse, căci se poate ca cineva povestind fapte mari într-o formă sărăcăcioasă să facă un lucru nepotrivit cu subiectul. De aceea se zice că sînt și unii scriitori de talent (...) care vorbesc de lucruri impresionante fără să impresioneze” (p. 77).

O observație justă cu privire la întrebuintarea *cu măsură* a clarității este următoarea: „Tot ce-i bănuială produce mai multă groază, unul închipuindu-și una și altul alta, pe cînd lucrurile spuse clar și deschis e firesc să nu fie luate în seamă, tocmai ca și oamenii despoiați de îmbrăcăminte” (p. 89).

Simțim uneori în aprecierile lui Demetrios, firește, și intervalul de optsprezece veacuri care ne desparte de el. Ca exemplu de stil afectat, de „cacozelie”, el dă într-un loc frazele următoare: „Centaurul călărind pe el însuși” și „Pinul cîntă încet din trișcă la adierea vîntului”. Nouă, celor de azi, aceste imagini ni se par numai îndrăznețe, cel mult, și găsim în ele poezie (mai ales în cea din urmă). Dar avem, ce-i drept, o elasticitate mai mare în găsirea de comparații, efect al experienței romantice, pe care grecul de-acum o mie de ani n-o avea. Demetrios astăzi, n-ar mai găsi că sînt afectate metaforele de mai sus. Ar găsi însă și azi destule probe de stil afectat (meteahna e permanentă, doar punctul de vedere se schimbă).

Iată o observație cu privire la obscuritate: „Adesea chiar obscuritatea dă frazei vigoare, căci tot ce-i numai bănuială impresionează mai tare, iar tot ce-i lămurit nu prea e luat în seamă” (p. 180). Demetrios e foarte larg în concepția lui despre frumusețea literară și uneori surprinzător de modern în ce privește gustul lui și judecățile estetice pe care le rostește. Istoricul literar englez Atkins, citat de C. Balmuș în introducerea sa, are dreptate cînd spune că adevărurile exprimate de Demetrios „întemeiate pe cunoașterea intimă a clasicilor greci, nu-s valabile numai pentru stilul grec, ci pentru proza tuturor timpurilor”.

IOANID ROMANESCU

Cutia poștală

De cînd de tine nu mă mai apropiu
de cînd uitat de toți nici nu te-am mai deschis !
o, inutil dreptunghi de opiu —
mai trec pe lîngă tine ca-ntr-un posibil vis

e scris numele meu acolo-n frig și-n ploaie
și plumbul de pe el se scurge fără vină
obrazul meu de tablă se îndoaie
și soarele apune prin găuri de rugină

avem aceeași boală dar să o aflu n-o pot
— vărsat de vînt? vărsat de timp? —
sinistru suni în noapte ca un clopot
și parcă tot nu-mi vine să te schimb

În sfîrșit...

În sfîrșit brațul meu îngenunchiază
pe masa orgoliului
dar lacrima noapte de noapte crescută
acum e perina care mă ține treaz în moarte

în sfîrșit brațul meu îngenunchiază
pe masa orgoliului
dar am această lacrimă integră
care îmi ține capul sus
și toți mă veți vedea viu și puternic.

Aș vrea...

Aș vrea pe mine copil să mă aduc ție
nevinovat și-ncrezător în tot ce mi-ai spune
uimit s-aștept în nemișcare

cu pleoape tulburi lumea-n zadar aș înțelege-o
dar ai avea pe cineva întreg
poate-aș uita că m-am întors din timp —
doar uneori și întunericul răsare

ce-i glasul tău fără tăcerea mea?
nefericit surîsul care iartă
cînd prea departe voi fi

acum pe mine copil să mă aduc ție
cît încă iluzia ta e o lacrimă-n prăbușire
să-mi sfarme brațele

Pe cine...

Pe cine mai aștept? o, puncte de suspensie
de mult poate ai devenit și voi
nisip în marile deșerturi
și eu cu fiecă rotire
a capului
văd ireale despletiri de nori

N. V. TURCU

Spre polul sud

Cînd a aflat nea Dudu bișnițaru că mă îndrept spre Polul Sud, m-a luat deoparte, mi-a dat una după ceafă și mi-a zis: Mă băiatule, saltă bărdaca asta de-aici, dă-o pe gît și lasă potlogăriile că nu țin de cald; așa că joi, a doua zi, după ce nea Dudu m-a luat peste picior, m-am dus la Petrache, cel mai bun prieten al meu, și el după ce m-a ascultat și mi-a cerut o explicație, mi-a spus că citise ceva pe tema asta și că știe că acolo e al naibii de frig, așa că, dacă vreau totuși să mă duc, să mă îmbrac bine (cu două perechi de izmene flanelate, exagerase el!) și să iau niște *Turț* sau așa ceva, că prinde bine. Deși, din principiu, sînt împotriva alcoolismului, l-am promis că o să iau cu mine cîteva lăzi cu sticle de rachiu de Panciu.

Dar nu asta vrusesem eu de la el, după cum, nu dorisem s-o întîlnesc chiar atunci pe Lali în scurta ei rochiță verde, de părea că are paisprezece ani (cînd, de fapt, împlinise 18 în iunie) și ea, cum mă văzu, își dădu cu un gest repezit pletele pe spate și-mi strigă: În numele dragostei noastre ești arestat și dus la galere (cum numește ea bărcile de pe lac), dar mai întîi, spune-mi, te rog, unde mi-ai fost aseară?

— Aseară am pornit-o iarăși spre Polul Sud, i-am spus.

— Lasă tîmpeniile, mi-a zis.

— De aseară sînt plecat iarăși spre Polul Sud, i-am spus.

— Ascultă Andrei, mi-a zis, tu crezi că eu am să-ți înghit toate aiurelile astea la ne-sfîrșit? Fii sincer, iar ai fost la Magda?

— N-am fost la nici o Magdă, i-am spus ajungînd la debarcader. Pur și simplu, sînt plecat spre Polul Sud. Am plătit, am luat o barcă, am ajutat-o pe Lali să sară în ea și, după ce s-a așezat, eu am împins barca și m-am aruncat în ea înainte de a intra și cu celălalt picior în apă. Lali stătea în fața mea, iar eu am început să vislesc cînd ea m-a întrebat dacă găsesc ceva în plus la Magda și cît am de gînd s-o duc așa și să strig mai repede la țigănușii de pe mal să nu mai arunce cu pietre în apă ca să ne stropească, eu i-am rugat să înceteze, după care am început să-i spun Laliei despre drumul spre Pol, despre întinderile acelea nesfîrșit de albe.

— Ești nebun, mi-a zis.

Am început atunci să-i explic multe lucruri și ea părea din ce în ce mai mirată.

— Cum?! m-a întrebat neîncrezătoare, tu ai murit de mai multe ori în drumul ăsta?

— O, da! copilă ce ești, în această călătorie începută cu mult înainte de a mă naște, poate cu două mii de ani, poate dintotdeauna, multe mi s-au întîmplat și eu am murit de mai multe ori și de fiecare dată am luat-o de la capăt spre albul nesfîrșit, spre țipetele albastre ale viscolului și ale pinguinilor, spre albastrul albului din visurile toate, care, acolo la Pol...

— Bați cîmpii, mi-a zis Lali. Și-apoi, dacă pleci, copii cînd o s-avem? m-a întrebat ea curioasă. Te rog să-mi răspunzi.

— O s-avem și copii i-am răspuns, o s-avem de toate.

— Asta înseamnă că mă iei cu tine? m-a întrebat.

— Numai dacă o să vrei tu, i-am spus.

— Și dacă nu merg? mi-a spus. Ce-am să mă fac eu cu atîta frig? și începu să-și tragă zadarnic rochița ei verde spre genunchi.

Între timp, ajunserăm cu barca la mal și ne-am dat jos. Îmi amorțiseră picioarele iar ei i se șifonase puțin rochia la spate.

— Dar o să avem copii, Andrei? mă întrebă ea după ce ne luarăm buletinele de la căpetenia portului.

— Adineaori ți-am spus că da. Dar ziceai că tu n-ai să mergi cu mine, i-am spus.

— Ba o să merg, uite-o să merg, înțelegi tu? Asta-i. Dar te rog să renunți la Magda. Să uiți de tot de Magda, vrei?

— Caută, te rog, în geantă poate ai niște bani, i-am spus. Eu nu am nimic la mine, i-am spus și mor de sete. Vreau să beau ceva.

— Nemaipomenit ce arde soarele, spuse Lali căutînd în geanta ei de pai de grîu, cred c-o să plouă azi, mai spuse, și-mi întinse banii, scuturîndu-și pletele care-i căzuseră acoperindu-i ochii.

— Ține, dar nu bea prea mult dintr-odată, spuse, să nu răcești cu băutura asta de la gheață.

FLORIN MIHAI PETRESCU

Mirajele—ndoielii

Prin aburii-ndoielii mă uit la tine lung
În ceața de cenușă vor ancora vapoare
Inima ta în taină c-un dor am s-o străpung
Să cînte mai frumos ca lebăda cînd moare.

Plutești peste un lac mai pur decît cleștarul
Și unda liniștită cîntarea îți răsfrînge
De se-nfioară-n mine pînă-n adîncuri harul
Și despletita salcie de disperare plînge.

Dar cîntecul acesta nu este cel din urmă
Ar fi păcat să-l termini cînd doar l-ai început
Întreaga fericire nu stă într-un sărut
Cînd peste umăr luna o mai privești din urma.

Mă caută o umbră ce lume-ar vrea s-o prinda
În gheara-i blestemată de zei și continente
O vom topi-n focarul ascuns într-o oglinda
Deschizător de zări mereu mai transparente.

Acela

Supune-te gust al meu acestei ape sălcii a
singurătății. Dimineața e un var efemer
dar să vă spun cum îmi petrec ziua :
mă spăl
în polenuri și murmur. Ciudată e lipsa unui
păr lung de femeie și-n amiază cînt pe un solz
de gușter imnurile mele. Cine mănîncă lăcuste
în umbra spinului și are poftă de ele, acela
cu adevărat își întoarce fața spre ceafă
și vede cine e și cît e de singur.

**Literatura
română
în perspectiva
universalității**

N. I. POPA

În avântul românesc de afirmare pe plan mondial, literatura are un loc de frunte. Inițiativa unui studiu metodic al acestei probleme a pornit de la Cursurile de vară de la Sinaia destinate romanistilor străini, profesori și studenți, cu începere din 1963, unde s-au prezentat conferințe grupate în ciclul *Literatura română în cadrul literaturii universale*. Regretatul Tudor Vianu a deschis ciclul cu o strălucită expunere în care a prezentat liniile mari ale acestui domeniu comparatist din care ieșeau în relief contribuțiile noastre naționale și originale la dezvoltarea curentelor literare și culturale mondiale. Rînd pe rînd folclorul, umanismul Renașterii, luminismul, romantismul, realismul în care intervin și note clasice, parnasianismul, simbolismul și modernismul au îmbrăcat la noi aspecte specifice, determinate de condițiile noastre istorico-sociale și de temperamentul și talentul scriitorilor nostri. Curente ca semănătorismul, poporanismul sau gîndirismul au legături doar îndepărtate cu cele străine.

Conferințele de la Sinaia priveau două aspecte: mai întîi condițiile în care scriitorii noștri au cunoscut și receptat ideologiile literare străine, probleme, teme, motive, atitudini, sentimente, moduri de expresie și stiluri, asimilate organic și transformate în opere naționale și originale; apoi, și mai ales, măsura în care operele românești, specific naționale, ajung să fie recunoscute ca valori universale.

Pe plan teoretic, problema era deja pregătită în presa literară. În 1963, revista „Secolul 20” a deschis o anchetă asupra conceptului de universalitate, privită nu numai ca simplă răspîndire a operelor grație unor limbi de circulație universală, traducurilor și studiilor critice. Colaboratorii solicitați, Al. Dima, W. Jirmunski, Tudor Vianu, Julius Dolanski, N. I. Popa și Zoe Dumitrescu-Buşulenga au arătat că universalitatea privește mesajul umanist al operei literare, adîncimea și nivelul ei artistic. În acest sens, numeroase cărți scrise în limbi de circulație neuniversală sînt atestate ca fiind opere de valoare universală.

Tudor Vianu, în volumul *Studii de literatură universală și comparată* (ed. II, 1963) și Al. Dima, în lucrarea *Conceptul de literatură universală și comparată* (1967)

au adus contribuții valoroase la precizarea, în spirit actual, a noțiunii de universalitate, determinată și cu ajutorul disciplinei comparatiste, înțeleasă și practică în sensul modern al importanței deosebite acordate factorului receptor, operelor ca creații estetice originale, particularităților naționale realizate în curentele literare și paralelismelor. Excelenta sinteză a lui Al. Dima, *Principii de literatură comparată* (1969) definea un comparatism românesc propriu, în acord cu ultimele tendințe ale acestei științe umaniste, liberată de pozitivism.

Comparatiștii români participanți la Congresele Asociației Internaționale de literatură comparată de la Utrecht (1969) Fribourg (1964) și Belgrad (1967), precum și consfătuirile de literatură comparată, organizate de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, în 1967, 1968 și 1969, grupate în volume, unele numere din „Secolul 20” sau *Studii de literatură universală* au pus în lumină originalitatea curentelor literare românești și valoarea universală atinsă de scriitori ca M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga și Zaharia Stancu. La acest proces de afirmare națională au ajutat desigur numărul tot mai important de traduceri bune, realizate mai ales peste hotare, studiile asupra autorilor și locul care li se acordă, cu unele rămineri în urmă, în dicționarele și enciclopediile literare internaționale. De pildă, *Dictionnaire universel des lettres*, publicat în 1961 de Pierre Clarac, eminent universitar, în colecția Laffont-Bompiani, nu menționează de loc pe I. Creangă, M. Sadoveanu, Tudor Arghezi sau L. Blaga, deși aceștia s-au bucurat de traduceri și studii serioase apărute în edituri străine sau românești.

Această stabilire de valori universale presupune o confruntare de păreri critice pe plan mondial, fie în congrese internaționale, fie în activitatea editurilor, a revistelor literare și a criticilor. Trebuie să observăm că, în dezvoltarea congreselor comparatiste la care am participat, se constată, cu începere din 1961, un interes sporit pentru literatura țărilor mici, pentru aspectele particulare luate aici de curentele literare, pentru relațiile reciproce dintre literaturi, în fine, pentru specificul estetic al operelor. Tematica de sociologie literară, înscrisă în programul Congresului de anul acesta al Asociației internaționale de literatură comparată, organizat la Bordeaux atestă terenul câștigat de dimensiunea socială a literaturii, iar studiul legăturilor dintre Vest și Est și dintre continente marchează largirea domeniului de studii comparatiste.

Acestea explică și favoarea de care se bucură strădania criticilor noștri preocupați să valorifice literatura română peste hotare, cu tot complexul de probleme pe care le ridică o asemenea cercetare. Cu prilejul unui referat prezentat de mine la Cursurile de vară de la Sinaia, în 1965, ca bază a unui colocviu științific cu tema *Les échos de l'oeuvre de M. Eminescu et I. Creangă dans la littérature universelle* distingeam o serie de aspecte care se cer urmărite într-un asemenea studiu totodată comparatist, lingvistic și estetic: etapele cunoașterii exacte a personalității și operei celor doi scriitori în România; periodizarea difuzării lor peste hotare, legată de etapele descoperirii lor progresive la noi; problemele teoretice ale traducerii literare de proză și de poezie, ca disciplină lingvistică, potrivit cu ultimele tendințe din studiul limbajului poetic; momente semnificative în dezvoltarea traducerilor din opera scriitorilor și nivelul lor artistic; studii critice străine închinată cunoașterii celor doi scriitori și a operei lor; situația actuală a difuzării și aprecierii lor peste hotare; atestarea lor ca scriitori de valoare universală; ecolul și eventual influența lor în străinătate; perspectivele universalității lor.

La discuția care a urmat, cuprinsă și în volumul publicat în limbile franceză și română, în 1966, la Editura didactică, au intervenit specialiști străini și români, contribuind fiecare cu alte întrebări relative la condițiile traducerii și ale universalității. Alain Guillerme, autorul tezei *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, susținută la Sorbona, se îndoia de succesul unor traduceri de poezie. Foneticianul G. Gsell a arătat condițiile de ordin fonetic în realizarea traducerii. Eminescologul maghiar L. Gáldi a precizat condițiile impuse de prozodie. Psihologul J. Brun s-a referit la afinitățile sufletești dintre autorul tradus și cel care îl tălmăcește. Unii romaniști sovietici, germani, italieni, bulgari au completat referatul cu lucrări recente despre Eminescu și Creangă din țara lor.

Impasul acestor „*belles infidèles*”, după titlul unui eseu polemic al lingvistului Georges Mounin (1955), problemă reluată pe plan științific în importanta sa teză *Problèmes théoriques de la traduction* (1964), a fost îndelung discutat și la noi de cri-

tici și poeți. Amintesc în mod special numărul 6 din 1964 al revistei „Secolul 20”, consacrat traducerilor din Eminescu, discutate cu pătrundere și talent de Al. Philip-pide, el însuși prestigios traducător din romanticii germani și din Baudelaire. Poet și critic, el prezintă greutățile particulare ale traducerilor de poezie, care pun probleme de afinități între cei doi autori, condiții de spirit, vocabular specific, cu nivelele respective, sonoritate, versificație, ritm și melodie, analogie de tradiții naționale și populare, aspecte particulare de civilizație, toate condamnate că nu-și găsescă echivalențe în limba traducătorului. Tudor Vianu a tratat și el experiența traducerilor, privity lingvistic și estetic.

Acesta explică superioritatea traducerilor din Eminescu, publicate de Sylvia Pankhurst în limba engleză, de Konrad Richter și mai ales de Alfred Margul Sperber în limba germană, și de Maria T. Leon și Rafaele Alberti în spaniolă, limbi de prospețime și cu versificație mai apropiată de a noastră ca vers, ritm, rimă, armonie interioară, melodie, în comparație cu versiunile franceze. În schimb, subliniez calitățile deosebite ale traducerilor de proză și teatru întreprinse de Institutul francez din București și asigurate de francezi care au trăit la noi: *L'auberge d'Ancozua* și *Souvenirs d'enfance* (Yves Ruger), *Nouvelles* și *Une lettre perdue* (Edmond Bernard).

În zilele noastre, traducerile în ambele sensuri formează un capitol de politică culturală. Tălmăcirile sînt menite să informeze și să servească drept mijloace de cunoaștere, de prețuire și de apropiere între popoare, legate între ele de același spirit de larg umanism. Articolul lui Al. Balaci, *Traducerile literare în Republica Populară Română* (1964), oferă un tablou impresionant al acestei activități românești, care cuprinde și versiuni străine din scrieri românești. Un fapt semnificativ pentru pătrunderea literaturii române pe piața literară străină este interesul unor mari edituri de peste hotare pentru poezia, proza și teatrul românesc, afirmat și prin spectacolele date de trupele noastre pe scene străine, pentru folclorul și tradițiile noastre artistice din toate sectoarele.

Revista „Babel” și traducerile din literaturi străine, inițiate și conduse de UNESCO, indică drumul urmat astăzi în efortul tuturor de apropiere între toate popoarele din lume, prin însăși colaborarea stabilită între asociații și delegații naționale de scriitori, între editori și reviste. Voi acorda un loc deosebit specialiștilor de literatură română din secțiile de limba română de pe lângă universitățile străine: Pierre Masnard, Jean Boutière și Alain Guillermou în Franța, Giuseppe Petronio, Carlo Tagliavini, Rosa del Conte, Mario Ruffini și Umberto Cianciollo în Italia, poetul Mihai Steriade în Belgia.

Editura Pierre Seghers de la Paris a lansat într-o serie de volume antologice meritorii în colecția „Ecrivains de toujours”, pe Tudor Arghezi, pe Mihai Beniuc și G. Bacovia. Numere speciale din reviste ca „Europe”, „Cahiers du Sud” au difuzat texte românești. Asemenea inițiative s-au produs și în librării germane, engleze, italiene, stîrnind interes pentru o literatură încă puțin cunoscută în apus. Se apreciază spiritul autentic național al literaturii și artei acestui popor de limbă romanică îndepărtat, care și-a păstrat caracterul propriu și original, în ciuda unor condiții istorice vitrege.

În acest ansamblu de împrejurări europene favorabile pentru cunoașterea și prețuirea țărilor mici, a literaturii, culturii și artei lor originale, s-a dezvoltat și la noi conștiința valorilor universale atinse de scriitori, artiști și savanți, tocmai prin specificul național al operelor lor. Ideea, enunțată deja de G. Ibrăileanu, în cuvîntul introductiv la primul număr din „Viața românească” din 1906, fusese încercată în veacul anterior de V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Al. Odobescu, Titu Maiorescu, Al. Macedonski.

Pătrunderea literaturii române în literatura universală capătă astăzi perspective largi, odată cu afirmarea noastră pe toate planurile în competiția mondială. Dezvoltarea literaturii noastre socialiste, a criticii și a istoriei literare, odată cu încrederea sporită în capacitatea noastră, ne-a deschis drumuri noi. Comparatismul nostru, teoretizat și aplicat cu succes de noua școală, a fost justificat și confirmat de ecouri venite de peste hotare.

Eminentul comparatist B. Munteanu, autor al unei remarcabile *Littérature roumaine*, publicată în 1938 în colecția „Panorama des littératures contemporaines”, și de mulți ani secretar general al marii publicații pariziene „Revue de littérature com-

parée", a consacrat un capitol de sinteză revelatoare culturii și literaturii române, sub titlul semnificativ *Universalisme et autochtonie*, în volumul său *Constantes dialectiques en littérature et en histoire, problèmes, recherches, perspectives*, din 1968. Autorul arată convingător că savanți ca N. Iorga și D. Densușianu, un poet ca Eminescu, compozitorul Enescu și sculptorul Brîncuși, specific naționali prin autohtonismul lor, se ridică la valori universale, unanim recunoscute peste hotare. Mergînd pe aceeași linie de afirmare a spiritului universal în creația românească, N. Mărgineanu, în volumul *Sub semnul omeniei, particularitate și universalitate în cultura românească* (1969), construiește o întreagă teorie a acestor „constante dialectice”; „național și universal în cultură”, „continuitate și discontinuitate în cultură” caracterizează „spiritul de omenie” românesc, „simțul măsurii”, „sentimentul armoniei”, „stilul național”. — idei prin care autorul reia în parte observațiile pertinente formulate de Athanasie Joja, în studiul *Profilul spiritual al poporului român (Ethos și logos, 1967)*. Pentru ilustrarea acestor trăsături dominante, de „arie, integrare și armonie”, „forme istorice”, „idei istorice”, „tradiție și progres”, „umanism social-cultural”, „stil românesc”, autorul totodată psiholog și sociolog, evocă și el „figuri reprezentative ca Eminescu, Enescu, Brîncuși, Aurel Vlaicu, N. Iorga, N. Titulescu, L. Blaga.

Alături de coincidența dintre aceste lucrări, scrise independent de B. Munteanu la Paris și N. Mărgineanu la Cluj, și tratînd amîndouă problema caracterului național și universal al culturii și literaturii române, s-a adăugat, tot în 1969, lucrarea *Literatura română în lume, eseu asupra biografiei externe a literaturii române*, de Constantin Crișan și Victor Crăciun, cu un cuvînt înainte de criticul francez Pierre de Boisdeffre. Această bogată bibliografie comentată a traducerilor și studiilor în limbi străine despre literatura noastră are meritul de a schița mai întîi „timbrul național al literaturii române”, idee formulată pregnant de Const. Ciopraga prin „personalitatea literaturii române”, după care urmează o trecere în revistă a diferitelor momente literare românești reflectate peste hotare: folclor, literatura veche, pașoptiștii, marii clasici, scriitorii secolelor XIX și XX, *Preludii și interludii universale*, în fine *Literatura contemporană*. În încheierea cuvîntului introductiv al lui Pierre Boisdeffre, sub titlul *La Roumanie telle que je la vois*, acesta își exprimă convingerea că „ea (lucrarea celor doi colaboratori) va face mult pentru o literatură care n-are nevoie decît să fie mai bine cunoscută, mai larg tradusă și mai răspîdită, pentru a-și căpăta rangul pe care-l merită în rîndul unora dintre cele dintîi în Europa”.

În încheierea acestei prezentări sumare a felului cum s-a integrat literatura română, cu valorile ei proprii, în cadrul literaturii universale, ca reflex original și specific național al marilor probleme care frămîntă poporul român, voi aminti rolul important pe care l-au avut influențele străine în dezvoltarea scriitorilor noștri, a curentelor literare și a modurilor de expresie. Ele au servit doar ca stimulente active în formarea conștiinței scriitorilor. — conștiință literară și socială, — în deșteptarea încrederii lor în rolul istoric al acestui popor vitregit de vremuri și care și-a păstrat totuși cu dirzenie ființa și caracterul.

Ceva mai mult: în acest fenomen neînterupt de interferențe literare, de relații și influențe reciproce, unii scriitori români au pătruns în literatura franceză, mai apropiată de tradițiile noastre latine, și, indirect, în cea universală, cu contribuții importante în formarea și orientarea curentelor și a unor genuri literare din apus. Georges Bengesco a lăsat bibliografia operelor lui Voltaire, în 4 volume. B. Fondane a avut un rol în formarea suprarealismului, ca doctrină literară franceză. Hélène Vacaresco a adus în poezia franceză ecouri din tradițiile românești. Anna de Noailles are un timbru propriu de poezie păgînă, situată „între Hellada și Bizanț”, după expresia ei, dar intrigată și ea, în poezia *Le souvenir des aïeux* (1929), de originile talentului ei, legat de o serie de date care o readuc pe pămîntul latin al familiei Brîncoveanu. Prințesa Marthe Bibesco, cunoscută romanțieră, învâluie în poezie tradițiile noastre folclorice, în *Izvor, pays des saules*.

B. Munteanu este recunoscut ca autoritate în literatura comparată apuseană. În fine, Eugen Ionesco, acum membru al Academiei franceze, după o carieră dramatică agitată, a făcut din teatrul absurdului un mod de a pune marile probleme ale existenței.

**VLADIMIR
CIOCOV**

Cu suflet istovit, strivit de-al zilei cenușiu
tirziu de tot întors acasă, seara
îmi place-adeșori să stau cu pleoapele căzute
precum drumețul troienit și înghețat
de-al vieții aprig viscol
și să visez cu ochi închis dar treaz.

Și-atunci o altă zare, parcă îmi arată
peisaje noi. . . Din piatră albă-ai fericirii munți clădiți
apar deodată. Amintiri sclilesc.
Știu că visez, că nu-i adevărat și totuși
ochiu-mi le soarbe spre a nu le pierde și zăresc
cum pe-acești munți, din cer,
ceva ca o zăpadă prinde a se cerne.
Și ninge lin, solemn, pe piscuri și pe sufletu-mi
— o pasăre pitită într-un ram.
Zăpada liniștii mereu căzînd îmi pare că-s în toiul
iernii,
deși de mult aceasta-i dusă.

Și ninge, ninge, ninge. . .
Zăpada alinării, zăpada liniștii, aievea.
Tresar de mulțumire și ca-n vis șoptesc :
Privește ce frumos e, ce frumos și bine !
Acum doar ochii să-ți închizi, acum
să te arunci în marea pură a visării !

Alerg cu ochiul în înalt, scobor și văd
Și simt ninsoarea asta
din vis căzînd precum zăpada cea adevărată,
zăpadă cu fulgi moi din revărsat de zori
după un ger uscat, cu colți de fiară.
Și-n dizolvare și în alb îmi pare eul
trecîndu-mi-se, deși sînt singur cu pereții
precum o timpurie întoarsă rîndunică,
deși asemenea ruginii incertitudinea mai roade.

***Cînd
ninge
cu
liniște***

Pe ochii strînși, întorși în mine, întrezăresc
zăpada liniștii căzînd și-așijderi
pe sufletul strivit, bătut de-al zilei cenușiu.
Și-s iar copil în ore asemănătoare,
Și-s iar așa cum nu mai sînt de mult
— cosmonaut prin vis în cer pătruns.

Și-atunci privirea-n mai adinc și mai departe
o simt întrînd în viață în orizont și-n lucruri
căci sufletul se scutură de cenușia apăsare
primind curata liniștei zăpadă,-ntr-una,
în legănări de vînt purtat
departe, peste tot ce simțul știe
departe, peste tot ce nu cunoaștem
departe peste imuabila, întreaga existență.

În românește de
HARALAMBIE ȚUGUI

Sprijinind, în ultimii trei ani, debutul unor tineri și înzestrați prozatori cum sînt Vicențiu Donose, Dorin Baciș, Gloria Lăcătușu sau Ion Țăranu cu lucrări de certă valoare ce au fost promovate cu căldură stăruință și consecvență de redacția noastră și care au și atras atenția și prețuirea cititorilor, găsindu-se, unele dintre ele, la un stadiu avansat de reală cristalizare artistică și aflindu-se astfel în pragul consacării lor editoriale, revista „Convorbiri literare” recomandă azi epica unui meditativ și moralist care, credem, merită și el acreditat în fața opiniei publice literare. De altfel, autorul, absolvent, de dată recentă, al Facultății de filologie din Iași și profesor la Școala generală din Orșiești, comuna Bogdănești, județul Vaslui, unde, la cei 25 de ani ai săi, este și director, s-a și remarcat, începînd de anul trecut, în paginile revistei „Romania literară” ca semnatar al unor scurte articole și note pe cît de curajoase, pe atît de pătrunzătoare și constructive, cu toate privind, cu destul de matură înțelegere, unele fapte constitutive ce țin de fenomenul critic contemporan. Romanul lui Theodor Codreanu din care prezentăm aci doar un mic fragment atestă, — dincolo de relatarea aparent banală și lineară a subiectului cărții sale,—o vocație scriitoricească aptă să ne introducă, în mod alert și cu înfluență de ordin stilistic, într-un univers citadin și rural inedit și, îndeosebi, greu previzibil. Guvernat de spontaneitatea și de capacitatea rațională a tineretului studios, acest microcosmos explorat adînc și caracterizat de exuberanță adolescentină, dar și de dramatice procese de elucidare ca cele pe care le trăiesc eroii în linia și în spiritul destinației lor umane și sociale ni se arată plin de substanță, învederînd pe plan cognitiv etic și estetic, o proză de factură reflexivă spre care înclină arta autorului și pe terenul căreia, sperăm, prospectează și cîștigă adesea autentice soluții emoționale.

ION ISTRATI

THEODOR CODREANU

OZANA

fragment de roman

I

Intră în parc și rătăci o vreme fără țintă, cu miinile în buzunarele pantalonilor, întorcînd curios capul după cîte o pereche de îndrăgostiți și, de fiecare dată, un fel de rînjit de satisfacție îi înflorea în colțul stîng al gurii. Două fete vesele se uită lung după el și chicotiră parcă a batjocoră și el simți cum i se schimonosește fața și grăbi pașii.

Soarele scăpăta leneș spre asfințit. Raze de aur se strecurau printre frunzele fragede ale teilor dînd parcului un aer de patriarhală lenevie ce contrasta cu perechile de îndrăgostiți în straie moderne

sobre și elegante, în același timp. De undeva din stradă, ajungea până acolo zgomotul strident al roților de tramvai, dar nimeni nu părea să ia în seamă faptul, nici chiar el, care căuta cu ochii o bancă liberă într-un loc mai retras și pe care nu reușea s-o descopere. Instinctiv, privirea îi fu reținută de chipul unei fete a cărei frumusețe îl făcu să se oprească o clipă locului. Era singură pe o bancă și citea cu o lacomă atenție o carte, se vede, foarte interesantă. El continuă s-o privească urmărindu-i privirea și păru o cupă uimit, apoi surise și se apropie de bancă la vreo doi pași de ea, dar fata nu luă în seamă prezența lui și el îi contemplă părul auriu care-i acoperea umerii și se pomeni că întreabă:

— E liber?

Fata aruncă un „da” puțin nemulțumit și nu-și ridică ochii de pe carte și băiatul se așază, zîmbind iarăși pentru sine. Din cealaltă parte a aleii apărură din nou siluetele celor două fete vesele care chicotiseră a batjocură și lui nu-i plăcu să le mai vadă și-și adînci privirea în paginile cărții vecinei sale citind la întimplare pe la mijlocul paginii dinspre dînsul: „Nici o morală și nici un efort nu pot fi justificate a priori în fața matematicilor sîngeroase sub al căror semn stă condiția noastră”.

Tresări. O boare de vînt răsfoi cartea, întrerupîndu-i lectura. Miinile fetei puseră sub ascultare paginile cărții. În aceeași clipă el simți privirile celor două fete îndreptate spre bancă și așteptă resemnat chicotelile lor. Dar nu se întîmplă asta și fetele se depărtară nepăsătoare, preocupate de o discuție. O pală de vînt îi răcori fruntea. Își înfipse din nou privirea în paginile cărții și se pomeni citind cu glas tare, grav: „Și inteligența îmi spune așadar în felul său ca lumea aceasta e absurdă. Zadarnic pretinde contrariul ei, adică rațiunea oarbă, că totul este limpede”.

Surprinsă, tinăra ridică deodată fruntea și abia acum se gîndi să-l privească și un fior de spaimă o străbătu văzîndu-i chipul schimonosit de o cicatrice roșie pe obrazul stîng. Sclipiri stranii aruncau ochii acestui bărbat tînăr cu fața osoasă, maxilarele puternice ieșite mult în afară, cu părul de smoală. Și ea urmărea aiurită cum el continuă lectura impasibil, cu glasul puternic de clopot: „dar în ciuda atîtor secole pline de pretenții și a atîtor oameni elocvenți și dornici de a convinge, știu că totul e fals. Pe acest plan, cel puțin, nu există fericire dacă nu pot ști”.

— Domnule! strigă fata închizînd automat cartea și dînd să se ridice.

— Ce citiți, dacă nu e cu supărare? întrebă el liniștit încercînd să suridă:

— „Mitul lui Sisif”, domnule! Dar doresc să fiu lăsată în pace!

El tresări și în colțul stîng al gurii apăru iarăși rînjetul și zise cu răutate:

— Păcat!

— De ce, domnule? îl fulgeră tinăra, vădit jignită.

Și el avu atunci o „ieșire” de-a dreptul uluitoare: se ridică agitat, cu tot singele în față și ea îi distinsese ochii bulbucați și-i ocoli înfiorată de spaimă și-i auzi glasul neobișnuit de revoltat:

— Nu mă cheamă „domnule”, eu sint Daniel Durban!

Fata îl privi uluită. Căută ceva în lături și zări un bărbat cu un copil de mină venind înspre banca lor și încercă să se stăpânească și să-l pună la punct pe intrus:

— Oricine ai fi dumneata, se cuvine să păstrezi buna cuviință și să-ți vezi de treburi.

— E un fel de „ia-ți tălpășița”, pare-mi-se, — zise el reluându-și locul — dar, mai întâi, să vedem de ce citești dumneata pe Camus? Ca să mă jignești pe mine?

— Nu știu cine a făcut-o prima dată, redeveni ea stăpînă pe sine. Dar el continuă ca și cum n-ar fi auzit vorbele ei:

— Înțeleg, am un nas caraghios, această cicatrice dizgrațioasă mă face monstruos, dar de ce să-ți bați joc de Camus? De ce? De ce nu răspunzi?

Ea avu senzația unei situații absurde și o clipă bănuî, cu spaima, că necunoscutul nu e teafăr la minte, apoi gîndi că urîțenia asta de om își ride de dînsa și, în fine, încercă să zimbească:

— Se pare că ne aflăm în fața unei situații absurde, dacă nu ridicole, domnule Durban, parcă așa te numești...

Atunci însă se petrecu ceva neașteptat: El se ridică brusc ca și cum și-ar fi adus aminte de ceva urgent și dispăru grăbit pe prima alee înspre ieșirea din parc. Tinăra păli. Mai avu totuși puterea să-i strige umilită:

— Ești moșic, măi domnule, cum te mai cheamă!...

Și-si căută refugiul deschizînd la întîmplare cartea și privi filele cu ochii împăienjeniți. Nu reușea să lege logic cuvintele. În schimb, îi răsuna în urechi un glas ca de clopot, parcă un clopot dogit, dar grav și plin de stranie expresivitate: „Pe acest plan, cel puțin, nu există fericire dacă nu pot ști”. Și glasul iarăși reveni cu încăpăținare: „...nu există fericire dacă nu pot ști”..., „...dacă nu pot ști”...: Și apoi glasul ei umilit: „Ești moșic măi domnule, cum te cheamă!... cum te cheamă, cum te cheamă!...” Și simți că i se umezesc ochii și atunci un glas rugător o făcu să tresară și ridică fruntea speriată. În fața ei stătea un cerșetor cu mîna întinsă. Băgă de seamă că omul nu avea picioare și că acea jumătate de trup își ținea echilibrul cu niște spezeze și ea se cutremură instinctiv și deschise poșeta scoțînd o monedă de trei lei. Ochii milogului străluciră și după ce luă moneda se ploconi pînă la pămînt și zise:

— Multă sănătate și fericire, conia! Și te rog nu fi necăjită din pricina celui tinăr. Îți văd ochii umezi. V-am urmărit. El e prietenul meu și e un om foarte ciudat. Altminteri, e un om bun, este omul cel mai bun din cîți cunosc, conia. Ascultă-mă pe mine care știu ce-i viața.

Fata îl privi uimită și zise :

— Ci... cine ți-e prieten? Asta... Daniel?

— El, coniță! zise cu bucurie schilodul. Îl cheamă Daniel Durban. Omul cel mai bun din lume!

— Dar de unde îl cunoști dumneata și cine este el? făcu ea vădit surprinsă.

— O, coniță, eu nu știu precis cine este. Știu doar că mi-a luat odată apărarea când își băteau joc de mine niște oameni beți turtă, că i-a izbit cine știe unde, că este puternic ca un leu și bun ca o mamă. De atunci am rămas prieteni. Ne împărțim de multe ori mîncarea și culcușul pe unde apucăm și noi.

— Dar nu ți-a spus cu ce se ocupă? Ce face?

— Ce-aș putea eu spune coniță? El zice că se ocupă cu asta... cum îi zice... a, cu firoglofia!

— Cu filozofia? se uimi fata.

— Ai zis exact ca dînsul! se entuziasmă schilodul.

— Și pe dumneata cum te cheamă?

— Îmi zice Roico, coniță. Sărut mîna, că plec, coniță. Daniel are nevoie de-o carte veche și mi-a spus că nu-i ajung banii s-o cumpere de la anticar. Și-aș vrea să-i fac o bucurie, coniță. De asta plec, plec după mila oamenilor, coniță. De colo un ban, de colo un ban...

Fata deschise iarăși poșeta. Găsi o hîrtie de cincizeci de lei. Era emoționată.

— Cît costă cartea ceea? întrebă ea.

— Vreo sută de lei, coniță. Așa mi-a spus.

— Ține banii ăștia și hai cu mine să-ți mai dau pe-atita.

— Coniță, ce faci? zise cerșetorul cu ochii umezi. Nu trebuie! Faceam noi rost. De ce, coniță, doar Daniel te-a supărat, vai cît te-a supărat!

— Uite că nu sînt supărată, de ce să fiu supărată?

— Vai, coniță, am să-i bat obrazul și am să-i spun totul.

— Nu, se ațarmă fata. Jură că n-o să-i spi nimic, nimic!

— Nimic, coniță. Ca pește! o să tac. Dar cum te cheamă pe matală?

— Ozana.

— Ozana, Ozana, Ozana! repetă admirativ schilodul. Este un nume de regină, coniță!

— O, nu! surise fata făcîndu-i semn s-o urmeze.

II

Profesorul universitar Ion Dumitrescu, doctor docent cu studii la Paris și Moscova, autor al unor apreciate lucrări în domeniul arheologiei, locuia împreună cu soția sa Maria și cu singura lor fiică, Ozana într-o frumoasă vilă din Copou. Ion Dumitrescu era un om de vreo

cincizeci de ani, gîrbovit prea devreme, cu părul des neobișnuit de alb, dar purta întotdeauna o lumină caldă în ochi, ce se revărsa generoasă asupra celor din jur, mai cu seamă asupra Ozanei, căreia îi închina cea mai mare parte din timpul său liber, preocupîndu-se cu deosebită grijă și cu un admirabil tact de educația iubitei sale fiice. În alegerea profesiei Ozanei, Ion Dumitrescu se ciocnise de preferințele soției sale, care ar fi dorit să-și vadă fiica o mare actriță, aducînd ca suprem argument că Ozana întrece în frumusețe pe Brigitte Bardot. De altfel, doamna Maria Dumitrescu ea însăși se visase în tinerețe o stea a scenei sau cinematografului, deși trebuise în cele din urmă să se mulțumească cu roluri modeste în diverse piese. De vreo zece ani, în urma unor repetate insuccese, Maria Dumitrescu renunțase a mai urca pe scenă, dar dorințele sale neîndeplinite păreau acum să izbucnească cu neistovită fervoare canalizîndu-le în visul de a se realiza prin fiică. Ion Dumitrescu însă a înțeles că talentul de actriță al Ozanei nu întrece cu mult pe cel al mamei și a reușit în cele din urmă, s-o convingă că Ozana trebuie să-și aleagă singură facultatea. Și Ozana a ales filologia.

Ion Dumitrescu avea obiceiul să treacă în fiecare dimineată prin camera Ozanei, înainte de a pleca de acasă. Fata îi recunoștea pașii încă de pe hol și-l invita să intre fără a mai aștepta ciocăniturile în ușă sau zbîrniitul soneriei.

— Poftim, papa! suna plin de afecțiune glasul Ozanei.

— Ei, ce face Broscuța? întrebă el, căci așa era dezmiardată Ozana în familie.

Cu instinctul său ascutit de părinte, Ion Dumitrescu citea repede în sufletul Ozanei și în dimineata aceea de după întîmplarea din parc, tatăl era hotărît să afle pricinile schimbării Ozanei, ce le observase încă de cu seară.

— Te-am văzut cam dusă pe gînduri aseară — începu tatăl — și n-am apucat să te întreb din pricina musafirilor noștri. Iartă-mi indiscreția. Dacă e secret...

— Ba nu e nici un secret, papa, protestă Ozana.

— Atunci voi avea bucuria să aflu despre ce-i vorba.

— Sînt așa din cauza unui băiat, papa.

— O, tineretul de azi! exclamă Ion Dumitrescu. Bănuiesc că te-a jignit vreun filfizon de pe bulevard. Ți-am mai spus cum să te porți cu asemenea indivizi. Vorbește-mi.

— Un băiat s-a purtat, ieri, în parc, foarte ciudat, foarte urît... cu mine. Dar nu era un... filfizon.

— Înțeleg, o aprobă Ion Dumitrescu, dar nu cred că este un motiv ca mîhnirea Broscuței să se prelungească atîta...

— Nu știu dacă e mîhnire, papa.

— Atunci, poate...

— Nici nu-l cunosc, se grăbi Ozana să-l întrerupă.

— Cu atît mai bine, conchise Ion Dumitrescu.

— O nu, papa, s-a purtat tare ciudat. Mi-a aruncat-o verde în tață că-mi bat joc de Camus.

— Cum adică? făcu el ochii mari.

— Tocmai asta-i, că nu știu nici eu. Vai, cât m-am frământat, papa, să aflu lucrul acesta. Mi-am zis că poate sînt proastă și nu-l înțeleg pe Camus, poate de asta nici nu mi-au plăcut unele dintre speculațiile sale filozofice.

— Ozana! La ce bun să te frămînti pentru un fleac. Pun mîna în foc că este vorba de un diletant care vrea să impresioneze prin false paradoxuri.

— Crezi, papa?

— Sînt aproape sigur, copila mea.

— Eu nu cred.

— Nu te oblig să nu crezi. Dar n-are sens.

— Are papa.

— De ce?

— Pentru că îl cheamă Daniel Durban?

Ion Dumitrescu o privi uluit. Era uimitor cum sunase acest nume în pronunția Ozanei. Ion Dumitrescu avu impresia stranie că numele i se atinsese de degete și instinctiv vru să controleze temeinicia senzației pomenindu-se că repetă:

— Daniel Durban!

— Da, tăticule, confirmă adîncită în gînduri Ozana.

— Așadar iubești, fata mea!..

Ozana îl privi speriată și avu o reacție promptă de apărare.

— Nu! Nu! Ar fi imposibil, papa!

— Fetița mea, fetița mea! încercă să suridă Ion Dumitrescu.

Apoi o sărută pe frunte și ieși punîndu-și pălăria din mers.

III

Ozana împlinise de curînd nouăsprezece ani și sărbătorise evenimentul împreună cu colegii și colegele de an. Era în anul întii la secția de limbă și literatură română. Continua să fie, ca și-n liceu, printre cei mai străluciți din serie luînd toate examenele din prima sesiune cu nota maximă, performanță pe care o mai realizase în grupa lor doar un coleg, Dinu Felecan, un tînăr bine legat, zvelt, părul negru bogat, față brună armonios conturată care-l făcea important în ochii femeilor, mai ales că Dinu era și poet. Dinu își făcuse debutul în anul acela la revista locală „Minerva” și fusese remarcat în cuvinte elogioase de criticul Radu Săvinescu, într-o ședință a cenaclului revistei, la care participaseră și doi prestigioși romancieri din capitală. La acea ședință se nimerise să fie și Ozana, care era însoțită de prietena ei Doina Cipici. Doina avea și ea destule încercări literare și, în calitate de membră a cenaclului o ruga pe Ozana s-o însoțească uneori cînd aceasta nu avea alte preocupări

mai importante. Ozana și Doina îl felicitaseră pe Dinu după ședință și el s-a înroșit atunci și s-a pomenit după aceea că scrie versuri pe care le făcea să ajungă în miinile Ozanei. După aceea i-a scris într-o zi o scrisoare nu prea lungă în care o invită să-l însoțească la teatru. Ozana îl refuzase, știind că Dinu are o prietenă pe la Politehnică și pentru că nu simțea vreo atracție deosebită față de acest tânăr înalt și frumos. Refuzul fetei l-a aprins însă pe Dinu și el începu să-i facă declarații de dragoste, fie fătășe, fie prin scrisori, în care strecură versuri, dându-i a înțelege că în ele își „sublimase” simțirea. Versurile treziră oarecare interes Ozanei, dar ea îi mărturisii curînd că nu-i plăcea ermetismul poeziilor. El a zîmbit atunci și a îndemnat-o, cu intenții ironice, să citească pe Ion Barbu pe care îl considera cel mai mare poet de după Eminescu. Ozana îi răspunsese că-l citise și ea pe Ion Barbu, dar că nu prea vedea legătura dintre poeziile aceluia și poeziile lui și că ar face mai bine să păstreze tonul simplu și sincer din primele poezii pe care le citise și ea în „Minerva”. Replica fetei îl jigni, dar nu într-atît încît s-o ocolească, din contră o urmărea cu o încăpăținare crispată tot mai încredințat că viața lui atîrnă de această față ironică, frumoasă și nepăsătoare. Relațiile dintre ei rămîneau însă neclare, el accepta rolul de coleg față de dînsa, fiindcă simțea că altfel ea nu ar mai veni nici măcar la cîte o ședință a cînaclului împreună cu Doina. Cipici, colega lor.

IV

În ziua scurtei conversații cu tatăl ei, Ozana avea cursuri după amiază. Era o zi caldă de mai și Ozana obișnuia pe asemenea vreme să meargă, de una singură, în parc luînd cu ea o carte sau un curs. Pe la orele zece o anunță pe doamna Maria Dumitrescu că ea pleacă să citească în parc. Mai avea de citit cîteva pagini din „Mitul lui Sisif” și, deși îi pierise dispoziția de a continua lectura, luă cartea cu sine. Ozana își avea în parc banca „ei” și se îndreptă, și de astă dată, din obișnuință, într-acolo. Îi reveni în minte ciudatul incident din ziua precedentă. Avu o strîngere de inimă și-i trecu prin cap ideea bizară că tînărul acela ar putea veni iarăși la banca ei ca s-o tortureze. Aruncă o privire cercetătoare în jur crezînd c-o să-l zărească pe cerșetorul Roico, dar nu văzu decît trecători indiferenți, tineri preocupați de dragostea lor. Un grup de excursioniști pozau veseli lîngă grupul statuar „Patru lei”. La „bar” se servea bere, pricină din care la mese nu mai erau locuri libere. Atenția Ozanei fu atrasă un moment de cearta dintre un chefliu, care nu recunoștea numărul de sticle consumate și ospătărița foarte fermă în aritmetica ei.

Ozana grăbi pașii. Din urmă veneau niște „beatles” gălăgioși. Mai avusese ea incidente cu fel de fel de „derbedei”, care nu au altă treabă decît să le jignească pe fetele singure sau chiar în

grup. Când Ozana era cu alte fete, nu avea nici o teamă. Ba chiar strecura și ea, alături de celelate, câte o înțepătură la adresa nepoftiților. Se schimba însă povestea când era singură, deși nu se pierdea nici atunci cu firea, „expediindu-l” repede pe intrus. Dar incidentul cu acel Durban care se recomandase într-un chip atît de bizar, urîțenia lui neobișnuită, provocară în sufletul ei o meliniște inexplicabilă. Se uitase la ea cu niște ochi stranii, o privire pe care nu o mai surprinse la nici un om. Și peste toate nu pricepea de ce se arătase atît de generoasă numai la niște simple vorbe ale schilodului ce se recomandase Roico. O munci gîndul că acel Roico nu era decît un șmecher ce i-a exploatat abil starea psihică. Poate nici nu-l cunoștea pe tînăr, poate că-i auzise numele în clipa cînd Durban se recomandase în felul său ieșit din comun. Totuși simțea, în același timp, că cerșetorul nu putuse să se prefacă într-atîta, prea vorbise așa, cu o pornire de extraordinară căldură și pricina generozității ei și-o afla în sinceritatea caldă a milogului.

Ozana cătă cu privirea spre banca „ei”. Și în aceeași clipă tresări. Era acolo un bărbat. Nu-i vedea fața și avu senzația copleșitoare că „intrusul” trebuie să fie. Își schimbă brusc direcția spre o altă bancă. În întoarcere apucă să vadă pe omul acela cum se ridică și fiori reci o străbătură. Se așează repede pe prima bancă și-și afundă privirea pe carte după ce o deschise mecanic. Ochii i se încetoșară și literele foiau pe hîrtie ca furnicile pe un mușuroi răscolit. Pașii intrusului se auzeau aproape, în spatele ei. Înghiți nodul din gît și prin mînte îi trecu că trebuie să fie „tare” și „demnă”, dacă nepoftitul se va lega iarăși de dînsa. Filfizonul obraznic, cum îl numi ea în clipa aceea, întrecea toate măsurile. Pășea acum pe iarbă, în spatele băncii. Un strop rece de sudoare alunecă de pe fruntea Ozanei și ea simți, după o clipă, două palme acoperindu-i ochii. Își mușcă buzele ca să nu țipe și instinctiv își înfipse unghiile adînc în mîinile intrusului. Un țipăt de durere și de uimire țîșni din pieptul bărbatului aceleia :

— Ozana, ești nebună !

Ea se întoarse, tresărind, spre intrus, recunoscînd, în fine pe Dinu, și deodată se apucă să rîdă în hohote, trăgîndu-l de mîină să șadă, iar el se supse holbînd ochii și zise din ce în ce mai nedumerit :

— Termină cu rîsul, Ozana ! Atragem atenția...

Dar ea nu păru să-l audă și rîsul acesta pe care Dinu nu-l cunoscuse la Ozana, continuă să alerge pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale parcului. Iar cînd el se stinse, Dinu Felecan auzi, în fine, primele cuvinte ale fetei :

— Nu-i nimic, stimată colega, mi-a fost o frică!...

— Ți-a fost, nu zic, dar... se bîlbîi el, apoi își privi mîinile pe care se cunoșteau roșii-vinete, urmele lăsate de unghiile Ozanei. Încercă să fie spiritual spre a ieși din situația aceasta pe care n-o prevăzuse :

— O, manichiura asta! Și continuă sentențios: Femeia își lasă manichiură din instinct. Are nevoie de apărare. Dacă vine la întâlnire cu unghiile făcute, e pentru a ne atrage atenția că este înarmată. Iată dovezile! Își etală el mâinile triumfător.

— Numai că eu — deveni Ozana gravă — nu am venit la nici un fel de întâlnire. Și, mai ales, nu am venit să mă întâlnesc cu tine.

Dinu Felecan pâli:

— A, așteptai pe cineva!... Atunci iartă-mă Ozana. Pot să și plec. Și, ca să-și confirme intenția, se ridică.

— N-am venit la nici o întâlnire, apăsă ea pe ultimul cuvânt. Poți să rămâi dacă n-ai alte treburi.

— Adevărat?! Păi, ce treburi să am? se relaxă el. Mă aflu aici ca să te întâlnesc pe tine, adăugă Dinu atent la reacția fetei.

— Serios? Dar de unde ai știut c-o să fiu aici?

— Așa... din instinct... Îndrăgostiții își anunță gândurile prin telepatie. Nu știi?

— Cred că te înșeli. Eu nu sînt de loc îndrăgostită. Ți-am mai spus. Așa că trebuie să știi de pe undeva că obișnuiesc să citesc în parc.

— Fie și asta, Ozana. De fapt, de la Doina știu. Totuși aș vrea să nu te incomodez și să fiu oriunde pentru tine un ghimpe.

— Ți se pare, Dinule, surise Ozana. Nu ești un ghimpe. Altceva este cu tine.

— Ce anume? întrebă el contrariat.

— Ți-a intrat în cap că tu mă iubești pe mine și că eu trebuie să-ți fiu prietenă. Este o ambiție de bărbat căruia femeile, în genere, nu au voie să nu i se supună, mai ales cînd e vorba de Adoniși.

Dinu făcu ochii mari și schiță un gest ce părea să spună că de unde a mai scos-o și pe asta și cum de pune ea la îndoială sentimentele lui atît de sincere și de răscolitoare. Apoi îi aminti că a renunțat la orice altă fată, că a „rupt-o” și cu cea de la Politehnică, dar că ea este mîndră sau poate se teme de ceva. Stă el și se gîndește ceasuri întregi și nu află răspuns ce fel de fire o mai fi și Ozana, că nu e ea ca alte fete să... Aici a tăcut fiindcă ea l-a întrerupt, rugîndu-l să schimbe subiectul și să-i spună, mai degrabă, dacă el a citit „Mitul lui Sisif” și dacă i-a plăcut.

— Evident, se însufleți Dinu, Camus e un filozof și un artist veritabil, modern, una dintre culmile gîndirii existențialiste europene...

— Asta stiam, îl întrerupse Ozana.

— Atunci ce-ai vrea să știi? Poți să mă întrebi.

— Aș vrea să știu ce-ai zice dacă ar veni cineva așa, tam-nesam și ți-ar spune că nu l-ai înțeles pe Camus, că adică îți bați joc de el, citindu-l?

Dinu o privi surprins.

Ozana aștepta un răspuns.

— Dacă nu e vreun nebun, l-aș trimite, fără îndoială, la dracu.

— Atît? se dezamăgi ea.

— Altceva nici nu merită. Sper însă să nu mi se întâmple și că nu ți s-a întâmplat nici ție.

— Ba, tocmai asta-i Dinule, că mie mi s-a întâmplat și n-am avut ce să-i răspund aceluia.

— Da? se miră Dinu. Și cine a avut această cinste?

— Știu Dinu, ești ironic, adică nu înțelegi. Mai bine s-o curmăm.

— Din contră, ironia este dovada unei înțelegeri superioare, după câte cred, argumentă Dinu.

— O fi, răspunse Ozana, dar înțelegerea ta nu pare atât de superioară pe cât crezi, ba mi se pare răutăcioasă. Tu ești și gelos, Dinule! îl lovi ea și el tresări sub atingere.

— Ce-ți mai veni? Se prea poate să fiu și gelos. Unde ai mai văzut iubire fără gelozie? Ceea ce mă intrigă însă este că vezi gelozie unde nu-i. Doar n-oi fi gelos pe acela care ți-a spus-o, în nu știu ce împrejurare, că nu-l înțelegi pe Camus?!

— Știu că nu ești, zise ea, ba poate chiar te bucuri că n-am știut ce să răspund și poate ai impresia că tu l-ai înțeles...

— Pe cine? făcu surprins Dinu.

— Pe Camus. L-ai înțeles tu pe Camus, Dinule? zise ea privind-l în ochi cu o expresie foarte ciudată, care-l descumpăni pe Dinu.

— Să schimbăm subiectul, dragă Ozana, fu el de părere.

— Schimbăm numai subiectele care ne depășesc, interveni ea.

— Ești prea aspră.

— Iar tu, nerăbdător să te aprob.

— Nu să mă aprobi, să fii mai bună cu mine.

— Sînt.

— Nu ești. Altfel m-ai înțelege.

— Într-un cerc de prieteni te-ai exprimat că ești plictisit de femei.

— Când? tresări el.

— Înainte de Anul Nou la o reuniune. Te-am auzit din întâmplare. Nu știu de ce acum mi-am reamintit. Și... nu-i așa?... o femeie care îți rezistă în vreme ce ești plictisit de erotism, e o himeră și un nonsens.

— Ozana! Dar eu te iubesc.

— Pentru că te resping și pentru că sînt frumoasă, după cum mi-ai declarat. Ești orgolios. Si ambiția de a cuceri o femeie frumoasă e o variantă a instinctului de parvenire.

— Ha, ha-ha! izbucni sardonice Dinu Felecan. Iată-mă în pielea lui Julien Sorel! Ești formidabilă.

— De ce nu-i faci curte Clarei, care-i cea mai urîță din grupa noastră?

— Dar ce-s cu întrebările astea, Ozana?!

— Nu e prea plăcut să fii văzut în compania unei femei urîte. Nu-i așa?

— Ozana!

— Mă mir că nu mă dai dracului.

— Și pe asta de ce mă rog s-o mai fac?

— N-ai zis tu că, de ți-ar spune cineva că nu l-ai înțeles pe Camus, l-ai da dracului? Sau mă consideri din tagma nebunilor?

El rîse atunci, lăudîndu-i logica și zăbovi cu ochii pe genunchii albi și rotunzi care se continuau cu liniile suple și ispititoare ale coapselor fetei și simți cum îl străbate o amețală plăcută și disperată. Ea parcă îi ghici gîndurile, căci duse mîna repede să-și aranjeze fusta neglijată, dar se petrecu în aceeași clipă ceva fulgerător, el o cuprinse de după gît și ea nu mai avu vreme să-și ascundă fața din calea buzelor lui care ardeau de dorință. Ea se apără cu disperare, îl împinse din toate puterile și era roșie la față și se ridică brusc, îndreptîndu-se repede, fără să zică nimic, spre ieșirea principală a parcului. El rămase un moment, ca de piatră și, cînd păru să-și revină, alergă după ea și o ajunse în stradă cerîndu-și iertare foarte nefericit și ea fu surprinsă de sinceritatea și deznădejdea spuselor lui și-i promise că-l iartă cu condiția să fie pentru ultima dată, apoi drumurile lor se despărțiră în fața „Supermagazin”-ului.

V

La cîteva minute după zbrînîitul strident al soneriei, holurile universității se umplură de veselia studenților care terminau încă o zi de curs. Din amfiteatrul III/12 iesiră, printre ultimii studenți, Ozana și Doina. Fetele se pierdură printre grupurile de tineri ce aglomerau holul, coborîră scările, apoi iesiră în stradă.

— Ce voiai să-mi spui? continuă Ozana discuția întreruptă.

— În seara asta este reuniune la „Puskin”. Nu vii și tu? Eu nu pot să-l refuz pe Nelu. Știi cum e. Se supără din te miri ce. Nelu mi-a spus c-o să rămînă în mod precis asistent. Are el pe cineva care îi este un fel de rudă. Pare-mi-se chiar decanul de la ei de la Politehnică. Ce zici de asta?

— E bine. Dar crezi c-o să se mai uite la tine după aceea? o necăji Ozana surîzînd.

— Pun mîna în foc pentru Nelu! se jură Doina. Dar te întrebasesm ceva și nu mi-ai răspuns: meroi în seara asta la reuniune? Știi, Nelu mi-a promis o surpriză după terminarea examenelor, continuă Doina nemaiașteptînd răspunsul. O să fie drăguț din partea lui. Apropos, nu te-am întrebat niciodată: cum îl găsești pe Nelu?

— Ca bărbat?

— Ca bărbat... ca spirit... mă rog...

— Îmi închipui că este un om admirabil, de vreme ce îl iubești.

— O, nu pronunța cuvîntul ăsta mare! dădu Doina să-i astupe gura cu palma. Știi, eu nu sînt sigură dacă îl iubesc sau, cel puțin, dacă îl iubesc îndeajuns. În privința asta am aceleași rețineri ca tine față de Dinu.

— Poate. Eu însă nu-l iubesc de loc pe Dinu, preciză Ozana.

— Lasă, lasă, nu te mai prefăce! surîse Doina complice. Așa sîntem noi, fetele, diplomate... Mai bine spune-mi dacă mergi la reuniune. Aprapo, Dinu mi s-a părut cam schimbat de vreo două zile încoace. Nu mai fi și tu așa crudă cu el. Drept să-ți spun, altele s-ar simți măgulate dacă le-ar face curte un așa bărbat care mai e și talentat în poezie, pe deasupra. Eu l-aș iubi, să fiu în locul tău.

— Așa ce te împiedică s-o faci?

— Mă rog... Nu poți iubi doi bărbați în același timp. Și apoi facem amîndoi versuri, ne asemănăm, adică și se știe că cei de același semn se resping. Să lăsăm asta. Mergi au ba la reuniune? Fiindcă să-ți spun una, Dinu și-ar găsi oricînd o fată care să-l iubească. Este și părerea lui Nelu, deși nu-l cunoaște pe Dinu. Parcă Nelu n-ar putea să găsească alte fete? Cum să nu găsească? Ah, uite tramvaiul, la revedere! Pa! mai zise Doina sărutînd grațios vîrfurile degetelor. De pe scara vagonului se uită însă speriată înspre Ozana și strigă:

— Vai ce aiurită sînt! Nu mi-ai spus dacă mergi la reuniune. Vin să te iau cu Nelu. Pa!

VI

Cînd cele două fete însoțite de Nelu, prietenul Doinei, intrară în marea sală a cantinei, un student cînta cu patos, acompaniat de orchestră, celebra melodie legată de numele lui Tom Jones „Dellilah”. Fură salutate de colegele și colegii prinși în ritmul melodiei, prin înclinări din cap însoțite de zîmbete prietenoase. Dintr-un grup de băieți se desprinsese Dinu, care îi întîmpină amabil pe noii veniți. Tînărul sărută galant mîinile fetelor, apoi strînse mîna studentului care le însoțea, pronunțîndu-și numele mic și adăugînd, ca și celălalt, un „îmi pare bine” plin de politețe. Cînd o privi pe Ozana, Dinu tresări imperceptibil părăindu-i-se a fi surprins pe fața ei un zîmbet ironic ce se stinse repede. Își păstră însă prezența de spirit arătîndu-se vesel, apoi se scuză față de Nelu și Doina și schiță discret gestul invitației la dans către Ozana. Fata avu o clipă de ezitare, își ceru apoi din priviri scuze față de cei doi care le dădură a înțelege că vor urma exemplul și se angajă în ritmul melodiei.

Păstrau amîndoi o tăcere apăsătoare, mai ales pentru el.

— De ce ai zîmbit cînd m-am recomandat lui Nelu? îndrăzni Dinu să deschidă vorba.

— Ți s-a părut, zise ea ușor surprinsă.

— Nu mi s-a părut. Ai zîmbit cînd am spus „îmi pare bine”.

— Și de ce „îți părea bine”?

— E o formulă de politețe, parcă n-ai ști! — Înțeleg, e ceva formal, dar tot e mai omeneste decît să-ți arăți caninii sau indiferența.

— Și de ce ai tu nevoie să-ți arăți caninii sau indiferența?

— Eu nu am nevoie... Nu poți însă să iubești pe toată lumea. E imposibil, evident, și atunci omul civilizat a născocit manierele pentru

a întreține o atmosferă de societate agreabilă sau măcar suportabilă. Nu te credeam atît de absolutistă în principii!

— Ai dreptate, îl aprobă Ozana.

— Dindu-mi dreptate, nu înțeleg rostul acelui zimbet al tău.

— Pare-mi-se Oliver Goldsmith spunea: „Nu-mi puneți întrebări și nu vă voi spune minciuni”.

Se schimbă ritmul de vals într-un ritm modern care permitea schimbarea partenerului și discuția lor se întrerupsese. Ozana se afla acum în fața lui Nelu, care îi zîmbi curtenitor și ea îi surise sedusă de revărsarea tinerească a muzicii. Poziția partenerilor se schimbă iarăși și Ozana fu curioasă să vadă fața tînărului de dinaintea ei. Instinctiv fața se cutremură. O priveau doi ochi sticloși extraordinar de uimiți și Ozana se făcu palidă ferindu-și privirea. I se păru că are vedenii și fiori reci îi săgetară trupul. Își mușcă buzele sugrumîndu-și țipătul gata să țîșnească și dădu să-și schimbe poziția căutîndu-l cu disperare pe Dinu. Dar din nou văzu ca prin ceață ochii aceia stranii și zimbetul acela drăcesc în colțul sting al gurii și o voce de clopot exclamă:

— A, dumneata erai!

Ea se întoarse brusc și țîșni printre dansatori fără să-i răspundă, urmărită de zimbetul schimonosit al lui Daniel Durban.

Dinu care băgă de seamă lipsa ei, o căută neliniștit și o găsi la garderobă și el fu uimit cît de palidă era Ozana, cum n-o mai văzuse niciodată.

— Să mergem, Dinule! zise ea înbrăcîndu-și fișul.

— Să... să mergem... dacă zici tu! aprobă Dinu surprins, pentru că ea nu-i mai făcuse asemenea invitație, preferînd să plece cu vreo colegă de la reuniuni sau chiar singură. Dinu bănuia că fata este bolnavă. Nu-și explica altfel dorința ei de a pleca chiar după primul dans. Trebuie să fi fost ceva foarte grav cu Ozana și Dinu se simți atît de descumpănit încît, nu îndrăznea să-i mai pună nici o întrebare.

Noaptea era cam răcoroasă. Să tot fi fost orele zece. Viața de simbătă seara a orașului era în toi, parcă însuflețită de duhul proaspăt al aerului de mai. Dinu crezu că Ozana se va îndrepta spre stația de tramvaie, dar fata o luă pe o alee a parcului din fața căminelor studențești și el o urmă. Ozana părea acum mai liniștită și Dinu îndrăzni să întrebe:

— Ți-e rău, Ozana?

Ea nu păru să audă și făcu observația că noaptea era minunată și-l invită să facă o plimbare pe „Copou”. Dinu o urmă uimit și fericit și fericirea lui îl făcea parcă mai timid, ca și cum n-ar fi vrut să stingă bucuria acelor clipe neobișnuite. El nu-i ceru explicații pentru ciudata ei comportare și ea păru mulțumită de discreția lui. Merseră multă vreme tăcuți unul lîngă altul, apoi ea îl invită să șadă pe o bancă și Dinu se supuse și tot ezită să vorbească, pentru că nici fata nu părea să dorească asta și pentru că el avea senzația unei clipe hotărîtoare care-l cucerea tot mai mult întreaga ființă.

— De ce taci? zise aproape șoptit, într-un tîrziu, Ozana.

- Pentru că nu pot vorbi, zise el simplu.
- Întreabă-mă ce-i cu mine! De ce nu mă întrebi?
- Ozana! zise el emoționat.
- De ce nu mă întrebi ce-i cu mine? De ce?
- Ozana, iartă-mă, Ozana!

Și Dinu îi luă mîna în mîinile lui și ea nu și-o retrase și Dinu o învălui lacom cu privirea și i se păru că zărește lacrimi în ochii ei și el îi șopti atunci numele și-i sărută mîna, cu lăcomie i-o sărută, apoi se pomeni că brațele nu-l mai ascultă și că o învăluie pe Ozana, iar ea nu protestă, se lăsă moale în brațele lui și el își apăsă înfiorat buzele de buzele ei umezi și calde. Stătură multă vreme lipiți unul de altul și el îi șopti cuvinte duioase, iar ea nu zicea nimic. Și Dinu îi destăinui că a doua zi, duminică, pe la orele zece, are loc ședința cenaclului la care va citi și el ceva și i-ar face nespuse plăcere să vină și ea să-l asculte și Ozana îi promise c-o să vină să meargă împreună acolo. Într-un tirziu o conduse acasă și la despărțire îi spuse c-o iubește și vru s-o sărute iarăși pe gură, dar ea îl opri cu un gest plin de răceală și Dinu avu senzația neplăcută că se află din nou în fața vechii Ozane și îi întrebă întristat:

- Pentru ce mi-ai primit primul sărut al acestei nopți uimitoare?
 - Ți-am spus să nu-mi pui întrebări cînd nu doresc.
 - De ce mă chinui?
 - Pur și simplu n-am avut puterea să mă împotrivesc.
 - Dar de ce? strigă el neînțelegînd nimic.
- Ozana însă dispăruse pe poartă și urca grăbită scările vilei.

VII

Duminică, la orele zece fără un sfert, Dinu Felecan se afla în fața Universității la punctul de întîlnire cu Ozana. Dinu avu bănuiala că fata n-o să vină și neliniștea lui creștea o dată cu scurgerea chinuitoare a fiecărei secunde. Niciodată Dinu nu-și simțise existența atît de legată de niște ace absurde care se mișcau ritmic, indiferente. Ochii i se plimbau încordați de la micul cadran la fiecare siluetă de femeie în care mintea lui înfierbîntată se străduia cu încăpățîinare să recompună chipul Ozanei. În fine, Ozana apăru și Dinu răsufală a ușurare. Fata era veselă și se arată foarte interesată de poezia pe care Dinu avea s-o prezinte în ședința cenaclului.

Cînd Dinu și Ozana intrară în sala de ședințe a cenaclului revistei „Minerva”, poetul Grădișteanu, președintele, tocmai declara ședința deschisă. Cei doi își cerură scuze și luară loc ceva mai într-un colț unde erau locuri libere. Dinu preciză că e pregătit să citească o poezie și fu înscris, cu aprobarea membrilor, pe listă, ultimul, al cincilea. Un vechi cenaclist citi o schiță suprarrealistă și ea găsi admiratori cît și critici mai puțin binevoitoare. Citiră apoi poeziile Hristea și Potolea, poeta Clarisa și, în sfîrșit, Dinu Felecan, cel mai tînăr dintre cei cinci. Ozana era emoționată, mai ales că-i plăcuse nespuse poezia „Muntele

speranței" pe care trebuia s-o prezinte Dinu. Se aștepta la un succes sigur, știind că Dinu recita frumos. Se așternu tăcere. Glasul lui Dinu sună la început tremurat, apoi din ce în ce mai vibrant și mai plin de simțire :

„Doamne, sînt gata oricînd să-mi mut cerul
pe-o stîncă biciuită de vînturi și ape,
spurcată de păsări, la marginea mării,
și să-mi clădesc acolo singur coliba...”

Vocea i se înălța parcă spre culmi producînd o deosebită impresie celor prezenți. Ozana se bucură de avîntul liric al lecturii tînărului poet și cînd Dinu încheie aproape șoptit și transfigurat :

Dar, Doamne, nu-mi nărui speranța!...”

Ozana simți că ochii i-s umezi și se pomeni bătînd din palme alături de cei vreo cinsprezece-douăzeci de cenacliști, lucru foarte rar, în asemenea ocazii. Toți cei care luară cuvîntul, îl felicitară pe Dinu și-și exprimau convingerea că se află în fața unui talent admirabil, cu mari perspective în viitor. Poezia fu imediat reținută pentru „Minerva”. Lucrările ședinței se apropiau de sfîrșit. Președintele Grădișteanu care dăduse cuvîntul aproape tuturor membrilor, făcu în glumă observația că cineva nu spusese nimic despre lucrările citite și mai ales despre micul giuvaer al poetului Dinu Felecan. Ozana roși bănuind că poetul Grădișteanu se referă la dînsa și dădu să răspundă cînd președintele pronunță un cu totul alt nume : Daniel Durban.

— Așa e, așa e! săriră mai multe glasuri. Să-și spună părerea. După ce că-l prinzi cam greu pe la ședințele cenaculului, o mai face și pe mutul.

— Zii, stimate filozoafe Daniel Durban! se auzi un glas hitru care stirni hazul celor prezenți.

Ozana păli de cum auzi pronunțîndu-se acest nume. Crezu că nu înțelese bine și de la locul ei nu putea să-l vadă pe cel vizat. Avu curiozitatea să se convingă că e vorba de intrus și se aplecă mult într-o parte și într-adevăr zări chipul dizgrațios al aceluia și avu impresia că o să i se întîmple ceva catastrofal și se ținu de spătarul scaunului ca să nu se prăbușească. Spre norocul ei, nimeni nu se ocupa în momentul acela de ea, nici chiar Dinu care fericit, era nerăbdător să asculte și părerea lui Durban. Ozanei i se păru chiar a surprinde pe chipul lui Dinu o umbră de nervozitate, și ea bănuî că acel Durban trebuie să fie foarte necruțător în aprecierile lui. Teama aceea inexplicabilă se împletea acum în sufletul ei cu dorința obsedantă de a auzi verdictul intrusului, care i se înfățișa ca cel mai hotărîtor în aprecierea talentului lui Dinu.

— Dăm cuvîntul tovarășului Daniel Durban! răsună glasul lui Grădișteanu.

— Să-l auzim! se vociferă.

Apoi se lăsă o tăcere deplină, încît Ozana își auzi respirația grea și ea se strădui să și-o oprească, uitîndu-se cu inima strînsă la chipul transfigurat al lui Dinu.

— Am să fiu foarte scurt, auzi Ozana glasul de clopot al vorbitorului. Lucrările prezentate de primii patru scriitori, să zicem, trebuia să recunoaştem că nu depăşesc cu mult faza copilăriei literaturii, deşi s-a spus despre schiţa „Clenciul” că ar fi suprarealistă, când de fapt e subrealistă!

Izbucniră risete. Un glas ceru să continue:

— Dar despre poezia lui Felecan ce zici?

— Autorul ultimei lucrări prezentate face dovadă că e unul dintre cei mai profunzi lirici contemporani.

— Bravo! strigă cineva şi în sală se produse mişcare.

Ozana răsuflă uşurată şi se uită la Dinu cu adîncă admiraţie. Printr-o asociaţie paradoxală în clipa aceea intrusul îi apărură mai puţin dizgraţios şi mai puţin fioros şi fata se gîndi, fără vrere, la schilodul Roico.

Sedinţa fu închisă. În sală se produse învălmăşeală, zgomote de scaune, risete, felicitări adresate lui Dinu. Ozana rămăsese oarecum izolată şi avu curiozitatea să-l privească pe Durban, care se străduia să scape dintr-un grup de tineri gălăgioşi şi spirituali. Pe Ozana o izbi din nou urîşenia aceea teribilă a lui Durban accentuată de cicatricea ce-i brăzda obrazul stîng şi ea surprinse iarăşi ochii aceia neobişnuiţi, de o limpezime stranie erau ochii lui Durban, în care jucau mici fulgere încît ai fi zis că omul acela era numai ochi şi numai ochi şi era vînjos la trup şi nepăsător i se păru Ozanei în acea clipă. Ea văzu că Durban ţine în mîini o hîrtie împăturită şi se înfioră, căci el venea spre dînsa şi cînd fu aproape, îi întinse mîna în care ţinea hîrtia împăturită şi ea nu avu puterea să-i întoarcă spatele şi să fugă, cum dorise în primul moment, ci se pomeni că întinde mîna, simţindu-se în imposibilitate de a face altceva şi luă hîrtia şi o strînse în mînă să nu i-o vadă nimeni, tot mai uimită, tot mai uimită. Apoi s-a apropiat de ea Dinu, îmbujorat era Dinu, fericit era Dinu şi au plecat amîndoi spre staţia de tramvaie de lîngă Hale şi Dinu îi vorbea tot, mai transfigurat, tot mai volubil, dar Ozanei i se împrăştiau gîndurile, aşa i se învălmăşeau gîndurile Ozanei, ca într-o vreme de furtună în suflet şi abia a aşteptat să se despartă de el ca să desfacă hîrtia ce-i frigea degetele şi o înspăimîntă totodată, revenindu-i ca o obsesie înainte ochii luciferici ai aceluia. Simţi că îi tremură mîinile, că îi tremură trupul, că îi tremură mintea cînd citi aceste cuvinte teribile:

„Stimată domnişoară,

Preveniţi cît mai e vreme pe iubitul dv. să-şi retragă de urgenţă poezia de la tipar, fiindcă este un naiv plagiat după Ştefan Aug. Doinaş, volumul „Ipostaze” (1968), cu mica diferenţă că adevăratul titlu este „Stinca”, iar ultimul vers, denaturat, sună astfel: „Dar, Doamne, fă-o să nu se mai clatine!”

Daniel Durban”

Ozana căzu istovită pe o bancă şi lacrimi amare, lacrimi îmbel-sugate ţîşniră din ochii ei.

BOGDAN
SIRETEANU

Anna Karenin

M-ați lăsat singur, Anna Karenin,
Acolo, pe pustiul peron...
Vă așteptam cu inima suptă,
Tremuram la pasul vostru mărunț.
Voiati să porniți marea destinului luptă;
Nu știați verbul: „eu înfrunt”; „eu înfrunt”...
Vă așteptam, Anna Karenin,
Acolo, noaptea, pustiu.
Unde alergați, doamnă-lumină,
Prin anotimpul sașiu?
Vă înțeleg; oricum, vreau să-nțeleg
Sufletul vostru copt de-a iubirii dogoare
Și totuși rămân stepă arsă de soare
În care nici un drum nu-i întreg.
Sînteți enigmă, sînteți fantomă, sau poate
Că trenul acela ascuns în lumini tremurate
V-a orbit sîinii deprinși cu sărături mirate,
Anna Karenin, vrei, sufletească cetate...
M-ați lăsat singur Anna Karenin,
Acolo, noaptea pe-un peron părăsit
Și nu veți ști niciodată
Cît v-am iubit,
Anna Karenin,
Cît v-am iubit!...

Timp

Pendul zvîrlit în timpul uniform
În care drojdii dezmățate dorm,
Cum poți să-mi torci destinul prea lucid
În spulber de neliniște și vid?
Voivod al unor slove fumuri,
Bătut de vînturi și intemperii,
De ce, nălucă, mă ații din mers
Să cresc țărîna unui drum invers?
De ce îmi tulburi zodia de fum
Și o întîrzii și-o-mblînzești precum
Am îmblînzi în vaduri fără rost
Iubirile ce poate nici n-au fost?...

GEORGETA EFTIMIE

Dincolo de orizont

Dincolo de orizont par să aștepte
Amfore goale de zboruri;
Și coruri de copii le mîngie diafanul contur;
Ochii caută lacomi în jur.
Pe cărările pașnice, drepte
În fine,
Vin, o vin, călătoarele păsări
Ca un ecou în destine
Și-n sufletul fraged
Ca un mister
Încrustînd nostalgii
În cei ce nu știu să aștepte.

Vin, o vin, călătoarele păsări...

Lacrima ghiocelului întru sfințire
Pure zăpezi o cer...

Convorbiri critice

C. TEODORESCU

Mesajul operei literare

Numărul 23/1970 al „României literare” a găzduit o „masă rotundă” cu tema *Despre „mesaj”* la care au luat parte N. Balotă, N. Breban, M. Călinescu, Nina Cassian, S. Damian, G. Dimisianu, Șt. Aug. Doinas, Nichita Stănescu și M. Ungheanu. Tema discuției a avut darul să ne surprindă plăcut, mai ales că în ultimii ani „mesajul” operei literare li se părea unora atât de „demodat”, încât, pînă și cei care nu erau de aceeași părere, evitau, conștient sau nu, abordarea aprofundată

a problemei, fie de teamă „răcelii” și zîmbetul estetizanților, fie din alte considerente. Problema „mesajului” operei literare, a fost și mai este încă privită de unele reviste cu o rețineră care are darul să mire și chiar să trezească confuzii în masele de cititori. Fiindcă, de ce să nu recunoaștem, articolele-*mesaj*, *program*, cum vreți să le numim, apărute pe prima pagină a revistelor, în care se făceau sau se fac afirmații de ancorare în social, sint, nu o dată, dezmințite de cuprinsul aceluiași număr. În consecință, asemenea articole își pierd inevitabil forța de convingere și apar, mai degrabă, ca ceva de domeniul unei curioase diplomații din partea colectivului redacțional.

Iată de ce, masa rotundă a „României literare” nu poate decît să ne bucure, mai ales că se axează pe dezbateri sincere, ce ar putea constitui baza unor viitoare confruntări și mai aprofundate. Reacțiile de altfel, nu au întîrziat să vie. Îndeosebi, nu se poate trece cu vederea reacția plină de temperament a dramaturgului Paul Everac, despre care vom mai aminti în cursul acestor rînduri.

Participanții la discuție pornesc de la ideea că noțiunea de „mesaj” a fost compromisă într-o anumită perioadă și că acum s-a ivit necesitatea de a o „reabilita”. Ideea rezistă dacă se referă la unele fapte de cultură din perioada avută în vedere, nu însă și la adevărata artă,

care, orice s-ar spune, nu a încetat să existe nici în acea perioadă, dat fiind existența unor opere de autentică valoare, având meritul de a fi sincer angajate în slujba idealurilor înalte ale vremii. De aceea, înțelegând intenția laudabilă a participanților, n-am vrea să credem că au pornit în discuții sub imperiul unor cuvinte care îmi vin fără vrere în minte, cuvinte scrise cândva cu un anume surâs amar, de un cugetător descins de prin meleagurile românești: „S-a purtat rochia scurtă? Ii va urma cu siguranță rochia foarte lungă. Dacă bate azi un vânt de religiozitate, puteți fi siguri că într-un deceniu vom fi cu toți ateii. Evoluția modernă se face prin contradicție într-un tempo sacadat și enervare, dar mai ales de neînțelegere istorică și relativistă” (M. Ralea — Valori, 1935, p. 47, cf. *Viteza progresului și nevoia de noutate*).

Am adus în discuție această „nevoie de noutate”, subliniată de M. Ralea, fiindcă, sub un anume aspect, unii participanți la discuție dau, mai degrabă, impresia unei acute „nevoi de noutate” decât de „înțelegere istorică”, judecând și după concepțiile estetice îmbrățișate în ultima vreme, concepții ce se răfring în bună măsură în creațiile beletristice.

„Nu există — afirmă Nichita Stănescu — operă estetică în sine, care să aibă mesaj; opera estetică are mesaj numai când indică o mișcare de translație către o altă zonă dominant politică sau dominant morală”. Ștefan Aug. Doinaș vine cu noi precizări în acest sens: „Mesajul unei opere literare este totalitatea valorilor extraestetice încorporate la modul estetic într-o operă...” Și în altă parte: „Mă interesează acest mesaj doar atunci când este valabil din punct de vedere estetic”. Ideea este subliniată și de N. Balotă, după care mesajul este „intenționalitatea creației unei opere realizată estetic”. S-ar părea că, cel puțin din punct de vedere teoretic, lucrurile sînt juste și clare. Intervențiile lui G. Dimisianu, S. Damian, N. Breban și mai ales ale lui M. Ungheanu dau un aspect din ce în ce mai interesant dezbaterilor. G. Dimisianu consideră mesajul „ca ceva organic operei”, iar M. Ungheanu ajunge la concluzia demnă de toată atenția: „Afirmatia că o operă „nu are mesaj” este dintre cele mai bizare cu putință”. Dar opera nu are numai un „mesaj”, numai intenția conștientă a creatorului, ci „mesaje”. O operă care se vrea cu un singur mesaj ca-

de în tezism. De aceea, precizează M. Ungheanu, „Literatura cu mesaj presupune literatura cu teză”. Între cele două războaie mondiale, M. Ralea susținuse un asemenea punct de vedere, la noi, în cuvinte pătrunzătoare și cu știută-i subtilitate: „Extensiunea sensurilor nebănuite care dau viață și posteritate artei o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului alături de ideea sa inițială, semnificații diverse la care el nu s-a gândit. Artistul e un singur individ și publicul o umanitate. El generalizează și imbogățește mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi. Acesta ne dă o schemă și noi o completăm, ne dă un vas pe care îl umplem și-l deșertăm mereu de la generație la generație” (*Despre critica literară*). În 1956 T. Vianu comenta cu prilejul aniversării a șaiszeci de ani de la nașterea lui M. Ralea: „Nu este de loc sigur că înțelegem pe Homer și pe Virgiliu, pe Dante și pe Cervantes, în același fel ca oamenii din vremea lor” (cf. „Mihai Ralea” — „Viața românească” nr. 8/1956, p. 147).

O operă de autentică valoare conține în sine așadar sensuri inepuizabile, opera este „deschisă”, cum s-a exprimat Umberto Eco. Asta însă nu înseamnă că unei opere i se pot inventa orice fel de mesaje. „Mesajele” unei opere sînt, într-un fel sau altul, încorporate în organismul viu al ficțiunii artistice. Fiind un creator de viață, artistul încorporează operei, în procesul de creație, mai mult sau mai puțin conștient, nebănuita complexitate a existenței în diversitatea ei. Cititorul alege potrivit formației, afinităților și structurii personalității sale. Este treaba criticii să formeze și să orienteze gustul cititorului spre sensurile majore ale artei într-o anumită epocă. „Critical” — scria Ralea în articolul citat — e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă”. Nu trebuie să vedem aici o invitație în a ne supune modelor estetice la zi, cum se întîmplă deseori în viața noastră literară. O operă care pulsează de adevărul vieții nu ilustrează principii și dogme. Artă nu este nici formă în sine și nici conținut în sine. Aceste două elemente nu sînt decît mijloc de realizare a esteticului. E nevoie ca ele să fie însuflețite și sodate. Aici intervine geniul creator: așa cum din îmbinarea complexă, inefabilă a diversilor

atomi și molecule din lumea organică se lăvesc minuni ale naturii vii, la fel, în anumite condiții, artistul mare ajunge în starea de concurent al naturii, de stăpînitor al legilor tainice ale vieții și Universului; el depășește natura și o domină în așa măsură încît e capabil să creeze organisme cu existență veșnică față de creaturile efemere ale naturii. Dacă natura pare a-și lua revanșa prin capacitatea neobosită de a se reproduce mereu, geniul creator o întrece prin *conștiința de sine* care-i dă posibilitatea de a reproduce elementele constitutive ale vieții, ale universului uman în formele limbajului care-i, prin excelență, fapt al spiritualizării omului. Ca ființă spiritualizată, omul se exprimă pe sine în opera de artă. Și tot ce e mai bun în om — scriam mereu — tinde către frumusețe, către armonie, către fericire, către formele superioare ale umanului. Întreaga evoluție a omenirii e străbătută de acest efort eroic, descori tragic, în ciocnirea cu forțele negre din om, din istoria lui zbuciumată. Artă este cea mai vie, cea mai grăitoare dovadă, poate singura care păstrează cu fidelitate adevărata istorie a omului. „Artele — spunea Heine — țin întru totul pasul cu spiritualizarea treptată a neamului omenesc”. Dacă arta ar fi o activitate gratuită, ea nu ar mai trezi nici un interes, nici un ecou în omenire. *Ea nu ar putea exista*. Prin esența ei, arta poartă în ea mesajul vieții, al adevăratei vieți, în formele ei superioare. Artă reabilitează viața, dacă se poate spune așa. „Tot ce alina, se prefăce-n cuvinte”, spune Ana Blandiana (cităm din memoriei. Nu-i adevărat. *Artistul mare este un magician: tot ce atinge se prefăce în viață*). Este un lucru pe care unii dintre scriitorii noștri nu prea vor să-l ia în seamă, care mai persistă încă în credința sincronizării cu diferite mode descoperite aiurea, îndemnați poate de anume teoretizări ale criticii literare. „Autentic în artă, — scria nu de mult M.R.Paraschivescu — și încă în artă literară, este numai ceea ce nu te poți împiedica să faci, fiindcă simți că dacă n-ai face-o ai muri (...) Această accepție definitivă a esteticii este singurul „*esteticism*” pe care-l propun meditației tinerilor mei confrăți. Și pe el, îi asigur, jur în întregime” (cf. „România literară”, nr. 48/1969, p. 3 — „Jurnal”) Fiindcă nu poți crea cu adevărat sincronizându-te cu alții,

ci sincronizându-te cu ce ai mai deosebit în tine.

Iată, de pildă, romanul actual. Propunându-și să depășească schematismul din anul mai din urmă, romancierii noștri au adus incontestabil o contribuție demnă de semnalat pe plan estetic și de pătrundere în universul psihologiei. În acest sens au fost subliniate pe bună dreptate apariții ca *Interval*, *Animale bolnave*, *Ingerul a strigat*, *Prins*, *F* etc. Și totuși, cititorul care a mai citit niște romane de prin alte părți sembrate de nume ca Dostoevski, L. Tolstoi, Balzac, Albert Camus etc. etc., simte imediat că unele din romanele noastre au în ele ceva subred, o sărăcie de *mesaj* sau de *mesaje*, în ciuda faptului că ne aflăm în fața unei proze „sincronizate” în bună măsură cu „noutățile” occidentale, noutăți probabil de suprafață și nu de esență. Iată de ce, intervenția dramaturgului Paul Everac din nr. 24/1970 al „Românului literar” nu a izvorât numai dintr-o reacție de breaslă, cum ar fi unii înclinați să creadă. Defectele prozei noastre, semnalate în oarecare măsură de Paul Everac, sînt, orice s-ar spune, realități. Și aceste neajunsuri ale romanului actual ne amintesc iarăși de niște observații ale lui M. Ralea, observații care-și păstrează actualitatea: „Scriitorii noștri au trăit puțin, n-au experiență sufletească adîncă, n-au acumulat într-înșii acel contact profund cu viața care călește sufletul și-i dă comprehensiunea umanității, a vieții și a morții. Artiștii noștri n-au sentimentul profund al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morții, mîndria umilinții, gustul oțelit al orgoliului m-au iubit, n-au disperat și n-au disprețuit resemnat. Nici unul din capitolele în adevăr teribile ale vieții nu le e familiar”. („Militantism artistic”).

Evident, de neajunsuri asemănătoare suferă nu numai proza. Să va veni cu argumentul că ne-am aventurat într-o afirmație riscantă, hazardată. Noi nu spunem că prozatorii noștri nu au putere de a pătrunde în compartimentele profunde ale vieții, dovadă că am avut bucuria de a întâlni în romanul *F* cîteva pagini de valoare europeană, dar unii romancieri persistă încă într-o proză mai mult „poetică” și de atmosferă, o proză de cazuri” nu prea nimerite (vezi *Animalele bolnave*), și, inevitabil, ajunge să se încurce în fraze, în „umpluturi” care aduc un prost serviciu adevăratei arte. Oricum, nu sînt

fără noimă cuvintele lui Camus: „Marii romancieri sînt romancieri filozofi”.

Și, în consecință „mesajul” lor are putere covârșitoare de convingere. Artistul mare este un stăpînitor de universuri ale existenței. Luciditatea nu-i o piedică în calea creației. „Cîtă luciditate, alîta dramă”, spunea Camil Petrescu. Iată de ce artistul de geniu conștient angajat nu are decît de cîștigat în profunzime, el nu este amenințat să alunece în tezism. Artă nu poate fi a celor nechemați. Dacă nu ești capabil să trăiești la tensiuni nemărginite viața, riști să îngrași plutonul celor care denaturează esența esteticului. Noi nu vedem, nici o deosebire esențială între teziști și estetizanți. Poziția „oniricilor” ca și a „angajaților” de duzină este totdeauna falsă în cîmpul unei literaturi în momentele lor de „succes”. Mulți ajung să-și creeze și faima de „maestri”. Prestigiul le este dat de împrejurări și nu de propria lor valoare.

Căci există două feluri de angajări: angajarea geniului și angajarea artistului de mijloc. Marii artiști sînt angajați pur și simplu, ceilalți se angajează și pentru asta sînt nevoiți să declare că se angajează, chiar și atunci cînd o fac în mod sincer. Gîndul ne duce, fără să vrem, la fiicele regelui Lear. Cordelia nu are nevoie să-și declare iubirea pentru tatăl ei. Această iubire e în ea, e angajată de la sine, pe cînd Goneril și Regan nu o au, ele sînt nevoite s-o declare. Cordelia este artistul de geniu, Goneril și Regan (și nu e întîmplător că sînt două!) formează cealaltă speță. Literatura declarativă, cu teză, care s-a scris destulă vreme la noi, își are izvorul în angajarea de de tip Goneril-Regan. Și ar fi o eroare să încadrăm acea literatură mediocră în rîndul artei, pentru că a fost scrisă de nechemați și pentru că ce s-a scris atunci de către creatorii autentici, va rămîne, orice s-ar spune.

N. BARBU

Estetic și cultural

Noul volum de critică al lui Valeriu Răpeanu *Interferențe spirituale* (Editura Eminescu, 1970) permite o dezbatere mai largă asupra modalităților, a delimitărilor (posibile sau arbitrare) ca și asupra evoluției criticii noastre literare. Și nu numai a criticii literare, ci și asupra celei plastice, muzicale sau teatrale. O asemenea discuție e înlesnită de consecvența cu care autorul explicitează un anume punct

de vedere în cîmpul comentariului critic de actualitate. În adevăr, un volum anterior, *Noi și cei dinaintea noastră* conținea o notă introductivă în care Valeriu Răpeanu, fără insistențe prezumțioase, indica două direcții principale spre care gravitează intervențiile sale critice: „legăturile dintre literatură, artă și știință — apoi ancorarea fenomenului spiritual în succesiunea istorică”.

De data aceasta, o formulare expresă, în sensul celei citate, nu aflăm. În schimb, titlul noii cărți, *Interferențe spirituale*, sugerează mai mult decît un program: e o convingere, rezultată dintr-o aprofundată meditație asupra manifestărilor artistice, a sorgintei lor comune și a formelor diverse de afirmare a impulsului creator. Spre ilustrarea acestui punct de vedere pe care titlul îl exprimă, aflăm în cuprinsul volumului, de pildă, ascuțite opinii despre Enescu și Brăncuși, personalități care pun în evidență permanente românești deduse dintr-un patrimoniu spiritual specific, sau aflăm sinteze de un deosebit interes prin ineditul lor, cum este cea intitulată *Primul război mondial și sensul lui în cultura noastră*.

Autorul nu-și delimitează, așa dar, nici aici, investigația în cadrul beletristicii sau al istoriei literare, mișcîndu-se pe coor-

donate largi, demonstrând analitic și la obiect existența unor raporturi foarte strinse între poezie și muzică, pictură, teatru. În același timp, fenomenul artistic românesc, văzut în ansamblu, nu este izolat de mișcarea artistică de peste hotare. Discuția în paralel, acolo unde e cazul, stabilirea de similitudini și diferențe, reliefează și mai mult specificul național, în sensul afirmației lui Iorga, pusă ca motto al volumului de față, și anume „*că simțim o nație adevărată, că avem trecutul nostru, originalitatea noastră sufletească*”.

O serie de „portrete contemporane” ca și filele unui „carnet de cronicar” constituie împreună substanța celei de a doua jumătăți a cărții. Ele întregesc imaginea criticului care, sensibil la frumosul artistic, nu se mulțumește cu glosarea exclamațiilor admirative ci, mereu, caută să explice, să descopere înlănțuiri de idei, să pătrundă și intelectual ceea ce e sesizat ca valoare. Nu-i vorba de ceea ce s-ar numi o *metodă*, pentru că nicăiri nu aflăm rigiditățile vreunei scheme prestabilite în receptarea fenomenului artistic. Se poate vorbi, însă, de o anume *structură intelectuală* care privește global, cu rafinamentul omului de cultură și cu preferințe ce îngăduie stabilirea unui original profil sufletec. Un profil cu atât mai interesant cu cât, dincolo de varietatea cunoștințelor și a domeniilor abordate, cititorul atent simte atitudinea deschisă a creatorului, simte încordarea actului critic veritabil, în căutarea unor sensuri largi, a unor semnificații de un ordin mai general. Valeriu Răpeanu nu constată pur și simplu, ci se întreabă, caută răspunsuri, explică și trăiește cu fervoare momentele posterioare emoției estetice, momentele ce însoțesc un fapt, o atitudine lirică, o operă în harta amplă și de o configurație deloc statică a spiritualității unui popor și a spiritualității umane în ansamblu. Observația este valabilă în cazul lui E. I. E. nescu, marele artist căruia i se consacră un studiu amplu, în cadrul căruia sînt luați în discuție, tangențial și Nicolae Grigorescu și Vlahuță și ideile artistice ale epocii — toate datele contribuind la definirea spiritului românesc. La fel, sînt explorate aspectele formației și ale creației brăncușiene, dovedindu-se că ele sînt o expresie a mitologiei naționale”. Nicăi portretele la care mă refeream mai sus (Tudor Vianu — „mentorul”, Perpessicius sau „răsplata cea mare a zilelor și nop-

tilor”, F. Aderca — „omul contrastelor”, P. Comarnescu sau „virtuțile entuziasmului”, Zoe Dumitrescu-Bușulenga — „un etalon intelectual”, Constantin Bobescu — „omagiu modestiei”) și nici cronicile dedicate, să spunem, unor cărți ale lui Eugen Barbu sau Fănuș Neagu, poeziei lui Al. Al. Philippide sau sintezei lui Al. Piru (*Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*) nu sînt lipsite de această perspectivă menită a încadra actul de creație într-o suită, dobîndind semnificații spirituale bogate, de natură să ofere bucurii inedite intelectualui, și nu numai intelectualui. Clasică psihologie a facultăților (cunoaștere, afectivitate, voință), care trata separat, fie și cu motivare metodologică, aceste aspecte ale vieții sufletești este azi depășită sau, în orice caz, insuficientă pentru a explica acea complexitate a conștiinței caracteristică individului concret, indiferent de epocă. Atunci, pe drept cuvînt, barierele între emotiv și intelectual, între sentimentul estetic (privit ca sentiment superior) și cunoaștere devin artificiale, cel puțin în măsura în care ele nu se referă numai la finalitatea și la modul de manifestare specific emotivității și cunoașterii. Atunci și relația esteticului cu culturalul se modifică, refuzînd fixitatea.

De-a lungul istoriei noastre literare s-au manifestat, prin forța împrejurărilor, momente de accentuare într-un sens sau în altul, adică hipostazieri succesive ale culturalului și ale esteticului. Prima alternativă, apare, în genere, în momentele de renaștere, de pionierat, cum ar fi în epoca pașoptistă sau, mai tîrziu a curentului de la „Contemporanul” și chiar a teoriilor poporaniste prin care a debutat de fapt revista „Viața românească”, înaintea, prin Ibrăileanu, ea să îmbrățișeze de fapt valorile artistice autentice, în afara condiționărilor exterioare artei. Esteticul a avut, la rîndul său, preponderanță la „Convorbiri literare”, la „Viața nouă”, sau la „Sburătorul” — revista și, mai ales, cenaclul Iovinescian. Nu-i vorba aici, neapărat de exagerări, cum au fost uneori, în cazul disputelor îndelung perpetuate referitoare la gratuitatea sau angajarea artei.

Predispoziții temperamentale sau insistențe exclusiviste, într-o direcție sau alta explică, în bună parte, unele opinii unilaterale care mai persistă și astăzi. Dacă G. Călinescu a dus o susținută luptă pentru afirmarea specificului estetic al litera-

turii, într-o perioadă în care abundau formulele-tip, de proveniență didactică, lipsite de contingență cu realitatea artistică a operelor discutate, nimic nu justifică astăzi ipostazierea exclusivă a acestei poziții. Autorul *Istoriei literaturii* concepută după criterii estetice nu a fost totuși un estetizant, în sensul în care, cu ani în urmă, unii comentatori s-au grăbit să-l califice. El nu excludea, odată valoarea estetică detectată, explicațiile de *posteriori* de ordin biografic, psihologic, social, istoric, etnografic etc. Orice operă este legată prin mii de fire de realitatea concretă, complexă și adesea contradictorie, în care ea apare.

Se pare însă că, după ce au fost eliminate unele exagerări dogmatice, sociologizante, s-a ajuns, prin contrast, la minimalizarea importanței culturale a actului de creație artistică de către unii critici sau autori de opere beletristice.

Spre deosebire de aceștia, Valeriu Răpeanu înțelege cultura ca o „vocație spirituală”, și ca atare militează nu pentru „acea cultură de fișe și citate, cu subșoluri bogate în cifre” (p. 210), ci pentru o trăire multipolară a valorilor, în sensul în care esteticul se conjugă cu întregul domeniu al valorilor, în plan axiologic. Literatura, în felul în care o înțelege autorul *Interferențelor spirituale*, nu poate fi despărțită de celelalte ramuri ale frumosului și acestea toate, la un loc, nu pot fi excluse din sfera mai largă a culturii. De aceea, criticul care se ocupă de *Antimemoriile* lui Malraux scrie cu aceeași pasiune despre *Albumul Brâncuși*, despre volume de istorie literară sau despre o operă ca *Istoria Bucureștilor* a lui C.C. Giurescu, fără a-și schimba uneltele, fără a lăsa impresia că trece dintr-un domeniu preferențial în altele, adiacente.

S-a vorbit, în legătură cu prezența lui Valeriu Răpeanu în câmpul literelor, de o *critică culturală*. Eticheta aceasta rămîne, însă, cel puțin imprecisă — mai cu seamă pentru „puriștii” moderni, și în genere, pentru cei care au o adevărată fobie a culturalității, pentru că ea ar putea acredita impresia unei abateri a autorului de la primordialitatea criteriului estetic în aprecierea artei, ceea ce e fals. Orice formulă încheie, e drept, o aproximare. Găsesc însă că o formulare mai potrivită, în cazul de față, ar fi aceea de *critică a integrării esteticului*, integrare în câmpul vast al culturii umane. Urmărind pînă la capăt ideea, dincolo chiar de

ceea ce sugerează autorul în volumul de față, s-ar putea vorbi de un anume *panestetism*, în sensul convertirii satisfacțiilor cunoașterii, a satisfacțiilor intelectuale pe care ni le poate oferi, de pildă, o istorie literară (ca în cazul *Istoriei literaturii neoelenice* a lui C. Th. Dimaras pe care criticul o discută cu nedismulată plăcere) sau istoria ideilor, filozofia culturii etc. — în satisfacții estetice, firește, de un alt grad și de o altă structură, însă nu mai puțin sincere și durabile. Nu înțeleg, prin aceasta, să pun semnul egalității între specificul artei și acela al altor domenii de activitate intelectuală, și nici Valeriu Răpeanu nu face acest lucru. Critica sa e nuanțată, sesizarea valorilor artei premerge totdeauna construcțiile de idei sau, cînd sînt discutate opere consacrate, intervențiile autorului aduc mai totdeauna o reordonare a impresiilor. Aprecierile ivite în timp sînt cercetate în funcție de condiționările istorice, apoi amendate, confruntate cu opiniile contemporane. Este un travaliu deosebit de util, necesar, fără de care evoluția gustului artistic și rafinamentul estetic contemporan nu ar putea fi înțelese.

Această metodologie evocă pasiunea pentru idei, răbdarea și finețea analitică a lui Tudor Vianu, „mentorul” spiritual, căruia criticul i-a fost ucenic, ca și eleganța stilistică și nobila elevație, de-a-supra disputelor personale și a atitudinilor pătimașe, a criticii lui Perpessicius. Față de aceștia, Valeriu Răpeanu abordează fenomenul artistic într-o mai accentuată perspectivă istorică și-l studiază numeroasele implicații, ajungînd la structurarea sensurilor vii ale culturii actuale. Afirmam cu un alt prilej că „fără să-și propună teme de teorie sau filozofie a culturii, autorul are mereu prezent tabloul larg al unor preocupări tipice epocii contemporane și observațiile pe care le face au în vedere manifestările unitare ale gîndirii și sensibilității omenesti”. Volumul *Interferențe spirituale* confirmă această caracterizare, dovedind extinderea coordonatelor în care criticul își situează cercetările și judecățile, unind cultura materială, cultura ideilor și sensibilitatea artistică într-un tot care exclude fixitatea și constituie un permanent stimulente al trăirii valorilor, a adevăratelor valori, selectate cu perspicacitatea și rafinamentul estetului mereu atent la întregul context al valorilor spirituale create în timp. Toate demersurile criticului sînt străbătute însă

de o preocupare dominantă, fundamentală gândirii sale, și anume aceea de a sublinia permanențele și specificul culturii românești. Ideea aceasta nu este preluată, însușită, în baza unor necesități de moment sau pentru compleatarea unor spații albe în câmpul cercetărilor din acest domeniu, ci se vede că ea pornește dinăuntru, definind o *atitudine* care se identifică modulului de a gândi și de a fi, structurilor sufletești a autorului. Și nu numai cele două studii extinse, unul despre Enescu și celălalt despre Brîncuși atestă acest fapt, ci toate sau aproape toate, cercetările criticului, întreprinse din perspectiva unor coordonate geografice și spirituale care ne sînt proprii, conduc la valorificarea unor trăsături originale, plasînd contribuția românească la tezaurul comun al culturii universale în perimetrul și la altitudinea îndrituită de valorile ei constituite. În acest sens, în încheierea unui studiu deosebit de important pentru înțelegerea liniilor de evoluție ale literaturii și artei românești (*Neobișnutele lumini pe cer* — *Primul război mondial și sensul lui în cultura noastră*), autorul arată: „Evenimentele de pînă la primul război

mondial ne confruntaseră doar cu propria noastră ființă națională, cu propriile noastre suferințe. Acum, această confruntare se realizează la altă scară. România devine nu un angrenaj al unor evenimente, ci un factor esențial, de care depindeau victorii și prăbușiri, de care depindea în mod direct soarta omenirii. Așa se explică aspirația spre universalitate, dorința de a ieși din cadrul unui provincialism literar”.

În toate analizele sale, Valeriu Răpeanu nu se situează pe o poziție premeditată, stilul său nu este demonstrativ — prezumțios, nimic din emfaza și din zelul unui fanatic nu i s-ar putea reproșa. Dimpotrivă, tonul este de o pondere, de o rigoare a logicii și a documentației care sporesc valoarea și importanța acestui volum scris de un subtil intelectual, dublat de un om de ascuțită și rafinată sensibilitate. *Esteticul și culturalul* se conjugă, astfel, pentru Valeriu Răpeanu nu numai în planul ideilor și al judecății de valoare, ci și în acela al expresiei, al farmecului personal pe care scrisul său îl degajă.

V. CONSTANTINESCU

Singurătatea princepelui

În cartea sa *Bubi, sau istoria lui Caligula* publicată în 1932, Hanns Sachs scria, referitor la membrii monstroasei dinastii claudiene: „Acești oameni au fost obligați să înțeleagă faptul de a fi așezat deasupra tuturor și de a trebui în fond să trăiești în deplină solitudine”.

Romanul lui Eugen Barbu, în ciuda mi-

nuțioasei reconstituiri de epocă, este doar aparent istoric, atît cît poate fi un „basm” istoric. Esența fenomenului putere este scopul romanului și nu reconstituirea istorică. Istoricul este plasat într-o modernitate și actualitate simbolică. Una dintre ipostazele condiției umane, aceea de conducător, este tratată aproape la modul simbolic. Principele nu are un nume în roman, aflăm din *Jurnal* că este vorba de Hangerliu. Complexitatea acestui simbol implică și una dintre trăsăturile relevate de Hanns Sachs. Principele este singur și trăiește lucid drama acestei solitudini. Condiția de conducător îl condamnă la o singurătate fără posibilitate de salvare, pentru că el nu mai poate avea încredere în nimeni nemaifiind egal nimănui, pentru că el însuși tinde să se depărteze de mulțime prin acte care violentează natura și care numai lui i se par posibile. „Doamne, cît sînt de singur! Și dacă tu mîine mă iei la tine, va fi odihna și bucuria mea, pentru că viața nu mi-a dat nimic decît putere și avere, dar la ce folosesc ele dacă nimeni nu te vrea și nimeni nu suferă la suferința ta?”.

Păstrind proporțiile, Principele se apropie de eroul piesei lui Albert Camus, *Caligula*. Contemplativi, lucizi, cei doi conducători se rup treptat de lumea reală, antrenati fiind de o „dialectică a puterii”. Ei sînt o replică negativă a Principelui lui Machiavelli. Trăirea metafizică, angoasa, greața le paralizează fapta care nu mai este săvîrșită decît în sens distructiv, violentînd lumea fizică. Principele dorește puterea absolută. „Eu am un singur scop, să domnesc, restul e deșertăciune”. Iar autorul face în alt loc observația: „Interior, Principele urmărea ceva perfect, imobil, desăvîrșit, dar nu găsea calea spre această perfecțiune”. Ii lipsea partea din el care să-l ajute să găsească drumul spre acel lucru perfect. Făcînd apel la mitul platonician al androginului, Messer Ottaviano poate fi văzut și ca această parte, această emisferă regăsită a Principelui. Abia cînd ajunge stăpîn pe putere, trăind drama imposibilității de a avea absolutul ei, Principele simte nevoia reunirii cu „partea” ce-i lipsea.

Între condiția de om și cea de conducător, între supuși și domn se produce un inevitabil divorț. Principele, antrenat în acea „dialectică a puterii”, devine astfel un exilat, un om în afara existenței. Ceea ce-l desparte pe Principe de Caligula, este în primul rînd limitarea țintei sale. Principele „nu vrea luna” precum Caligula. el nu trăiește cu aceeași intensitate drama recunoașterii limitelor condiției umane și a inevitabilității morții, el trăiește drama limitelor puterii și el vrea *absolutul puterii*.

Principele acceptă răul ca pe o fatalitate a puterii. Messerul este partea din el care tinde spre absolutizarea răului. Pe plan social condiția de conducător are un sens distructiv. Poate nu întîmplător cele două personaje, Principele și Caligula, se pot substitui metaforei ciumei. „Eu sînt acela care înlocuiește ciuma” exclamă Caligula. Domnia Principelui începe și se sfîrșește sub semnul flagelului.

Neliniștit, solitar, melancolic, avînd conștiința unei stări de lucruri care nu poate fi ameliorată, cel care a fost domnul fanariot Hagerliu devine un simbol modern: „Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi tot trîncăni m-a ostenit, nu am ce face cu ea”. Obosala Principelui se manifestă chiar de la începutul romanului, dobîndirea puterii îl epuizase, șocul pe care împlinirea scopului îl determinase, făcuse din el un condamnat. Principele sfîrșește mîla, este un personaj tragic. Neputința de a se bucura de putere, sentimentul că este dominat de o realitate pe care nu o poate cunoaște, îl face indiferent. Această indiferență îl însingurează. Messerul, acest „alter ego” al său, îl avertizează: „Voi nu știți ce înseamnă a domni și a avea putere. O putere care nu e dovedită față de sine însuși nu este putere”. Acest lucru nu putea Principele să-l facă, să-și dovedească sieși că este puternic, așa cum spunea Cezare Borgia, și să le-o dovedească și celorlalți. Slăbiciunea sa se manifestă în flagelarea supușilor. Ca și Caligula, Principele recurge la extravagante, investindu-și armăsarul cu rangul boieresc al unui curtean căzut în dizgrație. „Sabatul” este o petrecere păcîină și orientală, expresie a viciului absolut: se construiesc gigantice mausolee asiatice, se decorează o biserică cu icoane avînd chipul messerului, violîndu-se tradiția etc.

Conștiința fatalității răului, a neputinței de a face ceva bun îl condamnă la izolare, la „melanholie”. A dori acest lucru în sine, înseamnă a sfîrși prin a te plasa înafara existenței.

În „basmul” acesta petrecut la Porțile Orientului, în lumea „ciocoilor vechi și noi” și a „crailor de curte veche”, un împărat fascinat de ideea de putere, deznăscut de a nu o putea realiza, neliniștit, indiferent, singur, sfîrșește prin a fi mîncat de ciună.

W. SHAKESPEARE : SONETE

IX

Talazuri mari de țărm pietros se sfarmă
Și clipele gonesc către sfârșit
Și una după alta cad cu larmă
Ca-n luptă-oștenii sub destin cumplit.
Se naște-un om în lumea de lumină,
De anii-n floare este-ncununat
Și prind apoi eclipsele să vină
Și timpul darnic darul și-a sfărîmat.
Și timpul fură-a tinereții floare,
Pe fruntea frumuseții sapă dungi,
Drept hrană bogăția firii-o are
Și toate-s prada coasei sale lungi.
Dar versul meu în ciuda mîinii sale
Spre vremuri depărtate-și taie cale.

XCVIII

În primăvară, cînd fusesem dus,
April pestrițe haine îmbrăcînd
Un duh de tinerețe-n toate-a pus,
Greoi Saturn cu dînsul saltă-n rînd.
Nici ciripiri de păsări, nici balsam
Suav de-aprinse flori nu-mî dau cuvînt
Printre culorile ce-n jur le am
Ca eu povestea mindrei veri s-o cînt.
Nu pot să laud nici curatul crin,
Nici roșii trandafiri de chinovar,

Sînt dulci și mîndri, însă nu din plin,
Doar umbre-a măreției ei îmi par.
Cînd tu lipsești, e iarnă-n jurul meu
Și-n lipsa ta mă joc cu umbre eu.

CXXXII

Ce dragi mi-s ochii tăi cînd umezi vor
S-aline-a ta asprime ce mă doare,
Durerii mele dînd cîința lor,
Au parcă negrul strai de bocitoare.
Nu luminează soarele mai blînd
Pe fruntea Răsăritului grozavă
Nici steaua serii-n pragul bolții stînd
N-aduce-Apusului atîta slavă,
Cît negrii ochi pe fruntea sumbră-a ta
O, inima la fel să-i fie bună
Și să mă plîngă, negrul poate-a-ți sta
De-apururi drept podoabă și cunună.
Și voi jura că negrul e frumos
Și ce nu-i negru este de prisos.

CXXXVI

De-ți supăr duhul cînd aproape-ți vin,
Orbului duh să-i juri că-s al tău dor,
Și-atunci chiar al tău suflet m-o primi-n
Adîncul lui de dragoste-arzător.
Will umple-va comoara ne-ncetat
Cu doruri vîrfuind-o pic cu pic,
La largu-i în comoară e-un ducat,
Pe cînd un om în gloată nu-i nimic.
Deci lasă-mă, la număr nezărit,
Voi fi trecut eu totuși la total,
Nimicul care sînt de ți-i iubit
Nimic să fiu, uitat să mă prăvăl.
Iubește-mi numai numele-mi și zi-l
Și drag ți-oi fi, căci numele mi-i Will.

CLIV

Micuțul zeu al dragostei dormea
Cu facla cea de inimi arzătoare
Și nimfele veniră lângă ea,
Frumasele de-apururea fecioare.

Cea mai frumoasă-n mină ia cel foc
Ce inimi multe-n lumînări schimbat-a
Și voievodul dorului pe loc
Sta dezarmat cum îl lăsase fata.
Ea stinse facla-ntr-un pîrâu vecin
Ce s-a schimbat în apă fermecată
Luînd iubirii farmecu-i deplin
Și să mă scald în el m-am dus odată,
Dar apa lui nu-mi stinge focul, știu
Ci-n piept mi-aprinde dragostea mai viu.

În românește de N. I. PINTILIE

CRONICA LITERARĂ

AURA PANĂ

**Florin
Mihai
Petrescu**

ÎN TRE PĂMÎNT ȘI STELE



Titlul plachetei este și acela al profesiei de credință din finalul ciclului, care-l redefinesc pe poetul ieșean ca pe un slujitor al conceptului de poezie ca vis, ca transfigurare incantatorie a introspecției din perspectivele feericului cosmic: „Cobor în mine ca pe niște trepte / În fiecare zi tot mai afund /.../ În vis mă-nalț mai sus, mai sus de stele / Și mă privesc dormind adînc, departe, / Și-atuncea înrudit mă simt cu ele / Și cu pămîntul — în egală parte”. „Făurit din foc cresc și-argilă”, poetul ieșean, aspirant la baudelairianul „lux, calme et volupté”, face din versul său punctul de sprijin al împăcării contrastelor din care se simte zămislit.

Acest sens programatic nu prea concordă totuși, mi se pare, cu temperamentul și substanța lirismului său, în general, mai puțin structurat pe tensiune și ciocniri dramatice de genul spiritual-teluric, cum ar sugera-o simbolurile din titlu și din restul textului. Lirismul lui Fl. M. Petrescu, avînd deja o personalitate proprie, sugerează mai curînd grație de zbor, simfonii cosmice, melancolii eterice, învăluind pe lingă țeluri de generozitate etică („Spre tărîmul sterp din inimi calm navighez într-una”), elanuri și îndemnuri novatoare („Căci am venit s-arunc în aer borne / Și drumuri peste mlaștini să deschid. / Ori îndrăznim acumă totul, or ne / Vom potolici mereu de cite-un zid”), dar această postură maiakovskiană, de asemenea, distonează oarecum cu timbrul și tonalitățile mai puțin energice ale poeziei sale.

Poeților de factura și sensibilitatea lui Florin Mihai Petrescu, la care modernismul, în mod constitutiv, nu poate realiza absorbția totală a clasicului, le este mai greu să se sustragă total reminiscențelor eminesciene și blagiene — observație care nu implică nicidecum o depreciere valorică; dimpotrivă, aș remarca dincolo de afinități, meșteșugul cu care poetul știe să folosească motive și simboluri deja consacrate. Elementele romantice ale cadrului eminescian sugerează peisajul autocontemplării: „Adînc în mine susură izvoare / Și aștri se rotesc pe bolți de vis, / Iar

drumul lor cu aur e înscris / În armonii de sine stătătoare. / Pe lespezi lucii pași de zine line / Peste uitare Țes un văl de vrajă / Și arbori cîntători ce stau de strajă / Îngîină înserarea pe coline. / Un dans de cerbi sub pulbere de lună / Alungă umbre, / cheamă duhuri sfînte ./ O, tremurări de crengi în codrii mei / Alît de tineri ziua sub zăpadă; / Cine-ar veni acum să mă vadă / Ar ști cum se iubiră primii zei!"

Simbolul structural al ciclului este acela al luminii, întîlnit în volumul de debut al lui Blaga, preluat însă cu sensurile lui largi, de viață, de efect al unor arderi continue, cu mutații proprii în ordinea raportului dintre poet și universul obiectiv. În viziunea lui Fl. M. Petrescu, lumina este comunicare între pulberile spiritualității sale și cele cosmice, interastrale, identificabile cu absolutul, cu veșnicia.

Majoritatea motivelor i se subordonează. Menirea poetului, întrupare a teluricului și a inefabilului, se realizează fără opreliști cu condiția integrării sale în lumea spiritualității pure, absolute, unde nu-i este hărăzit oricui să părîndă: „Căci e menirea mea cu oamenii de-o seamă / Eu să le fiu trimisul și semne să le dau / De pe pămîntul verde, din cerul mereu blau, / Și-ncorporat luminii, de nimeni n-am teamă". Același optimism îl degajă lumina și în dezvoltarea motivului erotic — premiza unor reverii meditative în care dragostea asociată aceluiasi semn, devine alt gen de transfer tainic, reciproc, între cei doi amanți și, în sensul macedonskian de „vindecătoare de nevroze", îl conduce pe poet la regăsirea blîndă și totală de sine, a calmului originar: „O, binecuvîntez odihna-ți lină, / Și îngerii în jurul tău să zboare, / Cum m-ai adus aproape de izvoare, / Să aflu neschimbata mea lumină".

Florin Mihai Petrescu, în ciuda dorințelor sale novatoare, rămîne totuși un simbolist tirziu, grefat pe un temperament iremediabil „oriental", care poate să facă din lenevirile dulci climat liric și din balanșoarul imaginației sale pistă de lansare în universul pur al poeziei. Poetul, în accepția cărui „lumina-i riu în veșnică plutire", întonează aspirații imprecise de vagabondaj fie în ținuturi quasi-reale cu sonorități exotice, cu purități boreale, ori fertilități solare („Și soarele-mi tirziu mai sus răsare, / Suindu-mă în văi de Californii"), fie în inima metropolelor de peste ocean, limuzine ca expresie a rivnitelor suspensuri fiind vehiculul preferat („Printre blockhausuri / Lunecăm lent — / Ingeri în haosuri / De rai transparent ./ ./ Într-o limuzină / Cu volan de lumină / Eu și tu / Prin Fifth Avenue", fie pe întinsul propriilor mări interioare („Mă sfîșie-acuma un dor de plecare / Ca briza ce umflă spumoase perdele, / Năvalnică — Delta de păsări călătoare / Peste lăuntricele mări ale mele". Iubita poetului devine cu atît mai atrăgătoare pentru că și ea îi poate satisface ceva din dorul de pămînturi necunoscute, fiind „sinteză radioasă de rase, continente".

Universul său poetic e populat cu motive tipice simbolismului în floare: mări de sargase, taifunuri, brize, crini, oleandri, îngeri, parfumuri, imprimînd peisajului liric transparențe și unduri paradisiace. Aș spune chiar că există parcă afinități între spiritualitatea diafană a poetului și grația și discreția florală: „Ele-s plecate-n sine pe-un Țarm abia văzut, / Unde oleandri tandri în brize se sărută / Cu cîntecul luminii sună din alăută / Ce n-a fost încercată de suflet cunoscut".

Grațiosul acesta, uneori excesiv, volatilizează parcă substanța lirică, în aluneări ușor idilizante pe marginea problemelor grave ale existenței. Poezia *Perpetuum*, de pildă, este un elogiu adus permanenței vieții, compus însă puțin din afară, de la nivelul unei imagistici încîntătoare, foarte delicate, dar cam naivă: „Cresc florile peste morminte ./ Surisul lor ar vrea să spună / Că morții-și mai aduc aminte / de flori, de soare și de lună. / În taină circulă-a lor seve / Și fluturi pe deasupra zboară / Ca visuri întrupate-ave / Din somnul de odinioară".

O notă de oarecare didacticism rezultă din această tendință programatică de îmbîlînzire a antinomiilor, de aplanare a denivelărilor întîme, versuri ca: „Oprește-te! Nu singur vei decide. / Privește peste arbori, peste munți: / Și floarea pe prăpăstii se deschide / Și lupul singuratic bea la nunți" din piesa *Peștera* amintîndu-ni-l pe Panait Cerna din *Floare și genune*.

Reversul luminii — cenușa, scrumul, zgura — simboluri ale distrugerii, ale întunecării minții și sufletelor oamenilor, apar în poemul *Memento Hiroșima*, scris în același spirit al grației și delicateții.

Reprezentînd un progres cert în privința structurării motivelor și a expresiei poetice, ultima plachetă conturează mai precis un poet cu ingenuități romantice, dar și sensibilitate modernă și rafinament al expresiei, adecvată deopotrivă pentru miniatural și cosmic, romanță și meditație, cu un remarcabil simț al muzicalității.

Mihai Ursachi

INEL CU ENIGMĂ



O personalitate poetică distinctă care se compune cu fiecare catren, cu fiecare vers, cu siguranța și sobrietatea adevăraților meșteri pentru care arta este concentrație de gânduri și pasiuni, în formele cele mai pure, dar și mai fertile în sensuri ale expresiei. Ornamentația de orice fel, scontarea de efecte sînt excluse. Nimic ostentativ, fiindcă afirmarea unui talent cum este acela al făurătorului *Inelului cu enigmă* nu necesită nici un artificiu.

Poetul Mihai Ursachi se scufundă cu ochii larg deschiși în lumea întreitului mister — al existenței, al sufletului și al cuvîntului — *inelul cu enigmă* „...juvaer / Cu sensuri trei și totuși unul singur”, însemnul legămintului cu perfecțiunea și poezia. Conștient de marginile noastre, preatristul menestrel contemplă drama dinăuntru, înfiorat și mut, ca și cum rostul lui n-ar fi decît acela de a-i capta vocile și de a le elibera în vers. Ecourile structurale ale blagianului „eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, se rezolvă însă în resemnare lucidă, locul lamentărilor și al speculațiilor sterile: „Vedeți-l: acesta e cel care poartă însemnele / Acesta e cel copleșit de noroc și de steme, / Acesta e cel care tace / Fericiti-l, prea lăudați-l și fie-vă / Milă de el”. Nici un efort, nici o intenție sau poate mai exact, nici o speranță de a se face auzit

În Marea Cetate — poezia, în concepția acestui modern cavaler al melancoliei, fiind miracol existent dincolo de stridența vorbelor: „Ascultă ce-ți zic, deși nu auzi (cei înfestați / cu această Lingoare sînt muți) / defectu-i la tine / Dacă nu mă auzi numai pentru că nu pot vorbi / Din pricina pereților foarte captonați / cu vatelină și piele de rinocer / Din pricina pufului moale și linei și moliciunii / Și a Lingorei pentru care sînt izolat / Aici, adică acolo unde-ți spuneam la-nceput / Și de unde nu se mai poate zice nimic”.

Claustrarea neorgolioasă este mediul prielnic pîndei, vinătoarei de sine, pe cît de îndîrjită, pe alît de chinuitoare (unul din motivele subciturilor pe care le putem distinge în această plachetă): „O, Doamne, cu ură mă hăituiesc eu pe mine” și ca într-un straniu și derutant joc de oglinzi, imaginile se confundă, aceea a hăituitului cu a hăitașului: „Și fiara tricoasă, slăbită de tot / se oprește acum / La izvorul natal, între verzile crînguri; / În pinzele apei cată ca prin fum, / Aieveu era, vînătorul cel singur” — Dincolo de paradox și de un aparent joc de cuvinte

izbucnește Izbînda Eului asupra sa însuși: „Învinsu-m-am însuși”, / sălta cel învins de el însuși, / Și rob am făcut din învinsu-mi” / În clipa aceasta învinsu-și / Striga cu izbîndă „Învinsu-m-am însuși”.

Există la Mihai Ursachi un amestec savuros de rafinament livresc și de „haz de necaz” popular crescute pe un fond de structurală melancolie, o formă de bravură a propriilor tristeți funciare, ca în piesa *Coliba*, citabilă și pentru vocația de multiple ipostazieri ale poetului. Singur, spiritual se amuză controversînd cu alteregouri întruchipate nici mai mult nici mai puțin în Napoleon, Socrate ori în discipolul acestuia, Alcibiade. Alternanțele unor asemenea dilatări cu referiri la situația de fapt a solitarului din dealul Ciricului creează efectele unui umor dăndru, de o gravitate dureroasă: „Mă distrez de minune cu mine. / În diminețile foarte senine de primăvară / Mă salut cu un „salve” și mă duc la plimbare... / Alteori marțial imi ordon: „Napoleone / adună-ți în grabă un milion de batalioane / căci nebunaticul Hanibal s-a răsculat... / Cîte odată dau peste mine pe neașteptate / și-mi zic: / O, Socrate, / de cînd te cauți / Vin cu picioarele goale tocmai de la Ciric / ca să-mi arăți adevărul în privința imparității / și parității... / Am auzit și de singurătate: cînd am să mor, / cu cine-o rămîne-n colibă, cînd voi fi singur, / locuitor / în pustietăți, în adîncuri...”.

O anumită venă folclorică este, de altfel, prezentă și în alte prese de factură baladescă și cu ingenuități de basm, (*Trei frați pătați*, *Triplu poem pentru bătrînul porcar Garibaldi*), originale parabole lirico-epice pentru actul creator, care este conceput ca și în *Palmierul Talipot*, mai întîi de toate, ca efectul unui șoc („Ia eu impietrisem la zidul pădurii”), ca o iluminare hărăzită celor „însemnați” („Unul stătu fulgerat sub altarele iagilor”); aceștia sînt nonconformiști nu din principiu, ci din candoare și inalienabilă putere de a iubi, calități admirabil improspătate în *Triplu poem...*, o viziune proprie asupra geniului popular, a homericeului lacatar al bojdeucii din Țicău de acum aproape un veac în urmă. Mutațiile poetice, adeziunea altă de sensibilă la obiect confirmă nu numai o prețuire a marelui humuleștean, dar și afinitățile care îi leagă; e vorba mai ales de acea simplitate primară a existenței, ca reflex al unei concepții socratice despre viață, concepție împărtășită și de Mihai Ursachi, ale cărei referinți filozofice predilecte aparțin acestei direcții de gîndire. Imaginea poetului pelerin „descult și purtînd o cunună de pai / de rogoz...”, care nu caută „mîcări nimic”, refuzînd invitația „la prînzul cel mare de după Turnir” („Dar eu am tăcut și-am plecat mai departe, / Și fără să trec pe sub porțile vechi, / Eu insumi, pe veci incilțata mea carte, / Un cîntec de vis îmi sună în urechi”) conține dincolo de sensurile fundamentale privind originalitatea artei sale și ceva din propria-i viziune asupra existenței.

Această detașare de contingent, cu priză totuși puternică în național și folcloric, îi dă poetului o foarte mare libertate de mișcare în spațiu și timp (mai ales în timp), prezența sa fiind tot altă de firească în antichitate, ev mediu sau... ceva mai încoace. Ceea ce-l distinge pe Mihai Ursachi, în această ordine, de alți confrăți ai săi cu aceleași înclinații, este mobilul ținînd de conștiința statorniceiei și comunicativității, peste prejudecata calendaristică, a spiritelor înalte: „Nu duc nimic cu sine și totuși ca prin vis, / O ținere de minte, dar nu poate să fie, / Căci firea mea-i uitare... ori un tărîm promis, / Ori un cuvînt, un ostrov, numit Statornicie...”. Aș remarcă, cu acest prilej, puterea de plasticizare a abstracțiunilor. Un singur exemplu din *Ora zero*: „Este curată nebulie să exiști la asemenea oră. / Ceașurile mici ca niște insecte au fost mîncate de cele / de masă — / Cloște rotunde și grase, care cotcodăcesc / și cîntesc cînd sînt înghițite pe nemestecate / De niște pendule abulice și monstruoase. / Acestea sînt mistuite pe-ncetul de orologiu pontifical din clopotniță”.

Sentimentul erotic considerat din perspectiva singuraticului părăsit, a trecut de la incandescentă la mistuire istovitoare în adîncuri, nevoia de a convinge stimulîndu-i aceeași capacitate de materializare, ca în antologica piesă *Flanela*, o respirație unică de vigoare și naivitate, de simplitate, naturalețe și subtil rafinament: „Îți amintești desigur flanela violetă, / Flanela aceea sublimă pe care o îmbrăcasem / În cea mai frumoasă din serile noastre; / Despre care spuneai că îmi șade / ca o armură de smalt, știi în seara / Cînd ne pornisem împovărați de garoale și iasomie / Către Ierusalim... / Flanela pe care apoi am adus-o /

*Fluturind ca un steag zdrențuit în războaie, / Pe care apoi am purtat-o / Cu
frenetrie pe trupu-mi uscat de hăgiu, / Până ce-a fost absorbită prin pori și s-a
asimilat / În toate celulele trupului meu, / Și în schelet, / În țesătura ei scl-
pitoare a devenit țesut. / De ce încerci să negi, / De ce prezinzi că nu știi ce
flanelă...".*

Mihai Ursachi are conștiința puterilor miraculoase ale cuvântului ca sim-
bol sonor al unei lumi „dospind” de sensuri, „în butoiul adânc al tăcerii”. Poetul
tinde mereu spre „esența a cincea”, spre chintesența cuvântului, vizându-i în *La*
iarmarocul de vorbe pe acei confrăți ai săi care se pot îmbăta cu vocabule, cu
aparențe. Tendința nu este doar un pretext de reverii, ci mai mult decât atât, un
principiu artistic coordonator al unui poet care practică din vocație (și cu probe
demne de toată prețuirea) o lirică de idei, mergînd pe o direcție fundamentală a
poeziei contemporane (de fapt, a poeziei viitorului).

O singură calitate nu i-aș putea recunoaște lui Mihai Ursachi: aceea de
debutant — cum ar vrea să treacă, odată cu al său *Inel cu enigmă*.

TUDOR GHIDEANU

Conștiința fenomenologică

Fenomenologia, ca modalitate filozofică nouă, este legată intim de numele lui Edmund Husserl cît și de criza subiectivismului și a iraționalismului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Ea a apărut ca o reacție împotriva psihologismului și pragmatismului impunîndu-se ca o meditație logică vizînd certitudinea, ale cărei rădăcini coboară pînă la datele imediate ale cunoașterii.

Termenul de „fenomenologie” semnifică, de la Husserl, studiul „fenomenelor”, adică a ceea ce apare conștiinței, a ceea ce se „dă” acesteia. Acest studiu, identificat cu explorarea „lucrului însuși”, indică în fenomenologie prezența unei tendințe pozitiviste și refuzul perspectivei realiste (implicit a celei materialiste), precum, în același timp, o puternică încredere în știință sub impulsul voinței de a-i asigura un edificiu solid, cît și cerința angajării în anterațional ca singura cale de atingere a acestui scop.

Fenomenologia dezvoltă în cercetarea datului imediat, anterior oricărei tematizări științifice, esența conștiinței, stilul său fundamental care este *intenționalitatea*. Opusă perspectivei tradiționale a conștiinței care „digeră” realitatea exterioară (de ex. Condillac), fenomenologia revelează o conștiință care „se manifestă către” (Sartre), o conștiință „întreșcută cu lumea”.

Ambiția lui Husserl, ca și a lui Descartes, a fost aceea de a da cunoașterii un fundament absolut (*Meditations cartésiennes*, 1931), o justificare ultimă a științei, pe care el o găsea într-o „viziune” directă a ceea ce se studiază. Astfel, fenomenologia apare ca o filozofie a *intuiției*. Intuiția reprezintă o simplă privire în care este sesizat „lucrul însuși” (acesta rămînînd însă în fața ei). Ea nu ne face să pătrundem în inima lucrurilor ci ne pune *direct în prezența lor* și nu a copiilor sau simbolurilor acestora.

În opoziție cu Descartes (*Scrisoare către Newcastle*, martie-aprilie 1648), Husserl menține transcendența obiectului gîdit, în spiritul afirmației sale asupra „*intenționalității*” conștiinței, că gîditul nu este niciodată în conștiință.

Ceea ce este gîdit nu interesează decît în raportul său cu subiectul, *qua cogitatum*. Este tocmai ceea ce vrea să sugereze însuși termenul de fenomenologie care nu intenționează să evoce raportul unei aparențe cu un lucru în sine inaccesibil, ci să atragă atenția asupra diferitelor maniere de a apare conștiinței. Metoda husserliană se înrudește, aici, cu ceea ce filozofia franceză înțelege prin metoda reflexivă.

„Noi vrem să revenim la lucrurile înseși.”, afirma Husserl, înțelegând prin aceasta că ceea ce se dă originar în intuiție trebuie acceptat drept ceea ce se dă, fără vreo trimitere la „absurdul lucru în sine” (Méd. cartésiennes, p. 133).

Respingând propunerea kantiană, fenomenologia nu este în același timp o teorie realistă, deoarece *ideea unui real rupt de conștiință îi rămâne străină*, ci se situează doar pe planul analizei datului fenomenologic — raportul conștiinței cu obiectele sale — descriindu-l fără nici o prejudecată, așa cum apare el conștiinței.

Ontologia husserliană intenționează să atingă *esențele concrete* — care oferă numai *posibilul* — prin intuiția de *esențe*, și nicidecum noțiunile generale. Definiția precisă a intuiției de *esențe* în volumul al doilea din *Logische Untersuchungen* a permis elaborarea unei doctrine a ființei, tehnica *wesensschau*-ului relevându-se cu ocazia raportului, familiar pentru empiriști, dintre întreg și părțile sale „non separabile” (de ex. culoarea și întinderea în obiectul vizual).

După cum menționează Tran-Duc-Thao, aici, Husserl folosea fondul argumentului berkeleyan: că nu poate exista o idee „abstractă” a culorii sau a întinderii, deoarece, în mod sigur, ele nu pot fi puse „separat”. „Originalitatea lui Husserl a constatat în degajarea *sensului* acestei remarci: dacă este imposibil să existe o culoare fără o suprafață, aceasta este din cauză că aparține *esenței* culorii de a nu apare decât pe o suprafață”¹. Husserl găsea astfel mijlocul de a tematiza idealitățile pure: oricâteori vom constata o „inseparabilitate” de genul aceleia descrise, vom defini o „esență”.

Conștiința imposibilității definește o condiție de posibilitate, o lege apriorică, după Husserl, fiind vorba de posibilitatea *lucrului însuși*, și nu de o condiție psihologică a reprezentării intuitive. În cazul culorii, ne lovim de o imposibilitate absolută care se fondează pe natura însăși a lucrurilor. Aceasta este o lege ontologică a *țiinței* însăși.

În remarcabilul său studiu, Tran-Duc-Thao subliniază că „intervenția analizei intenționale provoacă o răsturnare dialectică care permite descrierii subiective să atingă obiectivitatea”². Apare deci o tehnică ce va permite studiul sistematic al *domeniului esențelor*. *Esența ca o condiție de posibilitate, va fi relevată într-o conștiință de imposibilitate*, prin procedeul metodic al *variației*. Invariantul, identificat pe parcursul relevării diferențelor, definește *esența* obiectelor unei specii³. Astfel, se realizează *intuiția originară*, „*percepția*” de *esențe*. *Eidos*-ul este sesizat „el însuși”, ca *ființă* a obiectului, ceea ce el este în mod necesar, ca obiect de cutare natură.

Husserl a lovit prin aceste idei psihologismul (nu psihologia) care nu reușea să distingă structurile vizate (obiect al logicii) de actele particulare prin care aceste structuri sunt vizate (John Stuart Mill reducea logica la o simplă ramură a psihologiei).

Husserl a ajuns, în tentativa sa, la multe îndoeli și ezitări, arătând că adevărul nu însoțește toate intuițiile noastre, că el devine termenul ideal al unei serii de verificări care vor trebui să fie efectuate în cimpul evidenței. O nouă evidență va revela caracterul iluzoriu al unei evidențe anterioare.

Era necesară deci, pentru Husserl, o poziție indubitabilă, un punct fix pe care avea să i-l furnizeze *ego cogito*. Dar spre deosebire de părintele raționalismului modern, el înlocuia chiar procedeul cartezian al îndoielii, pe care o considera o stare psihologică, prin suspendarea judecății: *epoché*.

Logicienii cred naiv în existența lumii, spunea Husserl. Această naivitate trebuie depășită și această „credință trebuie supusă ea însăși probei. Dar nu vom putea printr-un act arbitrar al voinței noastre să considerăm fals (cum voia Descartes) tot ceea ce nu pare absolut sigur. Este vorba să justificăm judecăți, să le fondăm și nu să suprimăm sentimente. Acestea rămân ceea ce sînt. Noi nu putem

1. Tran-Duc-Thao, *Phénoménologie et Materialisme dialectique*, Ed. Minh-Tân Paris, 1951, p. 25.

2. Ibidem, p. 26.

3. Procedeul este descris pe larg în următoarele lucrări: *Ideen*, § 70; *Formale und Transzendente Logik*; § 98; *Méditations cartésiennes*, § 34; *Erfahrung und Urteil*, § 87—97 (Cf. Tran-Duc-Thao).

afirma, cu toată sinceritatea, că lumea exterioară este ireală. Dar putem să facem rezerva asupra judecății noastre esențiale în privința ei și să punem, într-un fel, această lume, „între paranteze”. Eu continui să cred în existența ei ca mai înainte, dar „nu mai admit această credință ca valabilă, deși, în același timp, ea va fi totdeauna acolo” (Méd. cart., p. 17). Neutralizând astfel lumea, adică ansamblul a ceea ce ne pare să fie, noi nu ne găsim „deloc în fața unui pur neant”. (Ibid. p. 18). În fața acestei lumi, redusă la un pur obiect de afirmație posibilă, *subzistă subiectul care o gândește*. Epoché-ul este astfel „metoda universală și radicală prin care eu mă sesizez ca eu pur” (Ideen).

În atitudinea fenomenologică, nu încetăm să trăim și să credem, ci uităm că trăim și credem.

Husserl numește „transcendental” acest spectator pur, termen absolut extramundan, care singur rămâne în afara parantezelor prin *reducția fenomenologică transcendentală*, ca „premisă necesară care singură face posibilă afirmația, negația și însăși îndoiala”, adică *Ego transcendental*. „Este de o importanță decisivă pentru adevăratul sens al fenomenologiei transcendente — spunea Husserl — de a se asigura că *omul*, și nu numai corpul uman, ci de asemenea *sufletul uman*, oricât de pur ar putea fi sesizat prin experiența intensă, nu sînt decît concepte *mondains*” (Logik, p. 223).

Aici, Husserl preia aproape integral o teză a lui Hume, care arată că „toate impresiile externe sau interne... sînt în chip original pe același picior” (Traité de la nature humaine, trad. David, p. 237).

Gaston Berger apreciază că „a pune totul pe scena teatrului înseamnă a profesa totodată un obiectivism absolut, și a implica, fără a vrea s-o spun, această prezentă invizibilă a spectatorului, fără care nu ar exista nici teatru nici spectacol. Subiectivismul transcendental nu trebuie să se concilieze cu obiectivismul: el îl cere. *Ego-ul*, pe care îl atingem prin reducere, nu mai are absolut nimic natural. El este în întregime în afara lumii și totuși, întors către această lume pe care el o constituie” dîndu-i un sens. „Opoziția dintre „mundan” și „extramundan” este cea mai importantă din toată fenomenologia” (Phénoménologie du temps et prospective, p. 35).

Cogito-ul nu este pentru Husserl un punct de plecare după cum nu este nici un termen ultim. După Eugen Fink, discipolul și colaboratorul fidel al lui Husserl, cele două idei fundamentale ale fenomenologiei sînt *reducția fenomenologică* și *teoria constituirii*. Prima conduce la *cogito*, a doua îi reprezintă înflorirea, adică în accepția husserliană, „el dă lumii lăută în ansamblu ei, sensul *ăsu cel mai general*”.

Această recunoaștere a *transcendentalului* pare să constituie valoarea supremă a fenomenologiei lui Husserl, divers primită de posteritatea sa fenomenologică critică, care distinge două puncte în care Husserl ar fi adus ceva nou: fenomenologia înțelegea ca o *cercetare eidetică*, atingînd *esențele*, adică *semnificațiile*, și descoperirea lui *ego cogito* prin suspendarea tuturor afirmațiilor — ca *filozofie transcendentală*.

Fenomenologia înțelege să producă o „alterare radicală” atitudinii naturale, radicalism filosofic comparabil celui cartezian. De aceea, pentru Husserl, cunoașterea lumii prin evo-ul transcendental nu este de același tip cu aceea a obiectelor de către om: „Acel care nu recunoaște sensul și funcția reducăției fenomenologice transcendente se găsește încă pe terenul psihologismului transcendental care confundă fenomenologia transcendentală și psihologia intențională; el cade în absurditatea unei filozofii transcendente rămînînd pe terenul natural” (Méd. cart. p. 73). „Idealismul fenomenologic” nu este nimic mai mult, afirmă Husserl, decît o explicitare a ego-ului meu ca subiect de cunoașteri posibile” (Ibid. p. 72). Pentru el, lumea subzistă doar ca *exemplu* — faptele și cauzele lor nu contează, ci numai *înțelegerea semnificațiilor*.

În sfera acestei înțelegeri, eu nu mă pot desigur separa în fapt de corpul meu, nici de sentimentele mele, dar pot ști că ele sînt *la mine*, în loc să cred că ele sînt *eu însumi*. Subiectul transcendental este în afara lumii și mai presus de timp. După cum a arătat Descartes, el nu este un om; și este dincolo de subiectul empiric și de experiența internă, după cum releva Kant. Astfel, fenomenologia

comportă în esența ei expresia dificilă: „Eu nu am totdeauna timpul să mă aperccep că sînt etern”.

Sfera cîmpului transcendențial, la care ajunge Husserl prin „reducția fenomenologică”, intenționează o poziție filozofică neutră care să nu fie nici obiectivistă (sau naturalistă), nici metafizică și nici psihologistă sau subiectivistă. Reducția avea sarcina fundamentală, în planul husserlian, de a face să apară *legătura intențională esențială* între conștiință și lume, relație care este voalată în atitudinea naturală (adică nefilozofică). Reducția conduce simultan la „evidența apodictică” a lui eu (la *cogito*, la conștiință de sine) și la lumea ca fenomen intenționat de conștiința transcendențială, și, în special, la *legătura lor absolut fundamentală și indisolubilă* (intenționalitate a conștiinței transcendentale).

Spre deosebire de Descartes, la Ed. Husserl, acest *cogito* nu este cunoașterea indubitabilă a unei ființe, a unui lucru cugetător, ci *subiectivitate transcendențială*, origine a tuturor semnificațiilor, *sens al lumii*. *Sensul lumii rezidă în faptul că el este un cogitatum vizat de cogito*. Prin reducere, Husserl obține nu doar *cogito-ul*, ci *ego-cogito-cogitatum*, adică *conștiința despre această-lume*, conștiința constituind sensul lumii. *Lumea în această perspectivă „nu este o existență, ci un simplu fenomen”, ea este semnificație*.

Intenționalitatea are, la Husserl, totodată semnificație epistemologică, transcendențială și ontologică, caracterizînd relația esențială de *inseparabilitate* dintre conștiință și lume. fără care, după el, ambele ar fi insesizabile. Intenționalitatea conștiinței exprimă că „*orice conștiință este conștiință de ceva*” și, în virtutea ei, „*noțiunea unei realități în sine sau a unui obiect absolut devine absurdă, de neîncadrat, în tot cazul; și, pe de altă parte, ideea (carteziană, de exemplu) a unei conștiințe închise asupra ei însăși, care nu ar percepe lumea însăși și care ar avea drept primă sarcină de a se asigura că ea percepe realitatea „în original”, este egal exclusă*”⁴. Această idee centrală a fenomenologiei comportă, evident, o dialectică, dar ea ne trimite mai puțin la prima teză a lui Marx asupra lui Feuerbach, dar ea ne trimite la teza „coordonării principiale” a lui Avenarius a cărui esență idealist subiectivă a fost eclatant relevată de V. I. Lenin în *Materialism și empiriocriticism*.

După expresia lui Eugen Fink, această filozofie rămîne un *empirism radical*, în special prin legătura primară și indestructibilă a conștiinței cu *trăitul*. Fenomenologia transcendențială reprezintă o grandioasă consacrare a *trăitului*, apoteoza *Lebenswelt-ului*, ca fundament radical al filozofiei, al cărei iz iraționalist (deși exigența rațională a logicianului este evidentă la Husserl) își va dovedi continuitatea în fenomenologia post-husserliană și în filozofiile existențialiste.

Dacă fenomenologia preconiza, împotriva tuturor sistemelor, o metodă în intenție antispeculativă și antimetafizică, o filozofie care voia să devină o „știință riguroasă” împotriva mai cu seamă așa numitului realism metafizic (în care se include și gîndirea materialistă), punînd între paranteze judecățile de existență și de realitate, ea viza totodată o zonă metafizică *neutră*, în care „*lucrurile înseși*”, *înainte de orice intervenție a spiritului*, se arată și se dau ele însele. Și dacă, peste tot, la Husserl, se remarcă tentația ontologică, abia la discipolul său Heidegger. implicațiile noii metode vor deveni, sau, mai bine zis, vor încerca să devină, o ontologie.

TITUS RAVEICA

D. D. ROȘCA—UMANISTUL

S-au împlinit de curind 75 de ani de la nașterea gânditorului român D. D. Roșca, autor a numeroase lucrări și eseuri filozofice, profesor la Universitatea din Cluj, membru corespondent al Academiei R.S.R. Născut în anul 1895, în comuna Săliște, județul Sibiu, D. D. Roșca își face studiile secundare la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov, ca apoi să frecventeze, temporar, cursurile universităților din Viena și București, iar în cele din urmă, în 1919 se înscrie la Universitatea din Paris, unde își ia licența în filozofie, în 1921, iar în 1922, diploma la Școala de Științe Politice din Paris. În anul 1928 își dă doctoratul la Sorbona cu teza principală *L'influence de Hegel sur Taine*, avînd ca teză secundară „*Hegel, vie de Jesus, traduction précédée d'une introduction historique*”. Întors după doctorat în țară, D. D. Roșca este numit conferențiar la Universitatea din Cluj, pe lângă catedra de Istorie a filozofiei. În 1937 este numit profesor titular la catedra de Teoria cunoașterii. De atunci și pînă astăzi, D. D. Roșca slujește cu un deosebit devotament și abnegație învățămîntului filozofic academic de la noi.

Titlurile lucrărilor sale, *Existența tragică*, *Influența lui Hegel asupra lui Taine*, *Linii și figuri*, *Puncte de sprijin*, *Însemnări despre Hegel* și altele, arată cit de vast este registrul preocupărilor gânditorului român. Filozofia clasică germană, în general și filozofia lui Hegel, în special, este marea pasiune a vieții lui D. D. Roșca. Creator al unui sistem filozofic propriu, deosebit de original și profund, autor al excelentelor traduceri din Hegel, D. D. Roșca a consacrat, de asemenea, numeroase lucrări și studii marilor curente și marilor figuri din istoria filozofiei universale. D. D. Roșca — scria Ernest Stere — ni se înfățișează deopotrivă cu trăsăturile unui profund și original gânditor, evocîndu-ne întotdeauna imaginea înțeleptului atît de bine caracterizat de Montaigne prin „efortul de a așeza lucrurile în adevărata lor lumină”; fizionomie complexă, dialectic structurată, imbinînd tendințe contradictorii într-o armonie fecundă, sentimentul cu rațiunea cea mai lucidă, o anumită capacitate de detașare, de contemplare a lucrurilor din unghiul cel mai cuprinzător al abstracției speculative, dar și de atașare totodată, în sensul unei statornice fidelități față de real, față de concretul uman în primul rînd, față de legile gândirii, ca și față de sine însuși”¹⁾. În fruntea lucrărilor lui D. D. Roșca stă, fără îndoială, *Existența tragică* — lucrare de sinteză filozofică, în care filozoful român își expune propria sa viziune asupra lumii. Rod al unor îndelungate meditații, clădită pe argumente cîntărite în balanța unei minți de o singulară precizie critică, cartea lui D. D. Roșca propune o atitudine eroică în fața existenței și, în ciuda indiferenței tulburătoare a Universului, omul poate crea o lume tot mai rațională, mai dreaptă, mai bună, mai frumoasă.

Unii comentatori, pornind mai mult de la titlul lucrării, au văzut în autorul ei „un kierkegaardian, întristat de condiția tragică a umanității” și i-au carac-

¹⁾ Ernest Stere, Conceptul de filozofie în *Însemnări despre Hegel*, „Cronica” nr. 5/104, 1968.

terizat concepția, la fel de eronat, printr-un „agnosticism total și un pesimism excesiv”. O apreciere dreaptă și nuanțată vom întâlni însă în studiul *Cu privire la istoria filozofiei românești* de acad. Athanase Joja: „Există elemente de subiectivism existențialist în teoria lui Roșca, dar, în substanță, ea cată ea, pe căile experienței și rațiunii, să desprindă un sens al vieții noastre, să construiască o etică bazată pe datele experienței și meditării asupra acestor date. Tragicului existențial, Roșca îi opune o morală hărbătească, precum și o analiză raționalistă chiar a datelor iraționale”².

Pe această linie, D. D. Roșca susține că rezonabilul, binele, dreptatea, generozitatea, adică valorile, nu sînt aspecte iluzorii ale existenței, ci elemente constitutive ale ei tot atît de reale ca și opusele lor. „Așa ne putem explica faptul de foarte reală și istorică experiență că, cu ajutorul valorilor, am reușit cîteodată să transformăm radical existența umană”³).

Concluzia etică generală și îndemnurile ce se desprind din ansamblul dezvoltărilor cuprinse în *Existența tragică* pot fi formulate astfel: „acceptînd și căutînd să realizezi stilul de viață descris în precedentele pagini, făurindu-te pe tine însuși în felul mai sus arătat, reușești poate să-ți convertești destinul — altfel impus din afară — în destin dominat de tine însuși dinăuntrul tău. Reușești să-ți integrezi idealurile înalte creatoare de cultură în năzuințele nobile ale poporului tău, năzuințe și luptă care atunci cînd sînt cu adevărat nobile sînt ale umanității întregi”⁴).

Există la D. D. Roșca o credință robustă în rațiune, în umanitate și în viitorul ei mai bun. Departate de a sfîrși printr-un „agnosticism total”, *Existența tragică*, dimpotrivă, e o pledoarie pentru cunoaștere și acțiune și astfel, prin activitate eroică se poate schimba însăși condiția umană. În viziunea lui D. D. Roșca, misiunea filozofiei nu se reduce numai la realizarea unor mari sinteze explicative, ci totodată, subiectul cunoscător ia și o anumită atitudine față de realitate, reacționează afectiv înaintea ei. În felul acesta „...alături de o sumă de cunoștințe în principiu obiective care, încheiate într-un tot unitar, urmăresc să ne dea o imagine de ansamblu despre lume, filozofia este și luarea de atitudine în fața acestei imagini, e valorificare, este ierarhizare de forme esențiale de existență, ierarhizare făcută pentru a determina locul și importanța omului și a culturii în lume. Operație în procesul căreia factorul emoțional al sufletului omenesc (factor tot atît de real și de însemnat ca și cel intelectual) joacă un rol de prim ordin, deși cel mai adesea ascuns, plan. Gîndirea filozofică, în sensul autentic al acestei noțiuni este de neconceput fără această reacție față de existența luată ca totalitate. Aceasta, fiindcă omul nu e numai inteligentă înregistratoare a realității ce-l înconjoară și din care face parte, ci este și afectivitate care reacționează emoțional în fața datelor furnizate de inteligență”⁵).

La D. D. Roșca cunoașterea devine o sursă și un mijloc pentru ameliorarea vieții omului. Neignorînd determinismul naturii, destinul oarecum impus dinafară, faptul că omul e amenințat adesea să fie zdrobit de forțele oarbe ale existenței, autorul *Existenței tragice* arată că omul nu poate sfîrși totuși ca un învins, datorită gîndirii lui; căci în rațiune stă adevărata grandoare a omului. Universul e indiferent la aspirațiile și năzuințele noastre. Natura manifestă o impasibilitate tulburătoare față de durerile sau bucuriile noastre. Cu aceeași apetență cu care omul caută viața, îl caută și moartea pe om și își întinde anticipat umbra atotprezentă asupra unei prăzi atît de certe. Spinoza arăta că prin cunoaștere, prin dominarea rațională a afectelor ce pun stăpînire pe noi, vom găsi calea spre libertate și în felul acesta vom dobîndi fericirea. Înțelegînd societatea ca o parte a naturii, afirmînd că în natură nu există bine sau rău, că nu există liberul arbitru, gînditorul olandez căuta în felul acesta să-și elibereze contemporanii de jugul greu al ignoranței și superstițiilor, care le încătușa voința și activitatea, făcîndu-i nefericiți. Cunoșcînd determinismul naturii — ne spune Spinoza — vom trăi împăcați cu lumea și cu noi înșine, conștienți că ne-am făcut datoria și că nu am putut face mai mult pentru a ne îmbunătăți soarta.

²) Athanase Joja, *Logos și Ethos*, 1967, p. 263.

³) D. D. Roșca, *Existența tragică*, Edit. Științifică. Buc. 1968, p. 190.

⁴) Ibidem, p. 205

⁵) Însemnări despre Hegel, p. 6

Scrisă cu patos și elegantă, pătrunsă de un profund umanism, *Existența tragică* nu escamotează neliniștile și contradicțiile timpului în care a fost gândită și scrisă, dar le caută un remediu, arătând că omul „în lupta sa de a se depăși pe sine și de a transforma lumea conform idealurilor de dreptate și adevăr plăsmuite de spiritul lui, ființă fragilă și expusă tuturor pericolelor cu care îl amenință universul indiferent față de aceste idealuri, este totuși un demiurg care reușește adesea să le transforme pe acestea în realitate obiectivă”⁶⁾.

Este interesant și deosebit de semnificativ modul critic și autocritic în care autorul, după mai bine de trei decenii de la apariția acestei opere, o privește din perspectiva prezentului, cu prilejul recente reeditări, în finalul *Cuvîntului înainte*: „Așadar, deparțe de a expune o concepție pesimistă despre lume și viață, *EXISTENȚA TRAGICĂ* este, în ultimă concluzie, o pledoarie optimistă în favoarea puterilor creatoare de cultură ale omului. Cine se interesează azi, și se va interesa în viitor, de istoria ideilor filozofice în România interbelică, poate afla din această carte cum a văzut lumea și viața un tînăr intelectual român care le privea de pe pozițiile cele mai înaintate ale filozofiei nemarxiste a timpului”.

Deși scrie în proză, nu credem că am greși numindu-l pe D. D. Roșca — filozof de un indubitabil temperament liric. El face parte din aleasa categorie de gînditori-artiști: adică, filozoful D. D. Roșca e dublat de un artist. Pasiunile intelectuale — ne spune autorul *Existenței tragice*, — ca toate pasiunile, sînt izvor de poezie. În aceeași ordine de idei, gînditorul român arată că orice filozofie mare e în același timp, într-un anumit sens, și înaltă poezie. Așadar, imaginația filozofică și imaginația lirică par a fi surori... Din aceasta putem desprinde faptul că literatul împrumută filozofului vioiciune, imaginație, culoare, dar și filozoful dă literatului o adîncime tulburătoare, plină de farmec, care-l îndeamnă la rodnice meditații pe cititor.

Să mai adăugăm, de asemenea, că în *Studiile și eseurile filozofice* apărute recent, alături de filozoful D. D. Roșca este prezent mereu literatul D. D. Roșca și acesta spune implicit mai mult decît exprimă explicit. Aceste studii și eseuri, publicate în diferite reviste între anii 1923 și 1944, conțin, în ciuda anilor scurși, numeroase idei pozitive ce își mențin și astăzi prospețimea. Astfel, în anii întunecați ai teroarei fasciste, D. D. Roșca apăra deschis valorile spirituale, apelînd la rațiune și luciditate, opunîndu-se fățiș politicii forței și brutalităților — caracteristică unui regim de tristă amintire. „Fără recunoașterea valorilor și fără recunoașterea obligațiilor morale ce implică aceste valori, nu credem că este posibilă realizarea durabilă a unor condiții generale care să asigure creației spirituale a diverselor popoare o cît mai modestă dăinuire”⁷⁾.

Spirit original și adînc pătrunzător, susținut de o vastă cultură, D. D. Roșca și-a înscris demult numele printre cei mai reprezentativi gînditori raționaliști din țara noastră, ca un remarcabil dascăl și pedagog pe care îl are învățămîntul filozofic superior de la noi. Fie-ne îngăduit să-i urăm ani mulți și sănătate celui care, peste o jumătate de veac, și-a închinat viața meditațiilor, dînd literaturii filozofice române pagini memorabile.

⁶⁾ D. D. Roșca, *Existența tragică*, Ed. cit. p. 8.

⁷⁾ D. D. Roșca, *Studii și eseuri filozofice*, Ed. științifică, 1970, p. 180.

FRIEDRICH ENGELS

Se împlinesc 75 de ani de la moartea celui care avea să devină cel mai apropiat colaborator și prieten al lui Marx și, totodată, unul din fondatorii concepției științifice despre lume a proletariatului revoluționar: F. Engels (28 nov. 1820 — 5 aug. 1895). Prin contribuția sa creatoare imensă la elaborarea învățăturii care își trage denumirea de la Marx, precum și prin activitatea sa neobosită în slujba idealurilor luptei revoluționare a clasei muncitoare, Engels rămîne, pe drept cuvînt, alături de Marx, unul din clasicii marxismului, un dascăl și un conducător eminent al clasei muncitoare, al tuturor celor asupriți și exploatați.

Deși provenit dintr-o familie burgheză, Engels se desprinde de condiția sa socială, consacîndu-se încă din tinerețe cauzei oamenilor aflați în mizerie și suferință, definindu-și ca ideal de viață și de muncă lupta pentru eliberarea celor oprimați, luptă care avea să capete sensul superior al comunismului. S-a născut la Barmen în Germania, tatăl său fiind fabricant de textile, proprietar. De timpuriu trăiește sentimentul contradicției dintre atmosfera familiei părintești și starea de spirit a maselor de muncitori. Cum arăta Lenin, „încă de pe băncile liceului el prinsese ură împotriva puterii absolute și samavolnicilor birocraților. Studiile filozofice l-au dus și mai departe”. Nu reușește să facă studii universitare și nici chiar să-și termine liceul, deoarece în 1838 este trimis de tatăl lui să lucreze la o mare casă de comerț din Bremen. Studiază însă singur cu o mare perseverență, reușind să dobîndească o vastă cultură generală și filozofică. Urmărește, în același timp, cu mare pasiune, evenimentele politice ale vremii sale, fiind entuziasmat de mișcările revoluționare. După ce mai întîi se situează pe pozițiile democratismului revoluționar, dar și pe ale filozofiei hegeliene, Engels trece mai apoi definitiv la materialismul dialectic și la comunism. Alături de Marx, pe care l-a cunoscut în 1844, el critică idealismul hegelian, valorificînd însă contribuția de seamă a gînditorului german: dialectica. Între anii 1842—1844, formarea concepției lor despre lume este influențată de materialismul filozofic al lui L. Feuerbach. Însă Marx și Engels au respins caracterul metafizic precum și înțelegerea idealistă a istoriei din filozofia lui Feuerbach. Elaborînd concepția materialist-dialectică și istorică, Marx și Engels au fost preocupați nu numai de valoarea ei științifică, ci și de utilitatea ei practică pentru lupta revoluționară a proletariatului. Expresia devotamentului nemărginit pentru cauza libertății oamenilor muncii și a prieteniei adînci care îi lega pe Marx și Engels o constituie uriașa lor activitate teoretică și practică în comun, colaborarea lor strînsă, concretizată în lucrări scrise împreună, la loc de frunte situîndu-se celebrul *Manifest Communist*. Engels este, alături de Marx, fondatorul comunismului științific. Printre principalele sale lucrări teoretice cităm: *Situația clasei muncitoare din Anglia* (1845), *Războiul țărănesc german* (1850), lucrările de mare însemnătate filozofică *Anti-Duhring* (1875), *Dialectica naturii* (1873—1886), *Originea familiei, a proprietății private și a statului* (1884) și *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane* (1886). Ele se disting printr-o înaltă ținută științifică și teoretică, printr-o pătrundere profundă în problemele filozofice, printr-o înaltă principialitate ideologică, reliefind personalitatea unui gînditor și teoretician eminent, precum și trăsăturile militantului revoluționar.

Alături de Marx, Engels este organizatorul și conducătorul Internaționalci I-a, înființată în 1864. După moartea lui Marx (1883), el se consacră definitivării și publicării volumelor II și III ale operei celebrului său prieten, *Capitalul*. Totodată continuă să îndrumeze din punct de vedere politic mișcarea muncitorească internațională, poartă în acest sens o bogată corespondență cu reprezentanții partidelor socialiste din întreaga lume. Engels s-a interesat îndeaproape de începuturile și progresul mișcării socialiste din țara noastră, întreținând corespondență cu socialiștii români sau avînd chiar, cu unii din ei, legături directe.

Pînă aproape de sfîrșitul vieții sale (5 august 1895), Engels continuă să fie ceea ce a fost în întreaga sa viață de creație și de luptă: un mare gînditor și conducător al mișcării socialiste, una din cele mai de seamă personalități ale luptei pentru socialism și comunism. Pentru mișcarea progresistă din zilele noastre, pentru constructorii socialismului și comunismului, opera lui Engels, ca și aceea a lui Marx, reprezintă o inepuizabilă sursă de învățăminte iar personalitatea marelui teoretician și conducător un model de conduită revoluționară, un exemplu de devotament neîmormit pentru idealurile libertății și egalității umane și un imbold pentru creație în slujba adevărului și dreptății.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(27 august 1770—14 noembrie 1831)

Aniversarea a două veacuri de la nașterea lui Hegel își are temeiul în valoarea considerabilă a personalității sale filozofice: Hegel este cel mai de seamă reprezentant al filozofiei clasice germane iar filozofia sa, în ciuda limitelor idealiste ale sistemului ei, conține dialectica sistematic elaborată, fapt pentru care doctrina marelui cugetător german a avut darul să condiționeze dezvoltarea ulterioară a gîndirii filozofice. Prin dialectica sa, în special, filozofia lui Hegel a constituit unul din cele mai importante izvoare teoretice ale filozofiei marxiste. Astfel încît, viabilitatea și actualitatea gîndirii dialectice a lui Hegel sînt condiționate de reconsiderarea ei critică și de restructurarea superioară a acesteia în dialectica materialistă a lui Marx și Engels.

Născut la Stuttgart ca fiu al unui funcționar superior, Hegel își face studiile la Universitatea din Tübingen. Saluțînd etapa girondiniană a revoluției franceze, el dezaprobă mai apoi pe iacobini, „adeptii lui Robespierre”. Deși se afirmă ca adversar al mișcării revoluționare a maselor populare din Germania, el recunoaște totuși rolul istoric al revoluției burgheze franceze.

Din 1801 și pînă la începutul anului 1807, Hegel este docent, iar apoi profesor la Universitatea din Yena. Aici, se solidarizează mai întîi cu Schelling, editînd împreună cu el „Revista critică de filozofie”, pentru ca, spre sfîrșitul acestei perioade, să se despartă și să-și elaboreze propriul său sistem filozofic. Ideile acestui sistem sînt expuse în *Fenomenologia spiritului*, publicată în 1806. Între începutul lui 1807 și 1808, Hegel desfășoară o activitate redacțională la Bamberg. Urmează apoi perioada de la Nürnberg (1808—1816), unde predă filozofia și este director al liceului. Acestei perioade îi aparțin lucrările *Propedeutica filozofică* (1809—1811) și *Știința logicii* (1812—1816). Din 1816 și pînă în 1818, ține prelegeri la Universitatea din Heidelberg, perioadă în care el elaborează și editează *Enciclopedia științelor filozofice* (1817). În 1818, la invitația guvernului prusac, Hegel ocupă catedra de filozofie la Universitatea din

Berlin, devenind filozoful oficial al Prusiei. Perioadei berlineze (1818—1831) îi aparține *Filozofia dreptului* (1821). După moartea filozofului (1831), apar și alte lucrări ale sale ca: *Prelegeri despre istoria filozofiei* (1833—1836), *Prelegeri despre filozofia istoriei* (1837), *Prelegeri de estetică sau filozofia artei* (1836—1838) și altele.

Filozofia lui Hegel este, după cum se știe, o variantă a idealismului obiectiv, ea însă e contradictorie în sine, ecou teoretic al stării de spirit a burgheziei germane, slabă din punct de vedere economic și politic, șovăielnică și înclinată spre compromis cu aristocrația feudală. Hegel considera drept bază a întregii existențe „spiritul absolut”, o așa numită rațiune universală.

În același timp el elaborează o teorie a dezvoltării care i-a prilejuit descoperirea dialecticii categoriilor. Este adevărat că dialectica hegeliană este viciată de idealism, că subiectul dezvoltării la el este ideea absolută, dar prin metoda nouă de gândire avea să deschidă perspectiva interpretării dialectice a lumii reale. Apreciind marea contribuție a lui Hegel la dezvoltarea filozofiei, dar reliefând în același timp și limitele concepției acestuia, Lenin scria că Hegel „a intuit în mod genial dialectica lucrurilor (a fenomenelor, a lumii, a naturii) în dialectica conceptelor”.

Este marele merit al lui Marx și Engels, care în tinerețea lor au aparținut „știnții hegelieni”, de a fi pus în adevărata ei lumină înalta descoperire a lui Hegel — metoda de gândire dialectică — și de a fi valorificat elementele ei pozitive. Pornind de la dialectica hegeliană, Marx și Engels au transformat-o radical prin negarea sistemului idealist, făurind în felul acesta metoda dialectică materialistă. Ultimul și poate cel mai grandios sistem filozofic închis, de orientare idealistă, avea să dobândească o netăgăduită importanță istorică, prin faptul că, în cadrul lui, contradicția dintre sistem și metodă ajunsesse la limitele ei extreme, iar „sîmburele lui rațional” avea să capete cea mai înaltă expresie științifică în dialectica materialistă a lui Marx și Engels.

Filozofia hegeliană a avut o înfrîurire considerabilă, chiar în țări cu o veche tradiție filozofică (Franța, Anglia, Italia). Idei hegelieni se regăsesc și în opera anumitor gânditori și scriitori români, fenomen semnalat de Tudor Vianu în studiul *Influența lui Hegel în cultura română* (1933).

Astăzi, cînd traducerea operelor filozofice și literare de valoare universală cunoaște la noi un avînt și o organizare fără precedent, toate lucrările capitale ale lui Hegel au fost transpuse în românește și se află la îndemîna cititorilor, un merit deosebit revenind acad. D. D. Roșca și colaboratorilor săi (Virgil Bogdan, C. Florea, R. Stoichiță). Este, credem, cel mai bun omagiu adus marelui filozof german, la aniversarea bicentenarului nașterii sale.

I. GRIGORAȘ

Charles Dickens

Mare povestitor și artist al metaforei, Charles Dickens este un ilustru exponent al culturii anglo-saxone, opera sa dobîndindu-și universalitatea prin însușirile originale pe care le posedă. În scrisul său, Dickens a îmbinat o gamă largă de modalități, realul și fantasticul cristalizîndu-se într-o structură armonioasă, artistul folosind lumea reală pentru a crea propria sa lume.

Deși hiperbolică, lumea dickensiană este prin excelență complexă și plină de adevăruri ale vieții. El nu ne propune eroi sau eroine-model, Dickens nu a cunoscut psihanaliza lui Freud, dar romanele sale sînt pline de „cazuri”. El a creat tipuri vii de oameni buni și răi, simpatici și antipatici, serioși și ridicoli, îngeri și criminali. „Teatru sub o singură pălărie”, așa a caracterizat Carlyle universul dickensian.

Romanul este astăzi genul literar predominant, romancierul fiind socotit artist al cuvîntului la fel ca poetul și dramaturgul. În Anglia secolului XVIII, cu toate că

nume ca Defoe, Fielding și Smollett au impus romanul atenției publicului, critica îl considera un gen minor și suspect, care nu merita a fi clasat ca artă. În secolul trecut, două figuri proeminente ale literaturii engleze — Walter Scott și Charles Dickens — au făcut din roman un gen apreciat și popular totodată.

Dickens și-a câștigat popularitatea prin inventivitatea sa inepuizabilă în crearea de personaje și situații, dar mai ales prin umor. Fiind animat de sentimente profund umaniste el a scris pentru a fi citit și înțeles de toți.

Există adesea tendința de a-l considera pe Dickens un scriitor instinctiv, excepțional dotat dar puțin preocupat de perfecțiunea formală. Cercetarea manuscriselor sale a dus la o altă imagine. El a fost un scriitor extrem de exigent și conștiincios, în permanență preocupat de stilul său și romane ca *Dombey și Fiul*, *David Copperfield* și *Marile speranțe* dovedesc pe deplin acest lucru.

Este adevărat că Dickens nu s-a temut niciodată să riște pe plan artistic pentru a spune ceea ce avea de spus. Eșecurile sale au fost mari, însă ele sînt mai mult decît compensate de realizări. Conștiința sa artistică a evoluat și dezvoltarea sa se poate vedea cel mai bine în simbolismul ultimelor romane ca de exemplu *Casa groazei*, *Micuța Dorrit* și *Prietenul nostru comun*.

Dickens este un scriitor literalmente inepuizabil și cercetările recente ale operei sale au dezvăluit noi profunzimi. Pe lîngă preocuparea continuă pentru umorul dickensian, poate încă nepătruns în întregime, critica a contribuit la studiul simbolismului și mitului la Dickens, stabilind astfel criterii mai complete de evaluare a creației dickensiene din perspective moderne.

Opera lui Dickens a exercitat o permanentă influență asupra literaturii engleze și universale și în această privință s-au scris și se vor mai scrie studii numeroase. Wells și Shaw, Melville și Zola, Strindberg, Dostoevski și Kafka se numără printre admiratorii fără rezervă ai lui Dickens, recunoscînd că în multe privințe autorul lui *David Copperfield* le-a servit ca model. Cineva a spus că chiar dacă Charles Dickens s-a dovedit pînă la urmă a fi un idol cu picioare de lut, cel puțin putem fi siguri că este vorba de lut uman. El ne face atît prin viața sa cît și prin operă să împărtășim ceva din acel sentiment al misterelor naturii umane, al dilemelor tragice ale existenței.

Prin cele cincisprezece romane și marele număr de povestiri, Charles Dickens a lăsat posterității un tezaur nepieritor. Nu trebuie să uităm însă că el a fost toată viața un activ apărător al celor oproșiți, un dușman al răutății și egoismului, al cruzimii și lăpsei de imaginație. El a fost o personalitate publică și a militat pentru reforme, mai ales în domeniul învățămîntului și al justiției. Se cuvine să ne amintim în acest an, în care comemorăm 100 de ani de la moartea sa și care este totodată Anul Internațional al Educației, că Charles Dickens a fost un foarte mare prieten al copiilor, un adversar al brutalității în relațiile cu ei, pentru un învățămînt în care să se dezvolte imaginația și să se formeze caracterul. Din paginile cărților sale ne vorbesc peste vreme *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *David Copperfield*, *Sissy Jupe* și *Pip*.

Dacă Charles Dickens nu ar fi fost un mare scriitor, el ar fi putut deveni un mare actor — dovedind cu ocazia lecturilor un real talent actoricesc, un mare orator pentru că avea o personalitate magnetică și cunoștea tainele elocinței sau un mare om politic, apărător al cauzei celor mulți. El a îmbinat toate calitățile sale în aceea de scriitor.

Atît timp cît se va mai duce lupta pentru triumful binelui, atîta vreme cît ne vom supune magiei cuvîntului scris, Dickens va fi „prietenul nostru comun”. Tolstoi sa spus: „Prima condiție a popularității unui scriitor, primul mijloc de a-i face pe cititori să-l iubească este dragostea cu care-și tratează personajele. De aceea personajele lui Dickens sînt prietenii întregii omeniri”.

După cum consemnează Crompton-Rickett în *a sa Istorie a literaturii engleze*, la 15 martie 1870 Charles Dickens a ținut ultima lectură publică din romanele sale. Niciodată nu avusese un public mai numeros sau mai entuziast. După terminarea lecturii, răspunzând numeroaselor aclamații, a vorbit cu o voce plină de emoție: „Din aceste lumini strălucitoare, mă retrag acum pentru totdeauna, spunându-vă din toată inima un cald adio, plin de recunoștință și respect”. Cu aceste cuvinte și-a terminat Charles Dickens contactul său de-o viață cu publicul pentru care a scris și a cărui dragoste permanentă și-o câștigase. Peste trei luni, la 14 iunie, cel supranumit „Inimitabilul” avea să fie înmormântat în Colțul poezilor din Westminster Abbey, dormind somnul de veci sub simpla inscripție — Charles Dickens 1812—1870.

GRIGORE VEREȘ

VICTOR ION POPA

Septicismul față de polivalența artistului în veacul nostru — veac al specializării prin excelență — nu e totdeauna justificat. Este și cazul lui Victor Ion Popa scriitor „total” care invocă un adevăr istorico-artistic pentru a-și „apăra” propria-i tipologie: „Polivalența, notează el oarecum justificativ, a fost totdeauna pecetea marilor temperamente care au dominat istoria literaturii și artelor” (*Goga, autor dramatic*). Dacă temperamentul său n-a fost dintre acelea care au „dominat istoria literaturii și artelor” nu e mai puțin adevărat că dăruirea față de literatură, teatru și pictură l-a sustras pericolului ingrat al diletantismului.

Fundamental liric, inegal în realizări, Victor Ion Popa a fost mistuit de frenezia schimbărilor de perspectivă și de preocupări, de dorința alternării neîncetate a planurilor de creație. El trece cu ușurință de la scenografie și actorie în fața foii albe, de la pupitrul conferențiarului ocazional și al profesorului de regie la „treburi aspre și alergături de hamalocomisionar”, de la articolul de atitudine imediată și ancheta sociologică la definitivarea paginii de roman „solid, obiectiv”. Dar, se înțelege, dintre toate solicitările neliniștitoare una trebuia să domine. Și aceasta a fost atracția scenici: „Cînd mă ocup de teatru, notează el cu vădită incitare, nu mai pot face nimic altceva”.

Scena a servit-o, cum a remarcat la timp Camil Petrescu, ca „un excelent om de teatru”. Aici găsea el „o tribună caldă, vie și ispititoare” ce putea impune, potrivit credinței romantice a slujitorului ei, o lume în care „visurile sînt așa de absurd de frumoase și năzuințele așa de fără friu”.

Dramaturgia sa, pronunțat lirică, este o mărturie, o sursă, dar nu mai puțin o țintă a acestor năzuințe ale visătorului care așează pe fața eroului o mască ușor transparentă pentru a nu-l întuneca definitiv pe creator.

O estetică teatrală realistă, bazată pe principiul „mimesis”-ului aristotelic, e confruntată de febrilul regizor cu experiențele înnoitoare ale lui Baty, Jouvet, Reinhardt. Jessner văzuți „la ei acasă”. Rezultă de aici o fixare într-un orizont teatral deschis fuziunii de elemente capabile să regenereze tehnica teatrală tradițională.

În concepția sa teatrală se remarcă un permanent echilibru între text și scenă în sensul respectării riguroase a specificului scenic, teatrul fiind „o artă aparte, de sine stătătoare, în care se adună toate artele dar nici una în expresia ei specifică, ci în acea înfățișare deosebită a fiecărei arte care s-ar putea numi dramatică” (*R. Wagner ca regizor*). Teatrul popular ca și teatrele pentru sate au cunoscut o vie agitație îndrumătoare din partea dramaturgului și a omului de inițiativă Victor Ion Popa. Comediile miciei provincii *Tache, Ianke* și *Cadir* și *Mușcata din Iereastră* au, fără în-

doială, șansa viabilității. Pictura bonomă a caracterelor, soliditatea construcției, dinamismul replicii și o undă de lirism cu ușoare accente melancolice conferă dramaturgiei lui Victor Ion Popa originalitate, câștigând de îndată simpatia publicului spectator.

A cultivat mereu credința că vitalitatea artei este asigurată și de pecetea sufletească a unui popor: „arta, scria cu entuziasm lucid Victor Ion Popa, acest fum ușuratic și frumos al trăirii durează peste veacuri și e singura carte de vizită pe care o poate aduce un neam la poarta veșniciei”. (*Capitala și mișcarea teatrală*). E o convingere care sună ca un testament luminos al unei conștiințe creatoare.

ION APETROAIE

EUSEBIU CAMILAR

Răsărit din pământul Țării de Sus, acolo la Udeștii de lângă Suceava de care nu s-a rupt niciodată, Eusebiu Camilar a fost și a rămas în literatura noastră unul dintre acele glasuri singulare și demne ce nu se pot uita, glas de învolută și fierbinte melodie. Acum, la cinci ani (când oare au trecut?) de la prematura sa plecare „după noul cel fără întoarcere”, profilul omului și scriitorului Camilar ni se relevă mai limpede, în trăsăturile sale armonios împletite: generozitate necontestată nici de către nemeritații adversari, spiritualitate de rapsod al neamului (pe care l-a venerat mai presus de orice), dragoste pătimășă, nețămurită pentru graiul acestuia, Camilar a cîntat, atît în proză cît și în versuri, vigoarea unui pămînt îmbibat de legende fierbinți și glorioasă istorie. Omul modest și sfătos, hîtru și plin de duioșie, se dăruia în scrisul său cu sinceritate deplină, cucerind prin puritatea sentimentului de participare la viață, fie că evoca pagini de istorie veche, fie că înregistra, cu acuitate, marile transformări ale epocii căreia îi era martor.

Pornind de la Creangă și Sadoveanu, conștient de riscurile drumului ales, Camilar nu s-a oprit la aceștia. În țesătura aleasă cu migală a operei sale fiecare cuvînt este pus să vibreze mereu într-altfel, fiecare viziune poartă o pecete proprie. Cu veleități picturale de frescă, narațiunile sale au ceva din grandoearea epopeilor antice, un fior de autenticitate, o aură de mister și legendă.

Artă a vieții, purtînd glas de simplitate elevată, prozele din *Cordun* (recent reeditat), *Prăpădul Solobodei*, *Avizuha*, *Turmele*, *Povestiri eroice*, *Inimi fierbinți* și altele configurează o epică rezistentă la timp. Poezia, parțial editată pînă acum, se constituie din flori și cadențe sonore răsfrîngînd meditația în limpezimi siderale cu ecou mergînd direct la inimă. Traducerile (Ovidiu, lirica chineză clasică, Sakuntala) atestă un spirit larg deschis spre universalitate.

Cîteva linii, evident prea puține, din profilul neuitatului Eusebiu Camilar...

Și prin ele, încă o dată reamintirea datoriei de onoare ce le revine criticilor și istoricilor literari față de acest nume.

HARALAMBIE ȚUGUI

Literatura și școala

VALERIU C. NEȘTIAN

LECTURA TINERETULUI

In viața tineretului cărțile au jucat întotdeauna un rol de seamă. Nu degeată există atâtea mărturii despre influența puternică a acestor „prieteni” ai tinereții. În anumite epoci, anume cărți au determinat chiar atitudini de viață, moduri de comportare extinse în proporții considerabile. Sint cunoscute, bunăoară, cazurile cî *Suferințele tîndrului Werther*, *Coliba unchiului Tom*, *Manon Lescaut*. Și exemplele s-ar putea înmulți la nesfîrșit. Iar dacă literatura și-a probat de fiecare dată forța de înfrîurire, randamentul educativ, extinderea lecturii în proporții de masă este, la noi, un fenomen relativ recent. Vin în sprijinul acestei afirmații nu numai obișnuitele șiruri de cifre statistice la îndemîna oricui, ci și o sumară observare a tirajului cărților scoase de edituri și a difuzării lor, precum și lărgirea funcției sălii de lectură asupra unui spațiu vast din ambianța cotidiană a tinerilor.

Potrivit unei logici elementare, cererea explică oferta, aceasta o stimulează și, într-o oarecare măsură, o orientează pe cea dintîi. Această lege stă la baza extraordinarei intensificări a lecturii în zilele noastre, pe care nu e greu nimănui să o verifice. Cartea pătrunde, fiind cerută, necesară, în toate mediile de la Biblioteca Academiei pînă la aceea a școlii generale din cel mai îndepărtat cătun.

Această solicitare se îndreaptă în învățămînt, în chip firesc, prioritar către scrieri în ediții critice din clasicii literaturii române, către colecția „Scriitori români”, către ediții de autori — ce-și propun o abordare exhaustivă a creației marilor noștri scriitori — și către operele cele mai reprezentative, de autentică rezistență artistică din literatura actuală. Tocmai aceste lucrări sînt capabile să contribuie la educația moral-patriotică și estetică a tineretului, la familiarizarea lui cu marile valori spirituale ale națiunii. Cuprinderea în interiorul acestor serii de volume a scrierilor lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu, Argezi, Blaga, Zaharia Stancu, Preda ș.a.m.d., studiile care le preced aparținînd unor personalități prestigioase ale culturii noastre (T. Vianu, Perpessicius, Al. Rosetti, Iorgu Iordan, Const. Ciopraga), transformă aceste tipărituri într-un tezaur științific și literar de primă însemnătate. Iată de ce seriozitatea științifică dovedită în elaborarea operelor discutate se cuvine dublată de o judicioasă politică editorială și de difuzare, care să aibă în vedere atît necesitățile de studiu actuale, cît și trebuințele generațiilor viitoare.

O investigație efectuată în cîteva biblioteci școlare ne arată însă că deși pe plan național se desfășoară o intensă activitate editorială, în multe instituții culturale nu se găsesc, la îndemîna lectorilor tineri, tocmai lucrările fundamentale, de sinteză, operele semnificative din patrimoniul literaturii române și universale. Numeroase biblioteci de liceu nu dispun de cărți absolut necesare în studiul literaturii: ediții critice de clasici, monografii, antologii de poezie sau de teatru românesc contemporan, colecții de reviste literare. Nu mai vorbim că, în virtutea unei optici înguste, multe licee de specialitate — care reprezintă, după cum se știe, prototipul liceului de mine — și școli profesionale și tehnice de nivel mediu nu posedă un fond de cărți beletristice fundamentale, nu sînt abonate la cele mai cunoscute publicații de literatură și artă. În schimb spațiul este sufocat cu scrieri minore pentru o bibliotecă școlară, cu volume asupra cărora timpul și-a dat cam de mulțișor ver-

dictul său necruțător. E momentul de a reaminti celor în drept, că bibliotecile școlilor nu sînt sucursale de binefacere cu scopul asigurării desfacerii comerciale a cărților greu vandabile, că ele nu trebuie să renunțe de la obligația achiziționării numai a operelor durabile, consacrate și superior realizate sub raport estetic.

A avea în permanență în librării, la dispoziția noilor generații de cititori acele lucrări care contribuie din plin la extinderea orizontului spiritual reprezintă un act de înaltă cultură pe care editurile au datoria să-l întreprindă. Stabilirea la întîmplare, nerealist, în afara oricăror criterii științifice, a tirajelor este, din acest unghi de vedere, o greșală capitală. La edițiile critice, de pildă, întîlnim, obișnuit tiraje între 7000 și 15.000 de exemplare, practic insuficiente pentru nevoile școlii și ale culturii noastre. Epuizarea rapidă, în ultima vreme, a unor ediții Argezi, Alecsandri, Coșbuc, Miron Costin etc. și situația amintită din unele biblioteci ar putea fi o invitație la reflecție pentru editori.

Trebuie să recunoaștem însă că și raporturile existente între edituri și școli nu sînt dintre cele mai eficiente. Liceele au fonduri alocate pentru cărți, merg la Colecтурă și, obligate financiar să cheltuiască sumele repartizate pe fiecare trimestru, cumpără ce găsesc, nu ceea ce le interesează realmente. S-a mai propus pentru remedierea acestei lacune stabilirea unor relații nemijlocite între edituri și bibliotecile liceale, prin comenzi directe, pe bază de catalog, la editură. Aproape nimic nu s-a făcut în această direcție pînă acuma. Un ajutor emulativ l-ar putea avea practica de a propune lecturii tineretului o bibliografie selectivă, prin difuzarea de cataloage selective cu largă răspîndire publică, de necesitatea cărora vorbesc deseori factorii de răspundere ai educării elevilor. Asemenea măsuri ar preveni tîmpina „dotarea” bibliotecilor școlare cu rămășițe și cu cărți nevandabile și ar oferi repere sigure în orientarea lecturii tineretului studios.

Toată lumea e de acord asupra utilității unor manifestări de popularizare a literaturii în rîndul tinerei generații, de discutare și interpretare a ei. Obiectivul central al tuturor concursurilor, simpoziunilor, lecturilor dramatizate, serilor literare etc. etc., adică al formelor de a atrage atenția asupra cărților, este, *de jure*, de a le propune lecturii, nicidecum de a le epuiza înțelesul ori de a înlocui arta de a citi. Dar uneori ele se substituie actului lecturii, devin pur și simplu surrogat al acesteia. Amatori de lectură, elevii trebuie îndrumați de persoane cu un înalt grad de pregătire, de pedagogi pricepuți, oameni de cultură cu prestigiu recunoscut. Festivismul unor seri și șezători literare face cîteodată din aceste manifestări educative mai mult niște pseudospectacole în care auditoriul e dator cu o participare pasivă. Unele întîlniri cu scriitorii sînt formale, întrucît se rezumă la propaganda fizică a acestora, în locul unei confruntări vii, dinamice, al colocviului franc între scriitor și cititor. În atari împrejurări este cu totul inoportună intervenția profesorului de specialitate care forțează aerul artificial sărbătorec al acestor reuniuni, concepînd *el* întrebările ce trebuie puse de elevi, indicînd *el* problemele asupra cărora tinerii trebuie să ceară explicații, regizînd tot *el* niște concluzii „didactice”. Dacă tinerii n-au întrebări de pus (ceea ce e foarte greu de crezut!) și dacă unii scriitori se mulțumesc cu o simplă prezență fizică, atunci ce mai reprezintă programarea unor astfel de acțiuni?!

Merită subliniat, de asemenea, rolul de mentor al lecturii tineretului pe care-l joacă critica literară în formarea opiniei asupra lucrării, în determinarea selecției. O critică obiectivă, științifică, aduce mari servicii operei de răspîndire a cărții în mijlocul tinerei generații, alege și mai riguros decît editorul, relevă esențe și semnalează carențe. Critica este un factor cu mare pondere de influențare și, ca atare, editorul și difuzorul trebuie să țină seama de poziția acesteia în orientarea sa și mai ales în deciziile pe care le iau în privința tirajelor și a înzestrării bibliotecilor. O bună informare, o cunoaștere a șantierului editorial, dar mai ales cunoașterea psihologiei preadolescentului și adolescentului de către dascălul de română sînt cheazăia unui succes educativ autentic în formarea gustului tinerilor pentru lectură. Atare acțiune conține și reactualizează calda și străvechea pledoarie pentru studiu și lectură a cronicarului moldovean: „că nu iaste alta și mai frumoasă, și mai de folos în toată viața omului zăbavă decît cetitul cărților”.

G. Ibrăileanu

„SPIRITUL CRITIC ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ“

Noua editură ieșeană „Junimea” și-a onorat începuturile sale cu retipărirea lucrării lui Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, într-o ediție „selectivă” cu „introducere, note și tabel cronologic” de Const. Ciopraga. Apariția lucrării, una dintre cele mai controversate, era de altfel așteptată de masele de cititori, care nu aveau posibilitatea să o cunoască decît din diversele referințe din istoria și critica literară. Această „capodoperă în felul ei” (G. Călinescu) posedă și astăzi destule resurse care să încinte intelectul și să-l stîrnească la gîndire. Reacțiile favorabile sau mai puțin favorabile n-au întîrziat, de altfel, să se producă. „Contemporanul” nr. 22/1229, 1970) găzduiește o cronică amplă a criticului N. Manolescu, „Luceafărul” (nr. 23 (423), 1970) publică considerațiile lui Eugen Simion, „Cronica” (nr. 23 (226), 1970), articolul substanțial *Moment editorial Ibrăileanu* semnat de I. Sîrbu, în „România literară” își spune cuvîntul M. Ungheanu (nr./1970). Și credem că dezbaterile pe marginea lucrării lui Ibrăileanu nu se află la sfîrșit.

La noua sa apariție, *Spiritul critic în cultura românească* a generat unele obiecțiuni mai vechi, întemeiate, desigur, privitoare la exagerările lui Ibrăileanu cînd e vorba de subestimarea contribuțiilor Munteniei și Ardealului la clădirea culturii și civilizației românești moderne, în favoarea Moldovei, sau afirmația că „Toată istoria culturii românești de la sfîrșitul veacului de mijloc pînă azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române; și toată istoria culturii românești din veacul al XVI-lea pînă azi nu e decît istoria introducerii culturii apusene în țările române și asimilării ei de către români”.

Toți credem că, uneori, se acordă o prea mare importanță acestor *erori* și altora, mai mult sau mai puțin explicabile pentru vremea cînd și-a conceput Ibrăileanu opera și se neglijează, voit sau nu, calitățile care-i dau și astăzi vigoarea unei creații capabile să trăiască din propria sa substanță. Pe N. Manolescu, de pildă, îl rețin mai ales *erorile* lui Ibrăileanu, iar Eugen Simion ajunge la concluzia că „Studiul în ansamblu lasă această idee de *formalism* total. Efortul este de a sili o realitate istorică mobilă și complexă să intre în recipientele unei teorii dinainte stabilite”. Ibrăileanu ar fi pornit de la o schemă, dar „Pasiunea ideologului face ca schema să se retragă rușinată în adîncurile textului și comentariile pline de vervă și de o ironie amară să iasă în primul plan”. Obiecția că Ibrăileanu ar fi pornit de la o schemă precum și unele din neajunsurile lucrării se datoresc, credem, în bună parte și ambiguității termenului de „spirit critic” în concepția lui Ibrăileanu, pe care ar lăsa-o studiul. N. Manolescu remarcă, de altfel, în cronică „sa că nu e limpede ceea ce Ibrăileanu numește „spirit critic”: opoziție la imitație, la noutate, la tradiționalism, conservatorism, reacționarism? De această imprecizie a termenului se lovesc într-o măsură, și alți comentatori. Afirmă Ibrăileanu: „În veacul al XIX-lea,

istoria a pus românilor următoarea problemă: România va rămâne mai departe o țară orientală, semi-asiatică, ori va intra în rîndul popoarelor europene, în cultura europeană?" Pentru a înțelege cit mai just, mai în *spiritul* lui Ibrăileanu sensurile „spiritului critic” credem că această remarcă nu trebuie deloc neglijată. Ibrăileanu (în 1905) are o remarcabilă intuiție dialectică a evoluției istorice a societății, civilizației și culturii noastre în veacul al XIX-lea. „Și această problemă a fost rezolvată tot de istorie”, zice Ibrăileanu. Față cu țările evolute ale Occidentului, Principatele se găseau în plin feudalism în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Rămăsesem în urmă în toate compartimentele civilizației. Sincronizarea cu societățile evolute ale Apusului era o necesitate istorică și tocmai acest efort, văzut îndeobște prin iluzia culturii, își propune Ibrăileanu să-l scoată în evidență și o face cu o rară pasiune pentru obiectul cercetării, încît nu are vreme să se gîndească la riscuri. Și, s-o recunoaștem, dragostea pentru adevăr întrece afirmațiile eronate și cercetătorii de bună credință au remarcat faptul prin comentarii judicioase, asupra cărora rîndurile de față nu vor insista. „Pentru a ști — precizează Ibrăileanu — ce și cum să ne însușim din cultura străină, trebuia o mare putere de discernămint; trebuia priceperea și a culturii străine, și a împrejurărilor sociale ale țării, și a sufletului acestui popor, și concepția clară a idealului ce avea să fie urmărit. Trebuia, cu alte cuvinte, un spirit critic luminat, dar în același timp constructiv, care să prezideze la introducerea și asimilarea acestei culturi” (p. 188). Așadar, demonstrația lui Ibrăileanu nu pornește de la o schemă preconcepută, ci de la o realitate istorică incontestabilă din istoria civilizației românești, de la o problemă pusă de istorie, cum precizează el.

Exercitarea acestui spirit critic ține pînă la întemeierea României moderne (1880—1881). În acești ani cultura românească poate sta într-adevăr alături de cea occidentală prin Eminescu, Creangă, Caragiale, Odobescu, Hasdeu, Slavici, Maiorescu, Gherea, Coșbuc... Într-un anume fel, Lovinescu pornește pe urmele lui Ibrăileanu, cînd vine cu teoria „sincronismului”. Sfirșitul secolului al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea ne este iarăși, într-un anume sens, nefavorabil: destrămarea mișcării socialiste, sămănătorismul, poporanismul (în manifestările lor negative, apoi războiul etc.) sînt tot atîtea cauze. Ideea „sincronismului” redevine actuală între cele două războaie mondiale. Lovinescu este acela care și-o însușește de pe pozițiile-i cunoscute.

N-am vrea să se înțeleagă că întreaga istorie a civilizației românești stă sub semnul „sincronizării” cu alte civilizații mai evolute de aiurea. Civilizația românească, în sensul larg al cuvîntului, posedă încă de la începuturile ei o incontestabilă originalitate, chiar dacă nu toldeauna recunoscută, ocupînd un loc propriu în istoria civilizației omenești. Geniul creator depășește simpla „racordare” cu alții, prin crearea de universuri proprii. Eminescu nu este numai ultimul mare romantic, ci și unul dintre cei mai poeți ai umanității; Bacovia nu numai că a „sincronizat” poezia românească la simbolismul european, dar este în același timp un creator excepțional și inimitabil și lumea va sfîrși să recunoască unanim acest lucru.

Să revenim însă „la obiect”. Majoritatea comentatorilor *Spiritului critic* au relevat calitățile ce dau viabilitate lucrării. În „Introducere”, Const. Ciopraga remarcă: Interesul nu stă în tăria eșafodajului, nici în geometria argumentelor. Fixat în convingerile sale, constructorul de teorii se lasă antrenat — fără fanatism — spre silogisme false. Dincolo de limitele de ansamblu, lucrarea impresionează însă și încită la meditație printr-o excepțională finețe intelectuală” (p. 13). M. Ungheanu apropie *Spiritul critic*... de *Trilogia culturii* lui L. Blaga și afirmă: „Dacă vreo scriere românească satisface exigențele călinesciene în materie de sinteze istorico-culturale, aceea este, în mod sigur *Spiritul critic în cultura românească*”.

Și mai este ceva de spus în legătură cu această „adevărată dramă a spiritului public din secolul al XIX-lea, înverșunat în lupta pentru adevăr”, cum scrie I. Sirbu în articolul citat din „Cronica”: la reeditarea ei, această lucrare singulară vine ca un înalt exemplu oferit criticii și literaturii de idei actuale, care suferă uneori de o lipsă de pasiune care nu are darul să însuflețească drumul maselor de cititori către adevăr, către artă. *Spiritul critic*... este un model strălucit de fuziune între cercetarea științifică și pasiunea vie a creatorului.

„LIMBA ROMÂNĂ LITERARĂ“

Este o culegere de studii și articole circumscrise tematicii enunțate în titlu — devenită în ultimele două decenii disciplină universitară. Doar sub acest aspect ea poate apărea autorului ca o știință relativ nouă, contribuții substanțiale asupra domeniului existind până la data respectivă și fiind datorate atât lingviștilor cit și specialiștilor în probleme de literatură. De altfel, ca și în cazul stilisticii, lucrurile par a se limpezi și a se bucura de adevărata lor lumină doar în cadrul unei cuprinzătoare viziuni structuraliste și istorice. Fără îndoială trebuie menționat numai deocamdată și criteriul estetic, în afara căruia nu poate fi concepută evoluția unei limbi literare, ignorat cel mai adesea de filologi și lingviști în efortul lor descriptiv și sistematic „obiectiv“. O cercetare complexă și strălucită cum este *Artă prozatorilor români*, de pildă, nu poate fi exclusă din bibliografia fundamentală a chestiunii și-i în același timp un model demn de urmat în orizontul omului de știință modern. Tudor Vianu însuși acorda spre sfârșitul vieții o atenție deosebită datelor furnizate de metodela lingvistică în perspectiva creației literare, inițind inclusiv seria de contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea.

Dacă mai amintim că promotorul teoriei potrivit căreia la baza limbii noastre literare se află textele robacizante (teorie continuată de lingviști de seamă ca S. Pușcariu și N. Drăganu) a fost N. Iorga sau că în cursul des citat al lui Ibrăileanu, *Epoca Conachi*, un mare spațiu este consacrat problemelor limbii literare, cu observații aproape integral preluate de lingviști ce l-au urmat, putem bănuși că disciplina în cauză are șanse de a se menține încă tină și controversată până să se stabilizeze la granița între filologie și știința literaturii. Nu e vorba aici de o încălcare sau de o neînțelegere a atribuțiilor specifice, ci de o considerare prin prizma stadiului actual a necesităților cercetării științifice — refractară în general paralelismelor tradiționale, rigide, inefficiente de la un anumit punct și anume, în cazul nostru, de la recunoașterea fenomenului creator artistic pe care-l implică cu precădere folosirea limbii literare unice. Studiile de limbă în dependență cu stilul individual al scriitorilor, în pofida limitelor preferențiale subiective ce li se pot stabili, datorate unor D. Caracostea, Gr. Scorpan, N. A. Ursu, Al. Andriescu, G. Tohăneanu ș.a., au din punctul nostru de vedere același drept de cetate. Fără îndoială ele se vor înmulți în timp, păstrând însă linia tendinței spre subtilitatea analitică pragul formării limbii naționale literare a fost atins, urmînd desfolierea virtuților ei fascinatorii din eflorescențele literare.

Concomitent, strădania laudabilă și intensivă în ultima vreme a lingviștilor de a elucida problemele dezvoltării istorice a limbii române literare se concretizează într-o serie de lucrări valoroase, printre care culegerea de studii aparținînd profesorului ieșean Gavril Istrate se înscrie la un loc de cinste. Fără a căuta să repete faptele stabilite de G. Ivănescu în *Problemele capitale ale vechii române literare*, cum însuși precizează, autorul se declară și se dovedește partizanul concepției așezării tuturor graiurilor românești la baza limbii literare, urmîndu-i pe Philippide, Ibrăileanu, Iordan, Petrovici. Acordă pe bună dreptate un rol deosebit scriitorilor moldoveni în procesul făuririi limbii literare artistice, subliniind în mod convingător, în special, aportul lui Eminescu și Sadoveanu în această direcție. Trăsăturile unei limbi literare moderne le stabilește în diversitatea de stiluri, în componența vocabularului, în structura frazei, în procesul apariției terminologiei științifice și al neologizării, în valorificarea limbii populare. De obicei îl atrag mai îndepărtate aspectele vocabularului, fonetismele (în cazul „literarizării“ continuă, cu exemple suplimentare, concluziile lui Ibrăileanu, scăpîndu-i însă formele asemănătoare din *Hronicul* lui D. Cantemir, de pildă, unde acesta demonstrează exhaustiv continuitatea romană, pe plan istoric, înaintea Școlii Ardelene; tot așa forma *fernă* ni se pare a avea o pronunție reală în Bucovina) asimilarea regionalismelor, ajutat fiind și de preocupările mai vechi pe terenul dialectologiei. Fiind alături de afirmațiile

marilor noștri scriitori care au sesizat adesea caracterul unitar al limbii „vechilor cazanii”, recunoscând că limba română „a suferit mai puține diferențieri dialectale decât alte limbi romanice”, autorul nu ignorează dialectica îndelungată a procesului de unificare, găsit astfel într-unul din momentele sale importante: „Limba literară din secolul al XIX-lea se caracterizează printr-o serie de trăsături proprii, determinate de curențele contradictorii care se manifestă în această vreme, de tendința înnoitoare și de rezistența elementelor vechi, de dibuirile celor care caută drumul spre unificarea limbii”.

Studiul care se detașează reprezentativ, cum au observat unii discipoli ai profesorului ieșean, este cel consacrat vocabularului lui Sadoveanu — fără îndoială maestru desăvârșit al limbii literare artistice românești. Probabil el se va extinde într-o monografie cuprinzătoare, cunoscând și noi pasiunea îndelungată a autorului pentru acest afit de atrăgător subiect, cuprinzând și aspectele mlădioasei sintaxe sadoveniene. În orice caz, volumul recent, *Limba română literară*, marchează un moment și precede, alături de *Formarea terminologiei științifice românești* de N. A. Ursu și alte contribuții masive datorate lui Al. Rosetti, B. Cazacu, Al. Graur, I. Coteanu, L. Onu ș.a. anunțatul tratat al problemei de către Institutul de lingvistică al Academiei.

L. DUMBRAVĂ

Pop Simion

„CRIZA DE TIMP—O CURSĂ ÎMPOTRIVA MORȚII“

Mai există încă prejudecata preeminenței unor genuri asupra altora.

De pildă, reportajul a stat multă vreme la periferia literaturii. A trebuit să apară un John Reed, un Julius Fučik, un Egon Erwin Kisch sau un Geo Bogza (creator de școală) pentru ca lucrurile să se schimbe și reportajul să-și dobândească drept de cetate în literatură. Este de mirare astfel cum unii scriitori afirmați prin reportaj rivnesc totuși spre realizarea pe alte tărâmuri. Este cazul și al lui Pop Simion care — alături de Traian Coșovei — este unul dintre cei mai înzestrați reporteri din noua generație. Rău sfătuit și de unii critici, Pop Simion încearcă să abandoneze reportajul pentru roman, fără să poată să se debaraseze însă și de mentalitatea reportericească, creînd astfel niște hibrizi literari. Așa s-a întâmplat cu *Criza de timp* pe care scriitorul l-a conceput ca roman, dar care a ieșit un reportaj reușit. Fiindcă, oricâtă bunăvoință am avea, nu putem aprecia drept roman o carte bazată pe narația unei experiențe autentice, în care autorul devine din observator al faptelor, eroul acestora...

Dar să vedem mai de aproape cum stau lucrurile. Grav accidentat, într-o ciocnire de automobil, autorul trăiește pe viu momente dramatice ale zbaterii între viață și moarte. *Criza de timp* consemnează cu mijloacele artei reporteri-cești lupta pe care eroul o dă pentru viață în timp ce se află pe masa de operație. Acțiunea cărții durează de fapt exact două ore și patruzeci și cinci de minute, consemnând toate gândurile și imaginile ce se derulează ca pe un ecran prin fața privirilor interioare ale eroului care e conștient de faptul că atîta timp cît gîndește, cît își mai amintește se află încă în viață...

Lectura este atractivă, antrenantă, captivantă pe alocuri. Fragmentele de viață narate recompun imaginea unui drum sinuos spre lumină, spre completitudine. Unele secvențe întîrzie însă prea mult asupra unor aspecte de loc grațioase, ci mai degrabă naturaliste, așa cum e — de pildă — întîmplarea din adolescență în care e vorba de un lamentabil eșec erotic sau scena în care e relatat prînzul unui nipon într-un restaurant din Hong-Kong. Alte secvențe ne introduc în lumea

satului maramureșean Groși, „un sat sculptat în faș” (satul copilăriei), din care se desprinde dominatoare figura de legendă a lui Todor Tunsu — un Minsk la scară mioritică — sau atmosfera liceului „Simion Bărnațiu”, din Satu-Mare, dominată de figura portarului Iosif Hebe, cel care și-a vîndut, în viață fiind, corpul profesorului Feleaș pentru a fi expus în sala de anatomie.

Evocarea unor asemenea personaje se face cu scopul de a fi un sprijin pentru eroul aflat pe masa de operații, zbătîndu-se să supraviețuiască, punînd în funcțiune mecanismul amintirilor care „nu-s iazuri moarte”: „Mă fixează în această unică și inexpugnabilă plasmă vitală, după obiceiul căpușelor. Devorez. Deci sînt viu”...

Unul dintre cele mai artistic construite capitole ale cărții este *Al nouălea sfert de oră*, în care se insistă asupra imaginilor provocate de beția somnului artificial, prilej pentru scriitor de a ne plimba prin diferite colțuri ale lumii, din care reporterul a reținut întîmplări, moravuri, obiceiuri care l-au izbit în mod deosebit...

Criza de timp ne apare deci nu ca un roman, ci ca un reportaj filmic din care cititorul poate recompuce etapele esențiale ale unui destin omenesc. Pop Simion a realizat astfel ceea ce a dorit, adică să devină „scriitorul propriei sale vieți” — cum însuși mărturisește: „Sînt bolnav de ideea descoperirii de sine, ori a descoperirii de ceva: un adevăr, un sens, o cale. Vreau să împrăzesc necunoscutul, frica, singurătatea, golul. Sînt deschis către obsesia vocației mele”...

În lumina acestei confesii, accidentul de automobil devine un rău necesar („pînă nu înveți să mori nu știi să trăiești” — ne afirmă în final), prin care reporterul ajunge să se descopere pe sine, după ce mai întîi descoperise lumea. Rezultatele nu-s spectaculoase, dar nici lipsite de sens artistic. Ideea pe care se axează întreaga carte este a trăirii completudinare a prezentului: „Doar secunda e adevărată din nimicul pe care îl numim timp. Doar ea ne stăpînește indiscutabil. Ne privește cu ochi dilatați” (pag. 260).

SIMION BĂRBULESCU

Constanța Buzca

„AGONICE”

Întîlnirea înnoită cu poeta Constanța Buzca, datorită ultimului său volum *Agonice* (1970, Editura „Mihai Eminescu”), înseamnă un moment de bucurie artistică. Că autoarea este talentată e un fapt dovedit încă de la apariția plachetei *De pe pămînt* (1963) și nu mai necesită altă stăruință. Important mi se pare, însă, modul fericit în care, depășind diverse experiențe, Constanța Buzca ajunge în vecinătate intimă cu izvorul pur al liricii autentice.

Dar de ce *Agonice*? Să fie vorba de o ancorare sub zodia elegiei? La o primă impresie — da. Autoarea are, mai înainte de orice, înclinații vădite spre meditație, fapt anticipat de altminteri în *La ritmul naturii* (1966) și *Norii* (1968). *Agonice* constituie, în esență, o îndelungată și dramatică cugetare în marginea sentimentului erotic: „Cînd pentru moarte mă decid, / Fac liniștilor tale semn / Prin care ochii își închid / Pleoapele de undelemn” (Ioana).

Moartea și iubirea au — în poezia Constanței Buzca — un trunchi comun. Aceste *Agonice* ale dragostei materne sau pasionale, ale morții așteptate ca o purificare de iluziile trecătoare pămîntești comunică, totodată, un simțămînt sta-tormic de singurătate, despre care Constanța Buzca scrie cele mai rezistente poeme din volum (*Ispita, Golgota, Spital, Gong*). Peste sunetele de „gong dulce” ce amintesc de legendara Solveig, simbol al amorului celest și al durerii unei aștep-

tări fără întoarcere, răzvrătește conștiința aceleia care cîntă tristețea „umbrei blestemate”, a unei iubiri crescute în discreție, în tăcere, precum se confesează în *Sinea umbrei*: „Toți oamenii trăiesc în sinea umbrei / Cu veselia doliului acestui mod de-a se ascunde, / Oameni cu pielea bine tănuțită. / Soarta lor merge astfel însutită. / Pe cînd visați de pești mărunți delfinii / Sint înghițiți de-o umbră și mai mare, / Cel ce-și înghite umbra / E un profet al umbrei planetare”.

Cartea este străbătută de la un capăt la celălalt de sentimentul creației, al maternității în sferele superioare ale poeziei, așa cum ne relevă *Clepsidra*, *Odihnă de minte*, *Cer de somn*, *Absență*, *Laț* etc. Plastica versurilor e sobră, reținută și pură în chiar senzualismul ei sănătos: „Te pot păstra în brațele întinse / Fără-a le strînge-n jurul tău cu laț, / Sărmanul meu, uitat în agonia / Misterioșilor acestei lumii amănți” (*Hotar*).

Evident, ne aflăm în fața unui lirism autentic, care privește cu înțelepciune timpul și veșnica-i trecere.

C. VALERIU

Octavian Paler

„UMBRA CUVINTELOR“

Octavian Paler și-a subintitulat volumul său de versuri apărut de curînd la Editura „Eminescu” — definiții lirice. Inspirată și necesară precizare pentru o carte al cărei autor are într-adevăr vocația definițiilor lirice. După cîte știu, aceasta este prima carte de versuri a lui Octavian Paler, însă ea înseamnă mai mult decît un debut. *Umbra cuvintelor* este un volum de maturitate, rezultat al unor acumulări, al unor experiențe pe diverse planuri. *Umbra cuvintelor* poate consacra un poet.

Ce înseamnă umbra cuvintelor? Ne-o spune chiar autorul, în poezia care deschide volumul: „La echinocliul de toamnă / lumina e egală cu umbra. / La echinocliul de toamnă / rădăcinile sint egale cu crengile. / La echinocliul de toamnă / o timpă e egală cu alta”. (*Definiția maturității*).

Așadar umbra cuvintelor sau lumina lor. Căci „la echinocliul de toamnă”, la punctul de echilibru perfect, umbra e egală cu lumina, e reflexul fidel al acesteia. Dar pe planul poeziei, umbra cuvintelor este metafora, deci nu evitarea luminii, ci asimilarea și plasticizarea ei în cuvinte, în imagini. Pentru că, spune poetul într-un alt poem: „Dacă lumina ar trece prin noi / n-am avea umbră / nu s-ar mai roti în jurul nostru / ca floarea-soarelui neagră. / Și dacă nu s-ar mai roti în jurul nostru / ca floarea-soarelui neagră, / n-ar mai dormi noaptea în noi” (*Definiția umbrei*).

Octavian Paler este un poet însetat de reflexe, de oglindiri pe ecrane întinse pînă la dimensiunile macrocosmosului. Trecerea de la o lume interioară, evadarea conștientă de pe „drumurile prin memorie”, la scara universului, ușurința cu care autorul își mărește cîmpul viziunii — iată ce impresionează în primul rînd. Uneori poemele se compun dintr-un singur vers, ca o discretă și irezistibilă aluzie adresată cititorului, ca o invitație la reflecție spre a surprinde inefabilul adevăratei poezii. Iată un exemplu: „Albul e tăcerea culorilor” (*Definiția absenței*). Discursul poetic emană sinceritate și se distinge prin simplitate și echilibru clasic. Poetul este un înțelept cu o structură fundamental lirică.

Uneori însă ne aflăm foarte aproape de banal. În măsura în care autorul va ști să-l evite pe viitor, poezia sa va sfîrși prin a se impune.

O singură poezie din volumul *Umbra cuvintelor* nu este o definiție lirică, ci o postfață, un testament: „Strămoșii tăi au ostenit la coasă / și dorm acum sub

ierburi și sub brazi, / În semn de doliu munții își aștern / peste morminte umbra
la amiază. / / E rîndul meu să mă întorc la ei / și-ți las ce mi-au lăsat înain-
tașii. / O sete dureroasă de urcuș / și-un dor înalt, înalt ca Făgărașii".

CONSTANTIN COROIU

Titu Constantin

„ORA ÎNCHIDERII“

Buna intenție de la care, indubitabil, a plecat actul de consacrare editorială al Junimii din Iași spre a lansa, odată cu alte nouă apariții inaugurale, scurtele proze ale lui Titu Constantin, acordîndu-le avansul de credit în fața cititorilor care nu au putut să-l remarce pe autor decît doar din cîteva mai sporadice colaborări găzduite de revista „Cronica“ este, evident, de aplaudat și ni se pare generoasă și emulatorie. Avem în vedere faptul că ea vine, cu firească înțelegere, în întîmpinarea unor aptitudini artistice remarcabile care nu-i lipsesc debutantului recent editat. Acestea pledează, în special, pentru capacitatea sa virtuală de a investiga anumite cetoase stări de conștiință și, în deosebi, de a pătrunde, uneori cu voluptoasă suplete analitică în zone sufletești confuze și, mai ales, eterogene mai puțin obișnuite, afectate de traume psihice și pe care le explorează cu o intuiție adesea ascuțită și cu un limbaj cromatic suficient de cristalizat, desi, în mai toate cazurile, rezultatele acestor dificile exerciții de laborator nu trec dincolo de praagul experimental imprimînd schițelor și povestirilor un accent amar, o coloratură sumbră și o tonalitate discordantă care nu ne oferă cine știe ce emoții și satisfacții estetice. Așa de pildă, *Ora închiderii*, narație care împrumută titlul ei întregii culegeri, supune analizei, într-o modalitate confesivă des uzitată, o stranie și chinuită conștiință ajunsă la autodeposedare, personajul care prezintă drama sa interioară cauzată de înurgîtarea unor „mere stropite contra dăunătorilor“ acuplîndu-se din exces de dezesperare cu o bizară parteneră de ocazie acostată după închiderea barului la care lucrează și coborînd astfel cvasi-demențial într-o umilitate fiziologică de degenerescență umană cu efecte viciate de naturalism. Dealtfel, tinînd să iasă cu orice preț dintr-un eventual impas al conformismului, autorul evadează de pe terenul solid al realităților imediate, obiective și eludînd cu ostentație orice aspecte de ordin social, economic sau politic care i-ar fi conferit prozei sale cu totul alte rezonanțe artistice, preferă, de regulă, stările de spirit maladive, dezolante și morbide. Acestea generează trăirea unor intense dar nejustificate și neexplicate procese obsesive și halucinante, iar destinul lumii bolnave astfel creionate artificios neagă, chiar fără vicia maratorului, valorile eficiente ale vieții active și raționale. Excepție fac povestirile *Șarpele*, *Orga*, *Leul*, *femeia și dresoarea* și, în parte, *Doi copii se joacă de-a lebăda* care sublimiază înclinația ambițioasă spre insolitul clinic ce favorizează pana prozatorului și care convine structurii sale psihice. Celelalte bucăți nu ne apar numai contorsionate, inegale și tributare unor judecăți arbitrare, ci, mai degrabă gratuite, fără de finalitate etică și artistică, drept roade imature, de seră, cultivate crispat și hibrid la umbra unor modele și raționamente pur abstracte și formale. Ele vizează astfel o falsă înțelegere a problemelor concrete de viață și, în ciuda vocației autorului, rămîn fără diagnostic și, ceea ce e mai grav, extirpate de orice mesaj artistic situîndu-se izolate în afara căutărilor febrile și constructive cu caracter novator ale creației noastre literare contemporane. Fiindcă, fără, desigur, să infirmăm existența difuză a unor situații diforme, macabre și paradoxale, contradictorii și chiar nocive ca cele care l-ar fi putut inspira în mod predilect pe autor, se cuvine de observat că dotația și imaginația sa creatoare, surprinse nu numai pe alocuri în cele 125 de

Viața revistelor

„TEATRUL NR. 6“

S-a remarcat, încă de la primul număr apărut sub noua direcție (9—1969) că revista *Teatrul* a devenit, în sfârșit, o publicație vie, o prezență marcantă în viața culturală românească. Dincolo de oscilațiile și ezităările inerente în existența unei reviste care tinde să-și găsească echilibrul, fiecare număr a venit să confirme promisiunile începutului. Înnoirea s-a produs în aproape toate direcțiile, începând cu alegerea colaboratorilor și sfârșind cu prezentarea grafică. Unor oameni de teatru sau unor reputați scriitori și critici li s-au încredințat rubrici permanente; astfel, într-o suită de pasionante însemnări, cuceritoare și prin fermitatea și curajul opiniilor, Miron Radu Paraschivescu urmărește să descopere secretele Imaginii, ale puterii ei de fascinație, modul cum imaginea „e în stare să declanșeze din subconștient și pînă în cele mai subtile și limpezi asociații de idei ale minții noastre, un univers poetic“... Nicolae Manolescu semnează un *Carnet neteatrul*, remarcabil prin prospețime și acuitate a observațiilor (se pare că redacția caută cu consecvență atragerea spre teatru a unor personalități din afara „mediului“, care vin cu un plus de obiectivitate și cu un minus de prejudecăți). Am reținut, în ultimele numere și semnăturile lui Edgar Papu, N. Balotă, A. Marino, Petru Popescu, Matei Călinescu etc. Regretatul Crin Teodorescu își încheie, în numărul 6, o colaborare care se anunța dintre cele mai fructuoase, eminentul regizor fiind și un om deo vastă cultură, capabil să se pronunțe cu competență asupra celor mai controversate probleme ale esteticii teatrului. Ion Omescu deține o *Cronică a histrionului*, meditație gravă și uneori amar-ironică asupra splendorii și mizeriilor „meseriei actricești“. Discordante cu ținuta colaboratorilor „de marcă“ sînt, în numărul din iunie, *Ipotezele* lui Mihnea Gheorghiu, confuze și preluind surse de informație de a doua mînă.

Monotonia, conformismul și rutina au început să dispară din secțiunile consacrate comentării și discutării „la zi“ a fenomenului teatral; relevabilă e varietatea modalităților jurnalistice: interviuri, anchete, corespondențe din străinătate, reportaje, cronici. Într-o scrisoare din Paris, George Schlocker prezintă un recent spectacol de succes cu o piesă a unui mare autor ce continuă a fi ignorat la noi: Witold Gombrowicz. Scriitori reputați (Eugen Barbu, A. Marino, D. R. Popescu etc.) omagiază cîțiva actori care s-au ilustrat în stagiunea trecută prin creații memorabile. D. I. Suchianu e prezent și de data aceasta cu un eseu despre film, strălucitor prin inteligență și umor. Ceea ce lipsește încă revistei e o analiză mai susținută și mai profundă a *literaturii dramatice* (înainte și după ce se constituie într-un spectacol, o piesă există ca operă literară), precum și o prezentare mai sistematică a principalelor tendințe ale vieții teatrale din străinătate (eventual și în formula unor medalioane, așa cum le concepe Paul-Louis Mignon la *Avant-Scène*: date complete despre cei mai prestigioși autori dramatici, actori, regizori, scenografi etc.). Maniera elastică în care redacția organizează fiecare număr al revistei ar permite și astfel de ameliorări.

Le Magazine Littéraire, este după cum se știe o publicație exclusiv de critică, realizând remarcabile numere speciale (Gombrowicz, Boris Vian, Robbe — Grillet, Céline, Sartre etc.) iar în cadrul rubricilor obișnuite oferind o permanentă informare și asupra domeniilor ce sînt mai mult „en marge de la littérature”: science-fiction, humor negru, literatură fantastică, benzi desenate etc. Un exemplu în ceea ce privește ținuta elevată a revistei este numărul consacrat lui Samuel Beckett (nr. 39) ce include cîteva relevabile studii consacrate marelui dramaturg. John Montague reface biografia lui Beckett, „ultimul scriitor anglo-irlandez”, insistînd asupra perioadei britanice, cu profunde și în general neglijate repercusiuni asupra creației ulterioare. Un covîrșitor rol formativ au avut frecventarea asiduă a Bibliei și căutările „metafizice” din studenție (în lucrarea de licență s-a ocupat de Descartes, citea asiduu pe Melebranche, Kant etc), deși biuguiala jalnică a lui Lucky din *Godot* pare a fi discursul funebru al preocupărilor sale filozofice. Unanim apreciat comentator al noului roman, Jean Ricardou întreprinde în *Cuvîntul lui Beckett* o minuțioasă analiză a limbajului beckettian: cuvîntul, la Beckett, nu crează lumea ci o distruge, „scriitura caută să facă mai audiabilă o tăcere fundamentală”, finalmente cuvîntul ajunge să se distrugă prin el însuși, prin auto-parodie. Realmente captivant este studiul lui Gilles Sandier, *Un Eschil al timpului nostru*. După G. S. decisivă asupra lui Beckett a fost influența Bibliei și a lui Shakespeare; *Fin de Partie* e comparabilă, așa cum a arătat și Ian Kott, *Regelui Lear*, *Godot* este „Cartea lui Jov trecut prin *Iluzia comică*, *Oh, les beaux jours* ne trimite la *Prometeul* lui Eschil: „teatrul revine aici la imobilitatea lui primă, aceea a marilor opere sacre în care singur cuvîntul e suficient să umple și să anime spațiul, opere a căror materie e făcută doar din realitățile prime la care, dintrodată, sîntem readuși: Timpul, Spațiul și Cuvîntul”. Beckett a reușit să creeze o mare dramaturgie din nimic: „îi ajunge lui Beckett o mică porțiune de deșert, o parcelă de pămînt arsă și pustie, izolată în spațiu și scoasă din timp, pentru ca scena să devină teatrul lumii și locul Apocalipsului”. Dosarul Beckett se încheie cu cîteva opinii ale unor admiratori — Roger Blin, Claude Mauriac, Jean-Pierre Faye, Robbe — Grillet — sau detractori vehemenți — dramaturgul „de boulevard” Marcel Achard. Eugen Ionescu precizează: „Beckett e mai degrabă un clasic, iar eu un baroc”, iar Claude Simon conchide: „publicul apreciază repetarea formelor; și, firește, lui nu-i plac aceia ce inovează în acest domeniu. Cred că dacă Beckett, cu deosebire, a fost atacat, este pentru că a fost cel mai mare dintre noi...”.

C. ALEXANDRU

N. R. Recenzia *Ceská Literatura* din numărul precedent, (p. 96) aparține lui Gabriel G. Istrate.

Nr. colilor de tipar 6
Planșe 12



Întreprinderea poligrafică Iași
str. Vasile Alecsandri nr. 12
Republica Socialistă România
comanda nr. 466

pagini ale plachetei, trebuiau subordonate în prealabil unui discernămint sever care, hotărît lucru, l-ar fi orientat spre cu totul alte perspective, sensuri și soluții artistice decât cele pe care mizează inutil și cu care nu sîntem de acord.

ION ISTRATI

Tudor Ursu

„PEISAJ CU VAPORAȘE“

Proza de notație cultivată de Tudor Ursu în *Peisaj cu vaporeșe* nu este lipsită de un anume farmec, de sorginte cvasi-poetică. De fiecare dată, epicul se dizolvă în liric, cea ce se înfățișează nefiind de fapt o întâmplare, o narațiune, ci descrierea, directă sau indirectă, a unei stări de spirit. Personajele povestirilor se opresc o clipă din drumul lor, contemplînd, meditînd sau pur și simplu abandonîndu-se unei stări de reverie. Substanța povestirilor o constituie tocmai această difuză trăire sufletească, în reverberația căreia peisajul-cadru, peisajul-mediul ambiant, transpare în irizări de pictură impresionistă. Firește, nu este vorba în nici un caz de studiul unui comportament uman, ci de surprinderea unei stări existențiale în care subiectul realizează intuitiv dimesiuni ale condiției sale diurne sau general umane. Totul, înscris în formele și culorile unor peisaje cu vaporeșe, pipe, molii sau undițe. Cu alte cuvinte, prozele își au subtextul lor, relevat de considerarea unor amănunte cotidiene cu o surprinzător de proaspătă percepție și ingenuitate.

E drept, nu totdeauna amănutul în funcție de care se structurează peisajul are elocvența epică necesară. De pildă, *Jucătorul de loto* compune o fizionomie umană relevantă printr-o anecdotică minoră și chiar ușor desuetă. Pe de altă parte *Tripticul* — încercare de a depăși cantitativ genul scurt — nu se organizează suficient de ferm în ordinea sensurilor și a semnificațiilor, pentru a da impresia de consistență și unitate. Dar, situate între aceste două extreme, celelalte povestiri — termenul este impropriu, dar nu avem altul la îndemînă — vădese în mod concludent un condei înzestrat și exersat. Se constituie în felul acesta o sumă de sugestive crochiuri, dintre care amintim *Peisaj cu vaporeșe*, *Trenul*, *Rîndurile* etc. Rezultă de aci că efortul de autodepășire nu trebuie neapărat să vizeze specia (deși a realiza și proze de lungă întindere este, vrem, nu vrem, visul oricărui prozator). Dar Tudor Ursu are în primul rînd a-și demonstra aptitudinea de a încărca „peisajele” cu tonuri și detalii care să exprime mai pregnant și într-o mai pronunțată viziune proprie, date ale realității contemporane, redată în elocvența ei devenire.

În acest sens, al doilea volum al tînărului prozator, publicat de astă dată în Editura Junimea, poate fi considerat ca o nouă și mai amplă solfegiere, doveditoare a unor certe posibilități.

AL. I. FRIDUȘ

Romul Munteanu

„FARSA TRAGICĂ“

Farsa tragică este o lucrare de sinteză asupra teatrului contemporan, restrîns, cu mici excepții, la aria Europei apusene. Autorul are în vedere teatrul ca literatură și, de aceea, nu abordează problemele inedite pe care dramaturgia nouă le pune spectacolului.

Pornind de la „degradarea tragediei și metamorfoza comediei clasice”, stabilind prin comparație cu ele semnificația farsei tragice, discutând pe larg contextul în care a apărut, R. Munteanu se dedică apoi studierii atente a operelor dramatice ca atare, sprijinindu-se pe text, pe textul rezumativ sau exemplificator, căutând să discearnă elementele caracteristice, acele „structuri compoziționale” ale literaturii dramatice. Utilă se dovedește a fi abordarea unor elemente oarecum exterioare textului teatral, cum ar fi: timpul, spațiul, universul afectiv și reflectarea lumii ca junglă. Altfel spus, farsa tragică este văzută și din perspectiva filozofică, psihologică sau sociologică. Spre completare, în final, avem o viziune strict estetică — o foarte restrînsă poetică a farsei tragice, care are meritul de a fi în același timp și concluzia întregii discuții.

Cartea lui R. Munteanu sugerează, prin nenumăratele ei opriri din drum, că nu se poate vorbi despre teatrul contemporan fără copioase referiri la psihologie, sociologie, psihologie socială, filozofie etc. Heidegger, Foucault, Gabriel Marcel, Paul Diel, Henri Lefebvre, Herbert Marcuse, Sartre, Freud, Gasset y José Ortega sînt citați și discutați, evidențiați și parafrazați. Evident, nu inutil. Acțiunea farselor tragice se petrece doar conventional în nicăieri; este vorba de fapt, de timpul și spațiul lumii contemporane, deghizate în nicăieri. Indiscutabil, farsa tragică reflectă ostentativ lumea din care s-a născut și, aș adăuga, ceea ce o desparte de teatrul de pînă la ea, sau, mă rog, diferit de ea, este violenta ostentației. Teatrul actual este departe de a-și pierde caracterul moralizator; mai mult ca oricînd el strigă în gura mare: „iață ce vreau să spun...”

Ce este farsa tragică? „Farsa tragică contemporană ni se pare că reprezintă una din tentativele simptomatice de reconstituire a unui univers uman ale cărui semne caracteristice trădează existența paradoxală a *noneroului*, dămnat să nu găsească drumul de ieșire din labirint” (p. 25). Ea „luminează acele zone ale contextului existențial în care se găsește omul de la periferia existenței, înghețat de moarte și de responsabilitate, alienat într-o lume în care apare ca un fenomen de serie” (p. 51). Acestea și încă altele sînt răspunsurile date la întrebarea de mai sus. Numai că întrebarea respectivă nu cerea răspunsuri ci o definiție. R. Munteanu omite o definiție a farsei tragice ceea ce mi se pare de neînțeles, mai cu seamă că sintagma ca atare este relativ recentă, deci insuficient asimilată, denumind o anumită literatură dramatică ce există alături de o *alta*, să-i zicem de factură tradițională și, i se opune instructivă. S-ar putea, așa cum se întîmplă cu alte noțiuni, ca o definiție riguroasă să fie imposibilă, meinteresantă chiar, dar în cazul unei lucrări de sinteză, o încercare de definiție este absolut necesară, cel puțin pentru orgoliul autorului.

Și încă ceva: mulți consideră farsa tragică drept o expresie a crizei teatrului, o deviere temporară de la o evoluție normală la care se va reveni mai devreme sau mai tîrziu. Alții, în schimb, văd în farsa tragică modalitate actuală de existență a teatrului, deci una din etapele evoluției, de loc anormală, ci cu totul reprezentativă. În acest sens, lucrarea lui R. Munteanu trebuie să clarifice noțiunea să polemizeze, să convingă, să profetize. Sînt probleme „de viață și de moarte” unde nu putem numai împărtăși păreri. *Farsa tragică* este o carte de fișe, în consecință informată și ordonată, utilă din unghiul din care a fost concepută.

DANIEL DIMITRIU

Marin Mavru

„ECHIVALENȚA”

Șchițele și povestirile lui Marin Mavru, adunate în volumul *Echivalența* sînt, sub raport valoric, inegale. În unele, scrise într-o manieră tradițională, autorul abordează subiecte melodramice cu un substrat moralizator (*Vișinile*, *Nu mai vine umeni*, *Ceva ce putea fi foarte bine*). În altele, prozatorul e mai pătrunzător, con-

duce firul epic cu mai multă subtilitate, făcând o analiză mai adâncită a stărilor psihice.

Dragoslea ceva cerebral exemplifică afirmația; este dezvăluit cu atenție și simț al nuanțelor sentimentul de gelozie și auto-umilire al unei femei. Ana hotărăște să se despartă de soțul pe care-l detestă și-și alege o zi de excursie pentru aceasta. Intervine Dora, o prietenă, care datorită farmecului ce produce și concurenței (dezinteresate) ce pare a produce îi răscolesc vanitatea și o opresc, în ciuda unor dureroase și ascunse eforturi, de la hotărârea luată: „Pierduse momentul pe care îl așteptase și acum nu mai avea nimic de spus. Reevaluarea raporturilor dintre ei avea să se întâmple altă dată. Avea să aștepte un alt moment. Așteptarea avea să fie penibilă, dar suportabilă. totuși, atâta timp cât numai dînsa avea cunoștință de ea”.

În alte povestiri, deși se zărește pontifa tendinței de a ieși din comun prin dialogul intens și unele fraze frumos construite, se învederează neconcordanța între intențiile autorului și ceea ce realizează. Deseori întinde spre cu totul altceva (finalul), în timp ce evoluția epică se îndreaptă împotriva poantei. Nu se vede încă împedecă ce este spontan și autentic la acest prozator și ce-i muncă de încifrare (deseori ratată) a textului, el dispunând însă de intuiție și sensibilitate.

VIORICA TOPORAȘ ZBRANCA

Alfred Neagu

„DESCOPERIREA COTNARULUI“

Casa județeană a creației populare a scos de curînd, în seria de monografii închinată așezărilor Moldovei, o carte ciudată despre Cotnari. În locul unei prezentări tradiționale, sistematice, aflăm un „montaj” neobișnuit, în care evocarea lirică este urmată de pagini de reportaj și poemul în proză de reconstituiri istorice după documente și cronici. Ambițiile autorului depășesc cu mult obiectivele unei simple monografii istorio-geografice; de aici impresia de îndepărtare de la subiect, pînă la „uitarea” deplină a punctului de plecare. Pentru a te reîntoarce, de pildă, în preistoria Cotnarului, fie și cu mijloacele fanteziei, nu e nevoie să începi cu apariția și evoluția omului pe pămînt...

Dincolo de inegalități și de amestecul de stiluri (de la simularea, reușită, a tonului cronicăresc sau sadovenian la notația gazetărească și de la „versetele” unui imn închinat așezărilor patriei la formularea exactă a istoricului), descoperim un prozator surprinzător de matur. Un prozator cu remarcabile aptitudini pentru proza poetică de largă respirație, pentru care este dotat și cu arta de a sugera, în puține cuvinte, atitudini lirice esențiale într-o expresie plastică.

R. ZAMFIRESCU

Otilia Nicolescu

„LUMEA CARE NU MOARE“

Poezia Otiliei Nicolescu, trecînd peste inegalitățile firești ale începutului, se înfățișează sub bunele auspicii ale vitalismului naturist, mai mult ori mai puțin declarat, caracteristic și altor colegi de generație (Petre Ghelmez, Ioana Diaconescu, Damian Necula). Din acest unghi, elogiul vieții, făcut în duh blagian și cu rezo-

nanțe mitico-folclorice, urcă de la pământ (*Voi, pământul, Gurile pământului*) către cer (*Pasărea cerului, Nisip lunar*), coboară în mijlocul familiei, până la zbuciumul erotic al fetei: „Fuga zilei prinde-o / în pirjolul orb, / împietrirea umbrei / macin-o mărunț / la cîntat cocoșii / vatra îndătează-o cu țărîna zborului / ce sînt” (*Cîntecul în trup*). Itinerariul desfășurat în cercuri tematice concentrice, pe un ton evasielegiac, atestă mișcarea ciclică a elementelor și însemnele legăturii cu natura în putere de creație: „Sînt Doamne fum / și lacrimă și jertfă, / la vadul sec / vreau apei să-i dau glas, / s-arunc în valea stearpă / cu semințe, / dar ochiul stîng / în ceață mi-a rămas” (*Cu umbra prelungită*).

În *LUMEA CARE NU MOARE*, Otilia Nicolescu încîntată de armonia generală, năzuiește mai sus de treapta pastelului și cîntărețului de acorduri tînguitoare sau solemne. Ea pune multă stăruință în acumularea impresiilor și destulă nerăbdare în afirmarea de sine. Foșnetul pădurii, iarba în creștere, ploaia și ninsoarea, transparența cristalului de rouă, vîntul și tipătul păsărilor, susurul izvoarelor pe pietre, ianuarie „cu zureit de clipe înghețate” sau „iulie amar” care „în frunze” rotește „un zvon rînit de seară”, în care „înfășurate-n fum zeite / piereau în golul ars de vară” — iată „lumea care nu moare” a poetei. Vag înapămintată de propria forță expansivă, stimulatorie de senzații și fantezie, autoarea întreține o euforie permanentă: „Și piinea aburește sfînt / și suflete în jur se roagă / curg valuri de culoare blîndă / o pasăre a împietrit / de-atîta miere-n jur vărsată / în colț se odihnește blidul / cu apa cerului curată. / Dar pleacă mirele, apoi / un fluviu de beteală curge / și lemnul sfînt se face vad / și moare-n pete mari de sînge” (*Cina cea de taină*).

Proiectul, desigur mai ambițios, nu ajunge să se constituie însă într-o sinteză generatoare de raporturi poetice inedite, ci adeseori se consumă în rotire înceată, de ritual în principiu, cu abstractizări și artificialități care desensibilizează. Limbajul corect, cu un ritm de virtual descînte erotic nu-i lipsit de stridențe: „Nu tipă nimeni, în golul orb / se sfîșie văzduhul cu nervi înodați — în trupul tău, iubire” (*Aud bolnavă frunza*).

Dar, lăsînd la o parte barierele ce stăvilesc uneori fluxul liric adevărat, Otilia Nicolescu rămîne o certă promisiune a poeziei tinere.

VAL. C. NEȘTIAN

B. P. Hașdeu

„ETYMOLOGICUM MAGNUM ROMANIAE”

Precum se știe, Academia Română, chiar de la înființarea ei, sub denumirea de Societatea Academică Română, își propusese printre altele elaborarea unei gramatici și a unui dicționar.

După eșuarea întreprinderii latinizante a dicționarului extremiștilor Massimu și Laurian, care nu reușiseră decît să confecționeze o curioasă piesă de muzeu, membrii Academiei, în ședința din 2 aprilie 1884, îl însărcinează pe Bogdan Petriceicu Hașdeu să ducă la împlinire Marele dicționar al limbii române. Hașdeu, în plină putere de creație, la vîrsta de 46 de ani, își cîștigase un renume și o situație pe deplin meritate, notorietatea lui depășind hotarele țării. Cînd, în 1886, apare primul volum al dicționarului, pe foaia de titlu, Hașdeu ține să-și etaleze identitatea științifică: „membru al Academiei Române, al Academiei Imperiale de Științe St. Petersburg, al societăților academice din Belgrad și Sofia, al Syllogului filologic ellenic din Constantinopol etc.; director general al Arhivelor Statului, profesor de Filologie comparativă la Universitatea din București”. Dacă adăugăm la acestea premiile acordate de Academie, participarea la diferite congrese internaționale precum și relațiile personale și prețuirea acordată de savanți europeni ca Schuchardt, Gas-

ton Paris. Ascoli și alții, reiese clar că, pentru încredințarea elaborării marelui dicționar al limbii române, Academia nu avea de făcut altă alegere.

Planul conceput de Hasdeu pentru efectuarea acestei opere era de-a dreptul magnific și faptul a fost unanim recunoscut chiar de la apariția primului volum. E destul să ne gândim că, pentru fiecare cuvânt, autorul, pe lângă precizarea sensurilor fundamentale și a tuturor nuanțelor, explică pe larg fiecare sens, până la epuizarea folosirii lui. reproduce proverbe, ghicitori și legende, face incursiuni de ordin istoric și cultural, citează autori și nume geografice și relatează tot ce se poate aflat în legătură cu vocabularul în discuție în culegerile de folclor publicate până la 1884 și în răspunsurile la cele 220 de întrebări ale chestionarului lansat în prealabil de el.

Marele dicționar al României „urmărește cu stăruință evoluțiunea vorbei nu într-o seamă de capete alese, nu în individualitatea cutare sau cutare, nu în cercuri sociale restrânse ci tocmai în popor mai presus de toate”, cum o spune însuși Hasdeu, sau, — după aprecierea lui Paul Cornea din consistentul studiu ce precedează prezenta ediție selectivă, îngrijită de Andrei Rusu — el „răstoarnă toate regulile dicționarelor curente, afirmându-și un specific propriu și inimitabil, constând dintr-un amestec de metodă severă și o imaginație aprinsă de erudiție și stil”.

Argumentarea de o logică strinsă, obiectivitatea cu care este urmărit adevărul și condiția ieșită din comun i-au asigurat lui Hasdeu posibilitatea de a concepe și a realiza, în parte, grandiosul monument lingvistic, unic în felul său, în istoria culturii universale. Studiile care preced cele patru volume, considerate de autor „ca niște propilee la o acropolă”, adaugă științei lingvistice idei profund originale, ca cele formulate în cunoscuta teorie despre circulația cuvintelor, susținută în studiul introductiv al primului volum.

Ceea ce a impresionat în mod deosebit pe contemporani și e de natură să impresioneze oricând e faptul că uriașa întreprindere Hasdeu și-a asumat ambiția s-o ducă de unul singur. Iată de ce disponibilitatea unei vieți nu era suficientă pentru a duce la bun sfârșit proiectul genialului om de știință. Au intervenit, însă, și greutăți de ordin subiectiv, printre care moartea prematură a fiicei sale Iulia avea să pună capăt oricărui avânt științific părintelui zdruncinat pentru totdeauna. Nu reușise decât să termine litera A și pe B până la cuvântul *bărbat*, dar, ținând seama de proporția acordată, putem conchide că Hasdeu a realizat, de unul singur, mai mult decât urmașii săi Philippide și Pușcariu, dacă ne gândim că primul, în curs de opt ani, adunase doar fișe, iar cel de-al doilea, din 1906 până la 1944, nu ajunsese nici el mai departe de litera L, deși au avut colaboratori.

Conceput ca „o carte de lectură pentru toți fiii națiunii”, care „să poată fi citită ca o petrecere la gura sobei”, dicționarul lui Hasdeu, departe de a fi avut destinul efemer al unor opere reprezentative „pentru o etapă determinată a științei”, este „o prezentă mereu vie”, o carte deosebit de savuroasă și instructivă.

D. FLOREA—RARIȘTE

Herman Hesse

„JOCUL CU MĂRGELELE DE STICLĂ”

Cartea lui Hesse este încercarea de a descoperi posibilitățile operative ale ficțiunii. Căutarea unei modalități prin care narațiunea să ia conturul cel mai expresiv este proprie fiecărui scriitor. Fixarea unor coordonate imaginare impune necesitatea dezvoltării explicabile într-un sens sau altul. Herman Hesse folosește o psihologie obișnuită inclusă însă într-un context insolit. Castalia este un ținut

utopic. Existența lui permite însă un personaj care altfel ar fi fost o construcție fără acoperire. Biografia lui Josef Knecht este rezultatul descrierii unui ținut fictiv, dar în același timp o posibilă dezvoltare umană.

Prezentarea Castaliei și a lumii celorlalți este un motiv de recurență a realului și imaginarului. Existența unui nivel social compus din elemente asemănătoare face ca o astfel de societate să fie percepută din interior, nu ca o utopie ci ca o realitate. *Republica* este doar o etapă căci cartea desfășoară o evoluție ciclică cu reîntoarcere la formele simple. Aceasta nu datorită unui defetism de substanță ci pentru că momentul inițial include în el posibilitatea tuturor evoluțiilor. Existența Castaliei îi permite lui Hesse să proiecteze lumea de azi în arheologie și să-i dea mai mult decât o prezență critică. Posibilitatea depășirii realului este în permanență subminată de caducitatea unei asemenea depășiri. Cele două lumi se condiționează însă reciproc și fiecare din ele devine definibilă doar prin cealaltă. Trecerea lui Josef Knecht prin toate etapele spre culmile Castaliei și apoi renunțarea în favoarea lumii (trebuie citit „realului”) este un simptom care se impune. Josef Knecht este singurul element prin care devine vizibilă diferența celor două ipostaze ale lumii: cea care se impune tuturor și cea înăuntrul căreia spiritul se dezvoltă dincolo de tot ce-l determină. Trecerea lui Knecht prin ele este descifrarea posibilităților umane de trăire. Toate personajele care apar în dezvoltarea personalității lui Knecht nu sînt decît prilejuri de transformare. Mutațiile sînt astfel integrate procesului narativ. Plinio și Peter Jakobus nu sînt altceva decît primele momente ale introducerii personajului în dinamica alternanțelor. Prin cunoașterea lor este inclus într-un sistem a cărui rezolvare cere o opțiune categorică. După fixarea în acest sistem de referințe este atins timpul tragicului prin evidențierea situațiilor limitative. Cele trei stări din „biografiile” publicate în „scrierile postume” sînt tot atîtea posibilități de interpretare și de opțiune în fața realului. Fiecare context își va crea un personaj deosebit chiar dacă toate poartă numele lui Knecht. Disponibilitatea evoluției simultane a personajelor sub numele lui apare chiar din lectura versiunilor din „postume”. Ca orice tip uman el nu are unitatea pe care și-o doresc biografii.

Sfîrșitul nu este cel al unui om obosit ci al celui care înțelegînd necesitatea opțiunii nu vrea totuși să elimine nici una din alternative.

CONSTANȚIN PRICOP