

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LUNARĂ A UNIUNII SCRITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Redacția : Iași, Palatul Culturii, tel. 16242

ANUL II
SERIE NOUĂ

9

Septembrie
1971

CUPRINS

- 3 **Vasile Constantinescu** : Dimensiunea estetică a socialului în literatură
- 8 **George Lesnea** : Voievodul, Spun unii
- 10 **Dan Mutașcu** : Rodie pură
- 11 **Ion Th. Ilea** : Elegie
- 12 **TEZAUR**
Daniel Dimitriu : Bacovia (Portret imaginar)
- 15 **George Moroșanu** : Peisaj muzical, Solitudine plină
- 17 **Ion Hurjui** : Turn, Cădere, Și totuși
- 19 **Stelian Baboi** : Noaptea, când focul amintirilor se aprinde
- 25 **Hristu Cindroveanu** : Binecuvântare, Alibaba
- 27 **Lelia Mossora** : Acolo începe soarele, Fluiere albe
- 29 **Aurel Leon** : Rozi
- 36 **Ioan Șerb** : Humanitas
- 36 **Ion Puha** : Vîntul s-a dus
- 37 **Georgeta Eftimie** : Te iubim, Duios cîntec
- 38 **Paul-Sân-Petru** : Puterea de urcuș
- 38 **Corneliu Ostahie-Cosmin** : Zăpada albei pleoape

- 39 **G. Ungur** : Trandafirii
-
- 40 **RESTITUIRI**
Lucian Valea : Ion Pillat și literatura universală
-
- 47 **EMISFERE**
Ghalib : Ghazaluri (trad. de Dan Mutașcu)
-
- 49 **CRONICA LITERARĂ**
Daniel Dimitriu : Miron Radu Paraschivescu „Ultimele” ;
Ștefan Aug. Doinaș „Alter ego”
Lucian Dumbravă : Dumitru Ignea „Condamnat la moarte”
-
- 53 **Antoaneta Macovei** : G. Ibrăileanu și teatrul
-
- 61 **CONVORBIRI CRITICE**
Al. Dobrescu : Perpessicius — „eminesciana”
Const. Pricop : Lovinescu — scepticul mintuit
Teodor Codreanu : Actualitatea operei lui Mihai Ralea
A. Moțoc : Sentimentul patriotic în lirica actuală
Al. I. Friduș : Pledoarie pentru reportaj
-
- 76 **COMENTARII**
Al. Dobrescu : A antologa-antologare
-
- 79 **LIMBĂ ȘI STIL**
D. Irimia : Note despre limbajul poetic
-
- 83 **CĂRȚI**
Const. Pricop : Nicolae Labiș, Vîrsta de bronz „POEZII”
Valeriu Neșțian : Camil Baltazar „Mi-e dragă fața omenească”
E. M. : Dimitrie Stelaru „Păsări incandescente”
Emil Nicolae : Anghel Dumbrăveanu „Poeme de dragoste”
V. N. : Emil Manu „Mica eroică”, Fl. Manolescu „Poezia criticilor”, Ion Al. Angheluș „Nunțile focului”
L. D. : Mircea Alexandrescu „Minunile Sfîntului Sisoe”,
D. Florea Rariște : „Amintiri despre Eminescu”
D. Irimia : G. Bulgăr „Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare”
D. Florea Rariște : „Cuza Vodă în tradiția populară”
E. N. : Guillaume Apollinaire „Scrieri alese”

Nr. colilor de tipar: 6



Tiparul executat sub comanda nr. 485
Intreprinderea poligrafică Iași
str. V. Alecsandri nr. 12
Republica Socialistă România

VASILE CONSTANTINESCU

DIMENSIUNEA ESTETICĂ A SOCIALULUI ÎN LITERATURĂ

Cînd Marx, referindu-se la Balzac, arăta că în opera acestuia, *Comedia umană*, a descoperit mai mult în ce privește tabloul social, în particular elementul economic, al timpului decît în scrierile de specialitate, afirmația sa exprima desigur un adevăr de necontestat. Faptul ar părea să surprindă, întrucît Marx făcea această apreciere asupra unei opere literare, de esență estetică, iar perspectiva din care aprecia era în schimb una general-filozofică, în care se coroborau, în particular, două laturi specifice, respectiv cea a economiei politice și cea a filozofiei sociale. Și totuși, deși căuta elementul social, în fapt Marx îl găsea în literatură. Acolo unde, așadar, există o ordine aparte, cea a esteticului, era descoperită, în toată adîncimea ei de înțelesuri, substanța socialului. Dacă Marx, cu acest prilej, pune în evidență dubla relație dintre social și economic precum și dintre unitatea acestora și filozofie, pe de o parte, în același timp descoperea, pe de altă parte, un fapt esențial vizînd o latură a interdependenței ordinii praxiologiei și axiologiei: *dialectica relației dintre social și estetic*. Descoperea, prin urmare, dialectica unei relații care, în chip obiectiv, ne conferă toate determinările pentru a vorbi de ceea ce numim *dimensiunea estetică a socialului în literatură*. Să ne amintim apoi cum Lenin, fără a face cîtuși de puțin o suprapunere de planuri între estetic și social — eroare ce avea să fie săvîrșită ulterior de spirite mai puțin profunde —, a realizat o analiză model asupra operei lui Lev Tolstoi, analiză în care, mișcarea gîndurilor interogînd într-adevăr planul valorilor, este evidențiată atît unitatea dinamică dintre social și estetic, precum și diferența specifică a acestora ca valori distincte, suigeneris în esența lor. Să ne întrebăm, așadar, în ce constă această relație dintre social și estetic în literatură. De altfel interesul problemei sporește cu atît mai mult cu cît de răspunsul acestei întrebări depinde, credem, și precizarea notelor definitorii ale conceptului de realism în literatură, precum și definirea, în continuare, a relației dintre literatură și umanism.

Dintotdeauna, și în mod consecvent cu sine, literatura adevărată a avut vocația socialului. Istoria literaturii universale, privită în toată înlănțuirea sa, este o realitate de fapt ce confirmă aceasta. După cum și literatura noastră, cu scrierile cronicarilor, cu Școala ardeleană, cu operele patruzecioptiștilor, cu momentul interbelic, precum și cu perioada de după Eliberare — ca să ne referim doar la marile ei secțiuni pe verticală, oferă aceeași confirmare. Dacă, în continuare, vom privi unitatea literaturii și pe orizontală, pe direcții, școli și curente, precum și, mai amănunțit, pe scriitori luați în parte și opere distincte, rezultatul ar fi același. În fapt literatura, ca toate celelalte forme de manifestare spirituală,

este sinteză de ritm interior al istoriei, iar istoria este desfășurare a socialului. Istoria constituie măsură a mișcării socialului, iar literatura nu poate fi, din unghiul propriei specificități, decât un reflex al acestui fapt. Că atare sinteză de ritm interior al istoriei se prezintă în literatură, ca de altfel în artă în general, redată conform *legilor frumosului*, aceasta este o altă problemă. Ea se referă la *specificul* literaturii, dar acest specific întruچیپează o *realitate* anume pe care o interoghează în ordinea *legilor frumosului*, deci o realitate ca atare: ritmul interior al istoriei ca măsură a mișcării socialului. În centrul literaturii se află omul, dar omul este — în ordinea esenței sale umane — totalitate a relațiilor sociale. Un aspect sau altul din unitatea de esență a omului, deci din ceea ce acesta este totalitate a relațiilor sociale, va dimensiona opera literară, și opera va apare ca răspuns în fața istoriei.

Cultura se află, ca reflex al istoriei, pe linia progresului istoric. Ea înregistrează devenirea istoriei, însumează organic pulsul viu al acesteia, care nu este altceva decât mișcarea socialului în drumul său spre progres. În acest sens, literatura fiecărui popor, în funcție de loc și de timp, se întemeiază ca parte de sens din sensul general al înaintării socialului, ca registru în care se sintetizează tot ceea ce este progresist. Această *determinare* a literaturii de către dinamica socialului nu este rigidă și mecanică, firește, nu funcționează ca un automatism, dar ea există ca atare, însemnând o realitate de fapt. Desigur, existența ei ține de ceea ce literatura rămâne *definire a propriului ei specific*, încît expresia sa trebuie căutată în ceea ce literatura își este propria sa *viață* interioară. Este vorba aici, prin urmare, de o problemă fundamentală de *conștiință*; marele artist, scriitorul adevărat este astfel o *conștiință-oglină* a ceea ce viața constituie ritm interior al istoriei ca măsură a mișcării socialului. Sub aspectul progresului istoric în cultură, marii scriitori sînt mari *conștiințe* care sintetizează; sinteza, în acest caz, are o dublă semnificație: închide o experiență esențială de viață și deschide o alta, care conferă noi dimensiuni vieții. Acest fapt de conștiință a scriitorului în fluxul istoriei, de a fi ca artist o conștiință-oglină a timpului nu este ceva aleator, un lucru care poate să fie sau să nu fie. Mai mult, el nu are o fundamentare *sociologică*, ci una *ontologică*: natura acestei fundamentări a legăturii omului cu societatea este foarte importantă, esențială pentru înțelegerea faptului de creație, a mecanismelor lui intime: a fi, ca artist, conștient de legătura cu societatea, de esența respectivei societăți, și tocmai prin această legătură a fi subiect autonom în plan estetic, este o problemă care ține de *ontologie*. Dacă problema ar fi doar de ordin *sociologic*, omul ar putea, impunîndu-și — justificat ori nu — să se sustragă după placul său din problemele sociale ale timpului, să se izoleze de ele, să trăiască astfel ca „atom” fără să-și deformeze sau să-și sărăcească esența sa umană și fără să-și altereze astfel capacitatea sa de a reda în chip just lumea exterioară și interioară. Numai că o asemenea existență ca „atom” a omului, despre care Marx discută pe larg în *Sfînta familie*, este de fapt pentru om una pur imaginară, fiind în concret, cum arată Marx, neadevărată launtric, falsă interior, contrazicîndu-și *subiectiv* propria bază *obiectivă*. Reținînd precizarea lui Marx, aceasta relevă că legătura omului cu societatea este una de ordin *ontologic*. Omul este om social, integrat societății și implicînd în sine societatea, în mod ontologic, de aceea legătura scriitorului cu societatea este nu sociologică, ci ontologică. În acest fel, *legătura artei cu societatea* fiind de ordin *ontologic*, apare limpede că *criteriul valorii estetice* este și pentru literatură acela al *legăturii* dintre *estetic* și *social* în plan *ontologic*, constituind astfel un criteriu *practic*, și anume criteriul ce definește *eficiența* imaginii artistice în raport cu *idealul estetic* al unei *societăți*, al *clasei istoricește determinate* ce polarizează valențele societății și-i structurează sensul de mișcare istorică. Conceptul de *frumos*, ca specificitate a artei și literaturii, are deci o valoare *practică*, însemnînd un autentic *pentru om*. Cum remarcă Tudor Vianu, frumosul este *simbol al moralității*. Presupunînd, astfel, dimensiunea esteticului, faptul literar implică în chip necesar o întemeiere în sensul *adevărului*. De altfel, evidența acestui fapt este atît de limpede încît se află în afara oricărei demonstrații. Consemnarea sa este deosebit de veche, adîncă în timp, mergînd pînă la Aristot. Să ne amintim că Stagiritul afirma clar că nu există artă care să nu se constituie decât dintr-o *por-nire creatoare* întemeiată pe o *concepție adevărată*, fapt care evidențiază pentru

sfera artei, și deci și pentru cea a literaturii, două aspecte cu valoare de condiții sine qua non: necesitatea puterii creatoare, dar, în același timp, pentru ca aceasta să se realizeze, și necesitatea ca artistul să lucreze avînd drept temelii o concepție adevărată despre lume și viață, conștiința adevărului concret-istoric al realității pe care o exprimă artistic. Artă, literatura pleacă de la *real* și finalizează în sensul *ideal* al omului, al unui *ideal social* de frumusețe umană. Legătura sa cu realul este necesară, inevitabilă, determinată organic. Chiar artă fantasticului — și să luăm ca exemplu basmele noastre, nenumăratele elemente ale fondului literaturii noastre populare — pleacă de la *real* și nu înseamnă fugă de *real*. Fantasticul în artă reprezintă o *negare* a laturilor *negative* ale realului (ceea ce înseamnă, de fapt, o *afirmare* — pe linie de *ideal estetic* — a ceea ce este *progresist*), la fel cum artă realistă ca atare constituie o *afirmare* a laturilor *pozitive* ale realului. Și una și alta reprezintă aceeași față concretă a realului cu cele două aspecte ale sale — pozitivă și negativă, — deci afirmare a unui *ideal superior* de viață socială în linia generală a progresului istoric. Firește, plecînd de la *real*, artistul, scriitorul inventează, dar acest proces al creației însumează *realul* și se subsumează *realului*. Scriitorul nu inventează în afara *realului*, ci, dimpotrivă, circumscrie *socialului*, deci exact în sensul în care savantul formulează o ipoteză. Așadar, în fapt, inventînd, scriitorul imaginează pentru ca, asemenea savantului ce elaborează ipoteza, să dea seama în fața celorlalți de *realitate*. Literatura, în esența sa, este *atitudine*; ea întreabă istoria — ca măsură a mișcării *socialului* — asupra a ceea ce este *uman* în interiorul său, iar răspunsul pe care îl dă este tocmai acela vizînd ceea ce este *uman*, în ritmul interior al istoriei, deci pulsul *socialului* ca sens de mișcare în linia *progresului istoric*.

Între literatură și *umanism* există o relație organică, fundamentală, *umanismul* fiind de altfel însăși *esența* acesteia. Operînd în planul unei realități umane, literatura vizează ceea ce este *uman* în această *realitate*. Trebuie făcută, însă, asupra acestui fapt o precizare. Spunem, ca fapt acceptat, că artă în ansamblu, și literatura în particular, nu au ca obiect *realul brut*, ci, dimpotrivă, *realitatea umanizată*. Problema este: ce înțelegem prin *realitate umanizată*? Căci dacă *realitatea* este — în totalitate de sensuri — *umanizată*, firesc, ea este una — în totalitate de sensuri — *umană*. Înseamnă că este, în substanța sa, ca totalitate de sensuri *umanistă*. Și atunci, logic, înseamnă că literatura nu ar fi avut, în tot cursul istoriei, altceva de făcut decît să redea, cu fidelitate și constantă, *esența umanistă* a unei realități umanizate. Numai că, în fapt, lucrurile nu stau deloc astfel. Cînd folosim termenul de *realitate umanizată*, ca obiect al esteticului, și în speță al literaturii, trebuie să luăm acest concept folosit de Marx nu separat, ci în *conexiunea* tuturor conceptelor sale. Marx a înțeles prin *realitate umanizată* *realitatea* ieșită *din sine*, devenită *realitate pentru om*, pe care omul a reușit să și-o apropie prin muncă și creație. Este deci *realitatea* în care a intervenit omul, în care a rămas săpat ceea ce este *sens uman*. Dar în această *realitate* frământată de om cu sensul rațiunii sale de a fi, al omenescului, trebuie să existe o relație dintre om și *realitate* într-o dublă ipostază: a *afirmării* valorice, și a *confirmării* ca valoare. Or, sub acest aspect, după cum se știe, Marx face în cadrul conceptului de *realitate umanizată* distincția fundamentală între *afirmarea* și *confirmarea* valorică a omului. În procesul devenirii *realității* din *realitate* în *sine* în *realitate pentru om*, acest salt în *pentru om* al *realității* realizează *unitatea* afirmării și confirmării *valorice* a omului? Dacă, în ce privește *realitatea*, respectivul în *sine* este opac, rezultatul obținut, trecerea ei în *pentru om* implică sub aspect istoric o *sciziune*. Pentru om, ca atribut al *realității*, înseamnă *sciziune* în *umanizare*; apropierea *realității* de către om este o relație între om și natură, dar realizarea acestei relații se face prin existența unor relații între oameni, de unde amintita *sciziune* în *umanizare*: *realitatea umanizată* este deci, în concret, *polaritate de uman* și *antiuman*, ea desemnînd faptul că între *afirmarea* și *confirmarea* valorică a omului nu mai există o *unitate*, ci, dimpotrivă, un *sens invers*. În timp ce unui omeni se afirmă în miezul *realității*, întrucît acca *realitate* — care le aparține de drept — nu le aparține de fapt, situația este că *realitatea* nu-i confirmă, ci îi infirmă; *afirmarea valorică* a omului este pervertită în *negare umană*. Acest proces istoric, datorat proprietății private, și respectiv relațiilor sociale corespunzătoare unei

atari proprietăți, este analizat amplu de Marx în toate lucrările sale, de la *Manuscrisele economico-filozofice* din 1844 până la *Capitalul*. De aceea, conceptul de *realitate umanizată*, pe care îl întâlnim în lucrările sale, trebuie coroborat cu conceptul de *om concret istoric*, om pentru care realitatea ca rezultat al activității sale de om — în diferite orînduiri, și în raport cu esența acestora — îi aparține sau îi lipsește. În toate orînduirile bazate pe proprietate privată, cînd produsele realizate de unii oameni devin bunuri ale altora, *realitatea umanizată* este, în polaritatea ei, deopotrivă *umană* și *antiumană*. Or, din această perspectivă, literatură, al cărui obiect este realitatea umanizată, s-a aflat întotdeauna în lumina a ceea ce în *realitatea umanizată* este *uman*. Ea a fost, în funcție de timp și de loc, o forță de esență atitudinală, s-a întemeiat ca atitudine în numele omului. Atitudine, firește, de resorturile *idealului*, ca *deziderat* al necesității de schimbare a realității pe linia unui conținut integral uman. I-a lipsit însă acestui ideal, în orînduirile premergătoare socialismului, realul — ca esență a socialului — care să-i posibilizaze împlinirea concretă a vocației sale, realizarea faptică a umanismului.

Vocația umanistă a literaturii implică o cu totul altă perspectivă în noile condiții ale societății socialiste. Problema umanismului acum, datorită noii proprietăți și a noilor relații sociale, de esență socialistă, are posibilitatea rezolvării sale *practice*. Umanismul, care în orînduirile anterioare era exprimat doar ca *deziderat* de diverși gînditori, devine acum un fapt de viață imanent întregii devenirii a vieții sociale. Problema sa, teoretică și practică, se circumscrie în ordinea realității concrete a ceea ce *făurirea societății socialiste* constituie, din perspectiva *politicii partidului*, un *țel politic* și un *proiect social*. Inerent politicului, cînd *politica partidului* constituie *știință a conducerii vieții sociale*, în mod firesc *umanismul* devine *fapt social*, rezolvare *practică* în planul *relațiilor sociale*. În orînduirile anterioare socialismului, în ce privește umanismul, între *practic* și *ideal* există o permanentă distanță neacoperită. Idealul afirmă umanismul cu o forță deosebită, dar aceasta rămîne numai în sfera idealului întrucît, pentru a exista un circuit deschis în acest sens între *ideal* și *real*, ar trebui ca umanismul să fie pus de însuși planul *practicii*. În atare caz literatura, arta în general, are neprețuita vocație de a *umaniza* un *social neumanizat*, și acesta este aspectul sub care, în substanța sa, dimensiunea estetică a socialului, cu valoare de implicat, se definește — conținut efort al idealului — ca ordine a vocației umanismului. În socialism, problema umanismului fiind pusă la nivelul *praxis*-ului, există posibilitatea ca umanismul să se realizeze în însuși planul relațiilor sociale. La nivelul socialului. Relația dintre *estetic* și *social* devine în aceste noi condiții cum am arătat și cu alte ocazii, următoarea: *socialul înfăptuiește umanizarea realului*, iar *esteticul desăvîrșește umanizarea socialului umanizat*. Referitor la umanism, între *ideal* și *real* există acum un *veșnic circuit deschis*: idealul pleacă din *real* pentru a pune problema desăvîrșirii lui, încît ceea ce a fost *ideal* devine *real*, timp în care s-a născut un nou *ideal* ce necesită, în continuare, noi dimensiuni ale realului. Iar dacă *socialul*, prin natura sa, îi *umanizează pe fiecare prin toți*, în același timp *esteticul*, datorită specificului său, îi *umanizează pe toți prin fiecare*. Fapt esențial, desigur, care îi conferă esteticului marca sa forță de a da plenitudine umanismului, de a implica organic capacitatea de *desăvîrșite* a umanismului. Cu sublinierea expresă că își realizează *autentic* această vocație în măsura în care, în relație cu socialul, nu se pervertește în *sociologizare* a specificului, ci rămîne *valoare estetică*, deci *dimensiune estetică a socialului*. În societatea socialistă, valoarea umană a literaturii sporește odată cu lărgirea sferei ei de umanitate pe care o cuprinde și odată cu aprofundarea izvoarelor de inspirație. Datorită puterii sale de a se obiectiva prin profunda umanitate pe care o conține și căreia i se adresează, *literatura* este în chip esențial o creație *etică*, fiindu-i inerentă *esența eticii socialiste*. Să ne amintim, și să-i pătrundem adevăratul sens, de afirmația lui Gorki, care arată că *pentru comuniști etica viitorului este estetică*. Acest sens pe care îl conferea esteticii — *frumosul ca etică a umanității* — este cea mai înaltă expresie a vocației pe care o poate avea literatura în noile condiții ale socialismului de a însemna — ca o *lucrare de anvergură națională* — prin esența sa estetică, *desăvîrșire a umanizării socialului umanizat*, într-un cuvînt *desăvîrșire a umanismului*.

Literatura noastră actuală, înțeleasă în ordinea valorilor ei fundamentale, are conștiința teoretică a ceea ce-i este definitoriu, inerent, — vocația de a desăvârși umanizarea socialului umanizat, vocația *desăvârșirii umanismului*. Această conștiință teoretică a rațiunii ei de a fi ca realitate de esență estetică dobîndește noi dimensiuni, noi valențe în fundamentarea pe care, evaluînd prezentul și prospectînd viitorul, i-o conferă recente documente de partid, Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative: „Noi vrem ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru țărănime, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii... Artă trebuie să servească unui singur scop: educației socialiste, comuniste. În acest sens, sîntem pentru cea mai largă libertate de creație, pentru cea mai largă exprimare a imaginației, dar în spiritul concepției noastre despre lume și viață”.

GEORGE LESNEA

Voievodul

Intră-n griu azi Voievodul
Cu-ai săi sfetnici din divan.
Și cu seceri lungi norodul
Îl salută de pe lan.
Secerile ard în soare
Sclipind dinții lor mărunți
Snopii-s galbeni în picioare,
Gînditori ca niște frunți.
Voievodu-i fără spadă,
N-are pinteni, nici topuz,
Vrea cu ochii lui să vadă
Și s-audă-al său auz.
Smulge spice din țărină
Pe cînd vînturi calde fug.
Și parc-ar purta în mină
O făclie de belșug.
Mișcă fruntea către lume,
Scoțînd cușma lui de domn,
Cere-o seceră anume, —
Pe cînd griul copt e-n somn.
Cu-ai săi sfetnici laolaltă,
Împart holda și piepțiș
Toți se mișcă și tresaltă
În puternic seceriș.
Hohote se-aud departe
Veselie fără frîu,
Că nu-i seceriș de moarte
Ci-i sfînt seceriș de griu.
Dar sub Iulie fierbinte
Stînd pe piepturi de voinici
Ține coarnele-nainte
Bourul de pe tunici.
Cînd în jar de ziuă trează,

La umbrar de codru-adinc
Caii înșăuați nechează
Sunind spade la obline.

Spun unii

Ai îmbătrinit, spun unii,
Clătinînd, c-un zîmbet capul,
Dar pe mine, șargul lunii,
Tot își mai răsună trapul.

Arde-același dor de ducă
Viu ca și odinioară
Și a dragostei nălucă
Pe deasupra zării zboară.

Anii mei sînt bani de aur
În a trupului meu pungă,
Și același meșter faur
Norii spaimei mi-i alungă.

Nu-i nimic dacă vreodată,
Privind frumusețea lumii,
Ochii-n lacrimi îmi înoată
Cînd sub pas simt iarba humii. . .

Știu că-i pretutindeni viață
Și nimic din tot ce este
N-o să se topească-n ceață,
Ci se va-nchea-n poveste.

DAN MUTAȘCU

Rodie pură

Rodie de zăpadă pe dedesubt cu flori,
Fecioară-România, pe albe culmi înaltă,
în tricolor și-n cetini solar să te-nfășori
în visul și tiparul, în griul care saltă.

Rodie de zăpadă pe dedesubt cu greieri,
Fecioară-România plecată din Luchian,
mătasea și amurgul cu fluierul cutreieri
și calda tresărire a fiecărui an.

Rodie de zăpadă pe dedesubt cu ape,
Fecioară-România, plecată din Brâncuși,
catrene de albine aduni cu dor aproape
și pleoape afumate de moși-strămoși pe uși.

Rodie de zăpadă pe dedesubt cu sens
Fecioară-România, văpaia ta de fapte,
e-o horă de miresme și pleoape de ev dens.

ION TH. ILEA

Elegie

Steaua pe care o ating se aprinde,
noaptea-și întunecă ochiul ei plin de
lacrimi uitate, — floarea de catină
dusă de umbrele tale se clatină.
O, mai rămii, mai rămii, mai rămii,
dragostea ta cu vara prin vii
noaptea mă arde. Somnul din frunză
pleoapele-l simt ca pe-o boală ascunsă.
Capul tăiat al copacului cade,
uită durerile noastre nomade.
Lasă-mă-n prada furtunii
Singur de mine să rid ca nebunii.
Drumu-mi pierdut
cerul de purpură-l poartă pe scut ;
poate cîndva îl aștepți ca să-nvie. . .
Șoaptele tale și frunza tîrzie
inima-mi tulbură. Numai arinii
numai pe țărm legănările mîinii,
numai aripile-naltelor ploi
veghează-n vis lumina dintre noi.



DANIEL DIMITRIU

BACOVIA

[portret imaginar]

Un oraș cu priveliști banale și străzi fără nume. Nici-un detaliu care să-l singularizeze. Aici materia a încremenit în câteva tipare aproape monstruoase, s-a transformat în case cu ziduri bolnave, în parcuri seculare și în copaci cu crengile schelete, infipți la granița cu infinitul. Deasupra — un cer „de-a pururea de plumb”; jos — asfaltul umed și noroiul sordid. Materia și-a instalat definitiv monotonia neghioabă a formelor: la stînga, la dreapta, înainte, înapoi. S-a preliaps spre pămînt sub povara ploilor în molecule de plumb, de aramă, în stalactite de cărbune.

Este orașul unui singur anotimp: „și toamna și iarna coboară — amîndouă; și plouă, și ninge, — și ninge, și plouă”. E o ploaie fără stropi puri, e o ninsoare maculată, în delir. Pretutindeni „e o pace de plumb”.

Lumina e scăzută, ora — unică; ora zilei pe sfîrșite, a zilei palide și violete. Reflexele vineții ale crepusculului s-au scurs pretutindeni, „mulțimea toată pare violetă, orașul tot e violet”. Un oraș aproape fără dimineți, fără oglinzile limpezi ale zorilor care să orbească roua.

O casă, o stradă, o mahala, o cetate. O oră, un asfințit, un anotimp, o veșnicie. Tot universul zace clădit pe două tipare (unu spațial, altul temporal) concentrice.

Un oraș cu oameni de umbre, fără sînge, un oraș „cu lume leneșă”, cu cortegii funerare. Buzele murmură o singură certitudine: „singur, singur, singur”.

Acolo, deci (într-un fost tîrg moldovenesc) într-un asemenea anotimp (la începutul toamnei) s-a născut acum nouăzeci de ani George Bacovia. Cu timpul, numele cetății leagăn va împrumuta parcă silabe din numele poetului.

Creației bacoviene, se spune, îi lipsește imaginația, după cum; se mai spune, îi lipsește ideea. Negrești, inventarul obiectelor, al imaginilor (ca secvențe uzuale), al locurilor este sărac. Apoi, soarele este aproape invizibil și nu simțim mirosul de iarbă grasă al cîmpiilor întinse; nu se văd nici marea, nici piscuri alpine, nici culmi de dealuri pe care să stea agățate satele. Nimic din toate acestea; Bacovia a elimi-

Atunci cînd vine vorba despre Sandburg, citim exclamația: „Cîtă vitalitate în ritmul liber al unui vers dezbărat de orice cătușe”⁴⁵⁾. Umanismul a triumfat. Poezia a devenit bunul multîmilor.

Antinomic e văzut însuși procesul de creație ca o stare poetică pendulînd între *luciditate* și *inspirație*. Punctul pillatian de vedere pornește de la teoria lui Paul Valéry asupra versurilor esențiale: „După Valéry, orice poezie se compune din două feluri de versuri: unele, puține, sugerate direct poetului, adevărate exclamări tainice ale conștiinței noastre adînci; altele, mai multe, poruncite de cele dintîi și care le leagă între ele”⁴⁶⁾. Cu alte cuvinte Valéry considera drept produs al inspirației, *versurile date* spontane care țîșnesc neprevăzut și produs al lucidității artistice, *versurile de legătură* care sînt rezultatul efortului conștient al poetului.

„Toată arta poetului va fi, deci, de a îngrămădi, de a strînge în adîncurile conștiinței, printr-o lentă teaurizare sufletească, tănuita comoară — și, în ziua recoltei, printr-o muncă în care nimic nu e lăsat întîmplării, de a o valorifica aproape matematic”⁴⁷⁾.

Valéry e pentru Ion Pillat deținătorul marilor secrete ale acestei arte care se sprijină pe calități fundamentale: „Sentimentul aproape divin al proporțiilor și al dozărilor, luciditatea grozavă, chiar în clipa extazului poetic, cîntărirea la miligram a imponderabilului sufletească; o inteligență excesivă, alături de o infinită sensibilitate a cuvîntului său; stăpînirea monstruoasă — inumană — a limbii franceze, pe care o mlădiează în tiparul versului tradițional pînă la limita imposibilității graiului omenesc; domnia desăvîrșită pe demonul inspirației, al cărui avînt sufletească îl închide păstrîndu-l în farmecul unor formule verbale magice”⁴⁸⁾.

Ion Pillat, însuși ca poet, face parte din „familia aceea rară de spirite creatoare și critice, inspirate și lucide, totodată”⁴⁹⁾. În admirația lui Ion Pillat pentru Valéry, trebuie să vedem în afară de atracția exercitată de clasicismul celebrului autor al lui Eupalinos și o manifestare a concepției după care arta e muncă, efort conștient și lucid „tot ce poate fi mai străin stării de vis”. Rezultatele muncii poetice, ca și orice alte rezultate ale efortului uman, devin bunuri cîștigate și... transmisibile. Ele vor constitui tradiția vie, asupra căreia permanent va acționa spiritul modern, ca o forță novatoare. În felul acesta Ion Pillat descoperă legea dezvoltării literare, care e *continuitatea* între epoci și între generații: „Mișcările literare sînt ca firul unui fluviu al cărui debit total de apă îl dă sufletul național”, fir ce „e condiționat de izvoarele sale depărtate, care, de fapt, îi hotărășc mersul și mîna înainte riul. Un observator superficial însă, crede că riul e dus de firul apei. Tot astfel și cu literatura unui popor. Curentul literar al zilei pare că-i hotărăște evoluția, cînd acest curent nu e decît rezultanta unor izvoare foarte depărtate în timp și fără de care n-ar putea exista”⁵⁰⁾.

Ideea de *continuitate* se opune însă ideii de *aparitie spontană*. Apare o nouă antinomie. Demonstrația e elocventă: „Symbolismul, ca și parnasul, ca și romantismul, n-a avut o generație spontană. Precum Rousseau și Chateaubriand pregătesc și prefigurează pe Lamartine și pe Hugo (...) tot astfel, în plin romantism Gérard de Nerval (...) anunță pe Baudelaire și pe Mallarmé (...) sau precum contele de Lautréamont se arată în ale sale neașteptate Chants de Moldoror un precursor al lui Corbière, al lui Rimbaud și al tuturor suprarealiștilor de mai târziu”⁵¹⁾.

Și mai interesant ni se pare cazul lui Victor Hugo: „Acest neîncăput Hugo nu e numai părintele direct al Parnasului, al lui Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Hérédia și Coppé, al lui Richépin și Rostand — lucru bător la ochi și de îndeobște recunoscut. Hugo nu e numai (...) izvorul lui Baudelaire,

45) idem, p. 343.

46) idem, p. 279.

47) idem, p. 279.

48) idem, p. 257—258.

49) idem, p. 284.

50) Ion Pillat: op. cit., p. 273.

51) idem, p. 154—155.

al lui Verlaine, Rimbaud, Mallarmé și Moreas, iar, prin ei, al întregului simbolism — el reprezintă, surprinzător mișcările literare cele mai noi⁵²⁾.

Și, în altă parte cel al lui Paul Valéry: „Avem pentru Valéry filiația literară: Maurice Sceve (poetul lionez din sec. al XVI-lea mallarmean înaintea lui Mallarmé). Racine, Baudelaire, Mallarmé”⁵³⁾.

Iată și concluzia generală: „Fiecare mișcare literară își poartă, printr-un curios paradox, care poate nu este decât o lege de superior echilibru al naturii, propriul său antidot”⁵⁴⁾.

Continuitatea unei literaturi e garantată de capacitatea vie, dinamică și creatoare a tradiției de a se înnoi. Forma de existență a acestei continuități se numește *specific național*: „Poezia unui popor nu poate deveni de interes universal înainte de a-și fi găsit și exploatat propriul său suflet național, în forma artistică cea mai înaltă”⁵⁵⁾. Ori explorarea propriului suflet al unei națiuni e o acțiune conjugată a generațiilor, în succesiunea lor istorică, în scopul definirii profilului spiritual al națiunii. Ion Pillat admite ca o necesitate dialectică antinomia *național-universal* în raport de care înțelege caracterul intrinsec al valorilor estetice. El respinge ismele poetice considerând mișcarea fantezistă drept „răspunsul (...) sufletului francez năpădit de „dadaismul“, „futurismul“, „cubismul“, „suprarealismul“ și alte formule poetice „în isme“ de csență străină geniului autohton al Franței, ca și versificația lor anarhică interesantă desigur pentru problemele formale ce deschide”⁵⁶⁾.

Îi apreciază, în schimb, pe Claudel, Jammes și Peguy pentru că „posedă câte-și trei (...) acele elemente de specific și de universal, de concret local și de abstract general, de noulate și de tradiționalism în formă sau în spirit, care, singure, asigură unei opere un interes permanent. (...) Opera lor e autentic franceză fără a fi însă mai puțin europeană prin aceasta”⁵⁷⁾.

Specificul național e urmărit cu insistență și în cazul unui Yeats, la care admiră „acel caracter de autenticitate a unei poezii crescute din pământul ancestral”⁵⁸⁾.

Se simte în tonul acestor observații ceva din mândria poetului, el însuși reprezentant al unei poezii ivită din străfunduri de pământuri și de frumuseți... ancestrale, semn indiscutabil că teoria exprimă însăși conștiința lui artistică.

Tudor Vianu spunea undeva în „Estetica” sa că nimeni nu judecă la întâmplare și nu admiră fără plan. „Portretele lirice” ale lui Ion Pillat sînt o demonstrație admirabilă a acestui principiu. De altfel critica profesată de poetul „Căetului verde” nu se încadrează nici în magistratura de catedră, nici în formula criticii, diletante și impresioniste. Abordînd eseul, Pillat și-a transformat lecturile în convorbiri suplă și elegante cu cititorul, conducîndu-l cu siguranță de Cicerone versat, prin meandrele poeziei universale. A renunțat la aparatul greoaie a studiului exhaustiv, a introdus în cîmpul exegezei elementul biografic, în scopul luminării faptului poetic, a reținut judecățile de valoare cele mai însoțite și observațiile cele mai elementare, topindu-le în formulări, care dacă nu-i aparțin ca substanță sînt ale lui prin dezinvoltura rostirii dar mai ales prin unghiul de vedere în care le situează. Modest, nu și-a pus în lumină cu ostentație niciodată propriile sale descoperiri. Din ce-a reținut și din ce-a elaborat personal, a întocmit pagini admirabile în care domină o singură preocupare: slujirea poeziei.

52) idem, p. 128.

53) idem, p. 253.

54) Ion Pillat: op. cit., p. 158.

55) idem, p. 128.

56) idem, p. 182.

57) idem, p. 241.

58) idem, p. 316.

GHAZALURILE LUI GHALIB

Mirza Asad Ullah Khan — rămas posterității sub pseudonimul Ghalib (adoptat conform tradiției clasice a poezilor Urdu) s-a născut la Agra, 1797. Prin căsătorie, a pătruns într-o familie aristocrată de pe lângă curtea Marelui Moghul, mutându-se astfel la Delhi, unde a trăit până la sfârșitul vieții (1869).

Bahadur Shah Zafar, ultimul împărat moghul de la Delhi, el însuși poet de apreciable talent și meșteșug, îl prețuia în mod deosebit pe Ghalib, pe care-l invita adesea la reuniunile de poezie din palat.

Au rămas din cele mai de seamă scrieri ale lui Ghalib două volume de Deevan -(Culegere de poeme), una în Urdu și cealaltă în persană.

Cea mai mare parte a poeziei Urdu a imprumutat formele liricii persane, în care ghazalul (gazelul) e structura fundamentală.

Tradiția majoră a poeziei Urdu se conturează prin versul reflexiv de maximă condensare, abundență de efecte lirice și abstracțiuni metafizice. (Aijaz Ahmad, The Hudson Review).

XIX

**Dacă ai fi slabă de înger
de ce ai dori să-mi împărtășești suferința ?**

Nici o dragoste n-a fost vreodată atît de tilhară ca a ta,
ascunsă sub un vâl de praf.

Ea îngroapă împăunatele declarații de dragoste
și acestea nu lasă în urma lor nici o odraslă.

Nici un cuvînt nu ajunge la ureche,
nici o imagine nu atinge ochiul
doar inima își întîlnește mîhnirea.

Și totuși, Ghalib, acestei iubiri îi lipsește culoare nebuniei.
Inima a cochetat cu dizgrația, dar a dat greș pînă și în asta...

XXIX

E mult de cind dragostea mea şedea aici
şi pocalul scinteietor ne incendia seara pe care o împărţeam

Din nou răsuflarea mea cutremurată se aprinde, ca o ploaie de scinte
E mult de cind am văzut noaptea umplindu-se de vilvătăi.

Din nou vechii vrăjmaşi, inima şi ochiul, se alătură
ţinînd după prilejul de a o vedea, de a o veghea

Din nou mi-e dor s-o văd apărînd în balcon
şi vîntul înfăşurîndu-i faţa cu părul ei negru

Din nou inima suspină după zile şi nopţi de o pură sălbăticie, ca odinioară,
cînd nu te gîndeşti la nimic, în afară de ea.

XXX

Locul spre care mă-ndrept se îndepărtează cu fiecare pas,
deşertul fuge de mine
cu propriile mele picioare...

În noaptea pustie din cauza focului
agonizînd în inima mea
umbra s-a desprins de lîngă mine ca un fum.

Urma nebuniei mele traversează pustia,
ca perle purpurii pe fila unui manuscris

Datorită ţie, pocalul se mişcă prin toate culorile sale.
datorită mie, imaginea e prinsă într-un singur ochi neîncrezător!

Şi ochiul singurează foc
şi pămîntul şi frunzele uscate ale grădinii
se aprind din cauza mea...

XXXVI

Mii şi mii de dorinţe, cam aceasta, fiecăreia trebuindu-î o viaţă.
Dintre dorinţele mele, multe au rodit, dar nu îndeajuns de multe.

Am auzit de Adam izgonit din Paradis.
Căderea mea din edenul mingîierilor a fost mult mai dureroasă,
căci am părăsit locul unde surizi tu.

La ora asta lumea leagă numele meu de cel al beţiei.
S-a aşternut încă un ev care are nevoie de cupa lui Jamshed.

De fiecare dată cînd am aşteptat îngăduinţă pentru eşecurile noastre,
spada declinului s-a abătut, şi ne-am pomenit vecini cu moartea.

O, preotule, pentru numele Domnului, nu ridică perdeaua de la Kaaba,
căci sub ea s-ar putea să se ascundă încă un idol în care nu se poate crede!

Traduceri de DAN MUTĂŞCU

nat sistematic tot ceea ce tradiția ne-a convins că poate și trebuie să devină poezie. Lumea lui este a unei singure case, a citorva copaci, a aceluiași parc. Dincolo e vid. Orizontul este aproape, vizibil, rotund — un cerc strîmt. Ceața și ploaia micșorează vizibilitatea și, deci, distanțele. Bacovia pare a ignora mișcarea, a nu o concepe. E un pictor la care peisajul, natura statică și natura moartă înseamnă același lucru. Nu simte miezul fierbinte al materiei sensibile. Circuitul moleculelor este înțepenit. Natura, ca expresie globală și exterioară a unei perpetui deveniri, a unui clocot vital, nu există. Pînă și copacii și frunzele sînt obiecte, evidente golite de esență. Dincolo de forma scheletică a arborilor nu este intuită circulația sevei sau virtuala izbucnire a mugurilor. Toate sînt doar obstacole în calea privirii, surse de senzații optice și acustice. Lumea aceasta este foarte aproape de mineral și are doar o particularitate — prezența fizică; ca atare, ea este complet străină omului, ostilă și brutală se năpustește asupra celulei vii, o atacă. Sensibilitatea este strivită de moartea cu chip de forme familiare.

De partea cealaltă a baricadei se zbate sensibilitatea acută, rănită mereu de imagini și zgomote. Retina și timpanul captează tot. Caligrafia și muzicalitatea versurilor lui Bacovia au motivații adînci. Reducînd lumea la două simțuri principale, el scrie culori și note. Recuzita simbolistă, în cazul lui Bacovia, ține de structură, de imanență. Raporturile eului poetic cu lumea impun o tehnică.

Plumb și celelalte sînt expresia unui conflict aproape de pragul catastrofei. Se detașează o permanentă stare de alertă, de încordare; în aer plutește adesea miros de dinamită. Membrana hipersensibilizată a sufletului, copleșită de greutatea inertă a materiei moarte încearcă mereu un efort de respingere asemănător cu sforțarea disperată a celui ce vrea să urnească din loc o stîncă. Momentul acesta de supremă încordare a mușchilor, a nervilor, de oprire a respirației, de scrișnet și durere este timpul unic al poeziei bacoviene. Pe acest fir de suferință crispată este încercat echilibrul creației și cuvintele vin unul lingă altul ca boabele strălucitoare de perla. Spațiul poeziei lui Bacovia este și el unul limită, fără refugii sau punți, este sirma de sub picioarele acrobatului.

În virtutea aceleiași decrepitudini ce caracterizează aventura materiei, prezențele umane vor sta sub semnul agoniei. Omul are în jurul său boală, cadavre, cimitire, cortegii funebre. Își contemplă moartea în oglinzi fastuoase. Cum este și firesc, erotica bacoviană stă sub semnul aceleiași zodii. Aproximarea între sexe, ca necesitate vitală, ca premisă obligatorie a zămislirii, rămîne un impuls străin și steril. Femeia este defertilizată (obraz pal, apariții hieratice, spasme bolnave) stimulînd o atracție satanică, bizară. Apare într-un decor a cărui funcționalitate este studiată, situațiile și gesturile ce țin de cea mai banală intimitate capătă expresii ireale, ciudate. Laconismul poeziei îi voi prefera spre ilustrare un fragment de proză din Bucăți de noapte:

„Am rămas pe marginea patului, privind un covor, iar fata trecu în altă odaie, printr-o perdea de mărgel. În noapte ninge.

Prin sală se auzea cite o clampă veche, de fier, o ușă uscată, și apoi nimic. În lumina verde, cîntîndu-mi în cap valsurile pianului, mă dezbrăcam, înecîndu-mi un oftat de înstrăinare pentru totdeauna. O mulțime de gînduri negîndite mă întirziau, fără să dorm, privind printre gene lumina și licărirea perdelei de mărgel. O pisică verde-pal, intră încet... se uită spre pat, se aruncă ușor peste mine...

Un braț gol răsfrînd încet mărgelele, o privire despletită, și fata întreagă, verde-pal, în odaie. Priveam printre gene și fără mișcare aceste opriri și înaintări pe nesimțite, cu respirații scurte, și ochii mari. Sînt frumuseți intime care rămîn în singurătate. Nînsoarea se lipea

înainte pe fereastră, și fata se retrăgea încet cu pisica, ondulind perdeaua, după care o umbră se mai vedea privind.

Cu o plictiseală de orice, candelă începu să se stingă.

Un șir de emoții pilpiau, dînd loc altora... și perdeaua de mărgele se înfiora în zadar.

O noapte... la scară zurgălăii zuruiau... și nîgea... plecam... candelă verde se vedea prin ninsoare“.

Vorbînd despre iubire, Bacovia rostește, nu rareori, sentințe cinice, sinistre („sînt cîțiva morți în oraș iubit, chiar pentru asta am venit să-ți spun”), o subordonează în întregime unui orgoliu lucid și malefic.

Astăzi, eliberat de povara aventurii sale biologice, poetul Bacovia apare ca prizonier al propriei sale opere. Numai în operă trebuie să limpezite contururile unui portret imaginar. Să nu confundăm persoana cu autorul. Chipul autorului nu se identifică, cum s-ar crede, cu unul din polițiștii conflictului, cu cel al sensibilității ultragiante. El se află între cele două forțe, în zona lor de ciocnire cea mai violentă. Poetul este cel care sălășluiește fascinat între cele două forțe contradictorii și, prin opera sa, încearcă zborul păsării Phoenix.

*

Avînd drept suport conflictul, este firesc să apară în opera bacoviană germenii revoltei. Ea, de fapt, este aceea care obiectivează conflictul, îi conferă autenticitate. Aici, creația și biografia se întîlesc. Se știe prea bine că cel care a fost George Bacovia a simpatizat cu cercurile muncitorești, s-a simțit atras de acțiune. Numai proletarul posedă forța de a sfărîma zidul unei lumi în degradare. El este acela care pînă la urmă poate urni stîncă; tot el este cel mai crunt mușcat de boală și mizerie. Nu în puține rînduri poetul evadează din universul său obișnuit „în zbor sublim de-aeroplan”, scrutînd dincolo de zărea strîmă spre celelalte anotimpuri, necunoscute, dar rivnite, spre „aurori de aur și rubin”, spre „dimineți de vară”, spre „zori de ziuă”. Revolta la Bacovia are un masiv fundament existențial. Nu este nici cochetărie, nici bravadă. În consecință, ea nu se prezintă sub forma unui gest de circumstanță. Sinceritatea poetului este totală, așa cum total este și disprețul față de euforia gratuită. În manifestările ei cele mai concludente, revolta poetului este una virtuală, gata să izbucnească. Zbaterile sînt inofensive și, în fond, tocmai această amîinare dă suflu poeziei.

Privind lucrurile din unghiul unei „etici a creației” desprindem încă un sentiment incomod: cel al răspunderii uriașe. Bacovia s-a considerat un „muncitor al visului”, a crezut în noblețea efortului creator. L-a copleșit mereu greutatea misiunii sale. Paradoxal, poate, el trăiește senzația unei comunicări directe, de unde și aerul de confesiune impudică, necenzurată. El nu încearcă drama incomprehensiunii în exprimare. Are, așa cum s-a spus, o dicție perfectă în rostire. El se vrea inteligibil nu în comunicare ci în sugestie. Aici, se află cheia originalității sale și, în ceea ce privește, punctul de plecare al oricărei judecăți de valoare. El spune undeva: „Poezia nouă, în aceste împrejurări de schimbări sociale, nu mai poate fi lăsată numai la discuțiunile de cafea de prin orașe; menirea ei este de a fi cunoscută cît mai mult de toate clasele sociale de cititori, de unde apoi ar putea evolua spre acel viitor promis pe care îl așteptăm...”

Și cu aceasta am spus aproape tot despre actualitatea concepțiilor sale.

GEORGE MOROȘANU

Peisaj muzical

Cine-mi zugrăvește viorile
pe cerul sublim al orchestrei ?

Cît dunele.
Răscolitoare. Înalte.
Ard strunele.
Pe toate latitudinile.

Din spuma oceanului faur
rodesc fără număr viori.
Suliți în inima Sfinxului,
adînci —
viorile străzii.
Viori din pădurea de miini.

Cu aripi de purpură, limpezi,
viori bătînd în azur,
prind freamăt albastru prin arbori.

Scăldate-n luceferi și zori
răsar și alte viori.
„Susur urcînd prin fîntîni“.

Cascadă pe gînd.
Nebănuite, aprinse culori.

Pe cuget dansînd
căprioară —
la Polul Nord o vioară.

Mai sprintenă alta
spre Sud.
Chemarea de foc i-o aud.

Nespusă doină din gură.
Din fluier și clopot
pictură.

Solitudine plină

Un soare prea sudic afară.
Culege suris, diamante
și arde-n frunziș neastîmpăr.

Ceasul culoare îmbină
și ciute adună și imnuri,
trezindu-ți ninsori prin grădină.

O pînză pe mări, nevăzută —
adie perdeaua-n fercastră.

Pași vii de mirezme prin casă.
Lumină de cremene. Arsă.

ION HURJUI

Turn

O, vestirea venea
Cu ploaia o dată,
Cu norii albi ;
Steaua cădea pe turn
Aprinzându-l.

Sintem aici
Luminoși ca oasele albe
Rămase pe câmp ;
Tu numeri stelele,
Îmbăiate în apele cerului.

Și norii coboară ;
Uite ! doarme
În rochii albastre
Pisica gata să-și lase
Unghiile să cadă.

Cădere

Turn melancolic
Singur spre înalt
Derutat privindu-te,
Iată, cerul s-a împărțit
Și jos curg apele
Tăind în pleoapele reci.

Tu treci fără scop
Fără sens
Totu-i imens, nimic nu scapă
Căderii de apă
Din turnul lovit
Aseară.

ȘI TOTUȘI

Plînsul încet se răstoarnă,
Ca de la început
Acum de-abia ne vedem ;
Ochii noștri n-au uitat
Miinile noastre și-au amintit
Și totuși un sfîrșit
Trece prin ele fără-ncetare.

Pasărea din văzduh uită,
Totuși zboară din nou bolnavă
Ca o peteală ruptă
Răsturnată de vînt.

Lacrimile noastre fără cuvînt,
Depart se aud cu noaptea
Pe acoperiș —
Frunzișul negru în jurul lunii
Foșnește.
Tu vei veni desigur ferit ;
Acum în lacrimi e întuneric.

STELIAN BABOI

NOAPTEA, CÎND FOCUL AMINTIRILOR SE APRINDE

I

Urmărea cum șpanul curge în inele argintii. Somnul îi înțepa pleoapele și ele cădeau amorțite una peste alta. Ochii aveau o usturime plăcută. Zgomotele treceau în zbirnături de corzi pînă cînd se prefăceau în cîntec. Era-n melodie atîta farmec, încît Anghel își pierdea stăpînirea de sine ; capul îi cădea-n piept, după care, împins de o forță interioară, revenea în sus, în lumea reală a zgomotelor stridente.

Apăsă pe maneta de oprire și se așeză lingă dulapul cu scule să se odihnească, poate și-o reveni din oboseală. Îi răsăreau în memorie frînturi de amintiri. Amintirile crescură mult pînă ce deveniră gînduri. „Unde o fi acumă Kramer ? Oare Lia e cu el ? Au fost colegi de școală la Brașov. Erau momente cînd rația de piine nu le ajungea. Mîncau dimineața o felie subțire unsă cu marmeladă și o cană de ceai și plecau la uzină. Nu o dată muncitorii îi poșteau la micul dejun. Foamea amețită de izul de salam sau șuncă trecea prin stomacurile lor, dindu-le senzații de gol. Kramer căta, de la strungul vecin, pe lingă apărătoare, la el să vadă dacă acceptase, după care acesta începea cu aceeași scuză :

— Nu mi-e foame. Noi dimineața servim jîmblă cu unt și cafea cu lapte. Muncitorii știau că ei mint dar se făceau că-i cred.

„Era prin 1950. Îți aduci aminte, Kramere ? Cînd suna sirena ne făceam că nu sîntem grăbiți la cantină și nici nu eram grăbiți pentru că amîndoi aveam slăbiciunea să frecăm glisierile pînă ce străluceau. Se duceau, atunci pe moment, foamea și oboseala din noi. Și pe obrajii noștri, obrajii noștri de atunci, înfloreau gînduri copilăroase : să fie mașinile colosale niște jucării pe care să le băgăm în buzunarele salopetei și să fugim cu ele la școală și acolo să le desfacem piesă cu piesă și iarăși să le punem înapoi cum au fost“.

Abia cînd ieșeau pe poartă și venea de la cantină mirosul de cartofi prăjiți simțeau sub limbă cum li se topea saliva. Uitau de jucării și fugeau, dîndu-se pe gheață, să mănince.

„Așa a fost atunci, acu' de-am fi elevi ne-ar sosi în fiecare zi la ora zece, piine cu unt și slănină. Ai uitat oare pedeapsa aceea? Eram în ora de matematică, tu stăteai în spatele meu și m-ai rugat, cu un ghionț, să te las să copii. Profesorul Hașeganu era chior de un ochi, iar cu celălalt vedea puțin. În recreație rideam de el închizînd unul la altul cîte un ochi. Hașeganu s-a așezat calm la catedră și n-a privit măcar o singură dată la clasă. Tu ai copiat cifră cu cifră de la mine și ai dat teza mai tîrziu, dacă ar fi fost alături ar fi putut bănuî că te-ai inspirat de la mine. A doua zi știa toată școala. Am fost sancționat numai eu ca să lucrez trei zile la Secția de Curățătorie.

Cînd am intrat acolo mi-au luat auzul ciocanele pneumatice; sfredeleau în zgura pieselor proaspăt turnate. A venit un muncitor și m-a întrebat :

— Pe cine cauți, băiete ?

— Sînt pedepsit să lucrez aici, i-am răspuns. Muncitorul a strîns din pleoape ca să mă poată prinde bine în pupile. Mă simțeam vinovat, dar nu știam pentru ce. Am început să tremur de frică. Am văzut din fuga privirii un zîmbet în ochii lui, da, nu te mint și am avut impresia că ride de trupul meu plîpînd. De ciudă am izbucnit în plîns. El m-a luat de mină și mi-a șters cu degetele lui aspre lacrimile.

— Nu tu ești vinovat, ci acei ce te-au trimis aici. Ține minte, băiatule, nu muncile grele îl înjosesc pe om, ci lenea. Hașeganu n-a vrut să facă o greșeală în sancționarea ta, însă a făcut-o conducerea. Tu habar n-ai ce e aia prietenie.

Obrazul meu devenise aspru ca și degetele lui și nu mai puteam suporta lacrimile pe el. Am plîns iară, dar am plîns în mine fără să vadă el. Și am dat dovadă de impertinență întrebîndu-l, de unde aflase cele întîmplate. A răsuflat ca după o lovitură de cuțit și iarăși a strîns din pleoape ca să mă poată ține în pupile.

— De unde ? De la el. Am fost pe front amîndoi.

De atunci n-am mai rîs de profesorul de matematică. Ai venit tula mine să mă ajuți la freat, cu periile de sîrmă, piesele. Frecam amîndoi pînă ce transpiram și nu știam cum să reparăm cele comise“.

Anghel, și după terminarea școlii, a rămas același visător. Se afunda în poezie și se lăsa cuprins de tristețe, cînd se gîdea la dragoste. Pentru el dragostea ar fi vrut să încolțească din senin.

„Visam să stau odată la poalele Tîmpei și din munte să coboare o fată cu păr auriu și ochi negri într-o rochie albastră cu guler alb și să mă întrebe : „Cine ești“, și eu să-i răspund : „Eu... eu-s... eu... bîlbîiala asta mă făcea fericit în timpul visului. Tu te-ai împrietenit cu Lia. Cînd ai mers la întîlnire m-ai luat să mi-o arăți, să-ți spun părerea mea. Era ceva mai înaltă decît tine și purta pantofi cu tocuri. Era blondă și avea ochii negri, numai rochia îi era de culoarea ierbii. Pe drum, spre cinema, m-am întrebat unde am mai văzut-o, și-am descoperit-o în visurile mele. Dar visurile mele așteptau o fată frumoasă nu într-o stație de autobuz, ci într-un parc sau la poalele muntelui. Fericirea ta înflorire în fiecare zi. A mea se lăsa așteptată și eu nu știam s-o caut“.

II

„Kramere, tu mi-ai cerut ca valsul „Valurile Dunării“, atunci, la club, să-l dansez cu Lia. Erai neobișnuit cu băutura, te ameteșezi repede. Stăteai rezemat de scena de pe care cînta orchestra și căutai, naiba știe ce, pe deasupra dansatorilor. Ai mers din nou la bufet, cînd ai revenit în sală ți se împleteceau picioarele. Rîdeai fără motiv. Lia știa de ce bei tu atît și tu știai, numai eu nu. N-ai fi înghițit tu atîta coniac și bere din cauză că plecai la armată, chiar de te-ar fi luat în noaptea aceea.

La gară, m-ai chemat în spatele unui marfar și ai încercat să mă lovești. N-am sesizat ura din gestul tău ; ți-am reamintit, crezînd că ești încă mahmur, că-s prietenul tău“.

Motorul bătea-n gol. Curelele de transmisie alergau zăngănind, timpul se pierdea zădarnic în aerul cald cu iz de cocleală. Zgomotele erau iritate de ceva și acel ceva erau bătăile în van ale motorului de la mașina lui. Nu mai putu suporta, se apucă de lucru. Vuietul secției se amplifică. Stătea aplecat deasupra portcuțitului urmărind cum plăcuța „Vidia“ mușca flămîndă din grosimea metalului. Din cînd în cînd se ridica în ecou strigătul unui om fie de la controlul tehnic, fie de la magazia de materiale, fie din boxa pieselor finite.

Și iarăși, în timp ce șpanul sărea-n așchii violete, reveni pe geana memoriei chipul lui Kramer : avea obrazul posomorît, nu de băutură, ci de un gînd. Kramer a dispărut odată cu trenul. El, rămas alături de Lia, îi făcea semne cu mîinile amîndouă. Și după ce aburii s-au topit, a găsit că a rămas singur cu fata. Lia l-a luat de braț și au pornit spre oraș. Prima lor întîlnire nu i-a lăsat urme plăcute și nici remușcări. Erau întîlniri obișnuite : mergeau la cinema sau dans. A venit și o seară cu amurg roz-violet care i-a zdruncinat liniștea și l-a făcut să uite de prieten. Erau în grădina publică. Lia, ajungînd printre copaci, îl lovi indemnîndu-l : „Prinde-mă, prinde-mă de poți“.

Alerga printre stejari după ea, urmărindu-i cu privirea picioarele. Fusta lovită de călcii se ridica sus, deasupra încheieturilor genunchilor cu piele măslinie, fragedă, topitor de dulce. Se tulbură atît de rău, încît fu cuprins de un val de căldură. Lia fugea chicotind ațîțător. La un stejar din apropierea statuiei lui Enescu — acolo s-a întîmplat ce n-ar fi vrut să se întîmple : tocmai cînd se prefăcea că o prinde, ca să nu strice farmecul jocului, o cuprinse în brațe. Fata se înalță pe tocuri pînă aproape de obrazul lui. Îi văzu ochii negri aprinși și tremurul buzelor uscate. Erau uscate, cu toate că plouase mult. N-a știut ce face, și-a lipit buzele reci de buzele ei fierbinți. În acel moment arcușul statuiei apăsa pe strune slobozind o melodie greu de înțeles, dar cristalină și răscolitoare, și tristă. Stejarul se rotea îndepărtîndu-se de ei.

III

O sărută și-n timp ce o așeza în pat, banda de la magnetofon începu să fredoneze o melodie de jale cîntată de lăutari de prin părțile locului. El n-a înregistrat-o, atunci cine ? Cînd puse mîna pe coapsele fetei apă-

zură în lumina neagră a memoriei ochii arși de insomnii ai lui Kramer. Apăru, apoi, Kramer în haine militare, cu chipiul decolorat de soare. Pe gulerul vestonului purta petlițe verzi, de grănicer. Îl văzu la rădăcina unui stejar, de ce să mintă, la a unui copac ce aducea cu un stejar — era un fag sau un arțar, dar dacă se gîndește bine înclină să creadă că frunzele aveau o formă echivocă, dar după verdele-negru al lor presupune că era stejar. Stătea cu automatul sprijinit în umăr, urmărind fișiile din marginea graniței. Imaginile se tulburară și Anghel nu mai rămase decît cu o stare de apatie.

O sărută din nou mîngîindu-i cu mișcări imperceptibile sinii. Și-n timp ce întindea mîna ca să închidă magnetofonul se ivi, în imaginație, un hîrleț mic cazon ce săpa-n pămînt. Văzu mîinile lungi, păroase cu vinele ieșite ale lui Kramer cum aruncau dintr-o tranșee, țărînă. Aruncau repede de parcă s-ar fi grăbit să astupe ceva la suprafață. Era plin tot de lut. Ploua, tare mai ploua cu apă cenușie, amară. De pe chip îi cădeau bucăți de lut. Anghel avu senzația că bucățile de pămînt îi cad lui în cap. Îl mai zări odată luptîndu-se cu omul pe care-l aștepta; din umărul drept îi țîșnea sînge. Se smulse din brațele fetei întrebînd-o :

— Tu ai văzut ceva ?

— Ce să văd ?

— Pe el în haine militare. Are o lovitură de cuțit, cred că-i în spital acuma.

Fata sări din pat, își puse pantofii și dispăru, plîngînd. În cameră rămase un miros ca de coajă de muguri.

IV

Comandantul cercetă atent actele fetei. Părea că nu prea are încredere în acte. Era un om înalt, cu obraz lemnos. Buzele subțiri nu se clin-teau ca și cum ar fi fost de lut. În schimb ochii îi alergau cu o repezi-ciune uimitoare pe obiectele din jur. Lia crezu că are un tic nrevos de pe timpul războiului.

— Cum te strigă prietenii ? o întrebă în timp ce se uita la bustul de marmură al unei femei de la biroul lui.

— Așa ca-n buletin, nu-s răsfățată, replică ea minioasă de parcă omul ar fi fost vinovat de cele ce i se întîmplase.

— Hm, ca-n acte ! Cunoști bustul ăsta ? Lia nu era în stare să-și imagineze al cui e. Ca să n-o creadă proastă răspunde :

— Presupun că-i al soției lui Marx.

Comandantul nu se arătă surprins. Își puse mîinile pe marginea mesei, se ridică în picioare ca și cum ar fi avut de comunicat ceva important nu numai pentru el, ci pentru întreaga umanitate.

— Mulți militari și civili cînd văd bustul exclamă : „Vai, de unde aveți bustul soției lui Marx ?” Și eu, care nu-s omul să-mi ascund bucuria, răspund : De la nevastă-mea, fiindcă este al ei. Lia tresări. Căută repede, dintr-odată, la bust și la om : amîndoi aveau cearcăne viorii în jurul ochilor. Se apropie de bust punîndu-i în șoaptă o întrebare.

Zorii se iveau în tavanul de cristal cu picile de lumină sîngerii. Era obosit și somnoros. Mîinile manipulau cu greu manetele.

— Anghel, fă-mi, te rog, trei șuruburi de fixare ! Muncitorul avea fața nerasă, îmbicsită de sudoare și funingine. Tot obrazul îi era negru.

— Cam tîrziu, nene ! Aș fi vrut să las motorul să se răcească.

— Tîrziu... da-da... e tîrziu... îi răspunde muncitorul înghițindu-și cuvintele.

— Nu te necăji, acuși sint gata.

— Știu, of, doamne-dumnezeule !

— De ce oftezi nene, n-ai răbdare ?

— Măi Anghel, măi băiete, tu ești tînăr, mult mai tînăr decît mine, însă ai o mare putere de înțelegere. Într-un cuvînt ești deștept. Nu, nu face mutra asta acră la mine, că nu te laud. Te întreb : cum e posibil să fiu atît de... Ca să-ți poți da seama pînă unde merge prostia : am rebutat cinci inele de 120. Și de ce-s rebut, mi-am zis, că doar toate-s în regulă. Ochiul minții la mine a fost adormit, doarme și acum sau e orb, dracu' să-l ia ! (Și se lovi puternic cu pumnul în ceafă). N-am bănuît că șuruburile de jos de la un bac au ghiventul mîncat, nu ține.

Anghel urmărea gîndurile omului și înaintarea cuțitului în iasca metalului. Panglici verzi de șpan se incolăceau pe cîrlig, țîșnind din virful plăcuței pînă-n batiu. Își ferea mîinile de ele.

— Știi, se pomeni vorbind, locul nostru de muncă e mic : o mașină, un dulap, o distanță dintre mașini și o înălțime de cristal. Ei bine, nene Marcu, dacă marinarul e în stare să cuprindă un sfert din mare cu privirea, noi nu izbutim să cuprindem locul de muncă. Te-ai întrebat de ce ?

— Nu, imaginația nu m-a dus pînă acolo, îi răspunse cu amărăciune.

Anghel știa din propria-i experiență, că atunci cînd comitea o greșeală se autoblama cu cele mai grele cuvinte. Ar fi vrut să ridă, ar fi vrut să-l bată pe Marcu pe umăr și să-i spună : „Nu te necăji nene, așa sintem noi, buni cu lumea și răi cu noi“, însă din felul cum își exprima Marcu tristețea își dădea seama că omul se crede un neputincios. Se făcu că nu auzise nimic.

— Ei bine, marinarul vrea să vadă vapoarele pe valuri, noi vrem să vedem în lucruri și în geometria lor și nu putem întotdeauna să pătrundem în amîndouă deodată, poate de aceea greșim uneori.

— Greșim uneori, îi luă vorba Marcu. Nu-i adevărat, ne căutăm scuze și de nu le găsim le confectionăm. Eu-s vinovat, geaba încerci să mă convingi că nu-s. Sint și știu că n-am să am îndrăzneala să dau ochii cu inginerul. Am să scriu pe coperta desenului că la reperul 1862 s-au rebutat din motive tehnice cinci inele... și am să mă duc acasă.

Marcu plecă tulburat. Anghel îl zări cum, după ce-și reparase dispozitivul de prindere, remăsura cu șublerul cotele celor cinci inele. Căuta să se amăgească că vederea și instrumentele nu-l înșelaseră. Luase vreo patru șublere de la alți muncitori, doar-doar va fi unul bun care să-i spună că nu greșise. Și cu cît măsura cu atît devenea mai întunecat. Anghel, în sine, se bucura de frămîntarea omului și se întrista... Veniră

zorii purpurii, aromitori și începu să se gîndească la ziua a cincea a săptămîinii. Era în prezidiu o bătrînică pirpirie cu ochi buni, harnici ; un om trecut de prima tinerețe cu zîmbetul aspru ascuns în palmă ; un altul nervos frămîntînd între degete o bucată de ziar, o femeie în toată firea ce tresărea la cel mai mic zgomot și mai era unul cu păr cernit, ud, lipit de frunte ce ținea atent între degete rama ochelarilor fumurii. În colț, lingă fereastră, la o masă, un om voinic aștepta cu stiloul în mînă să scrie ce va spune el :

Nu merită ! Eu am plecat în armată și el mi-a furat după aceea, o băsmăluță roșie. Cred că ar fi ascuns-o de nu i-o smulge vîntul din miini.

Se forța să-l vadă bine, dar nu putea zări decît o umbră ce stătea țeapănă pe fața roșie a mesii. Ce rost avea băsmăluța vișinie, cînd a pus el mîna pe așa ceva, nu-și putea închipui.

— Poate a vrut să se joace cu ea, de aia a luat-o. Însă a intrat în casa mea și cum eram singură și sufeream de un ger cumplit, el mi-a aprins focul.

— A aprins focul pentru mama, zise omul cu zîmbet aspru.

— Eu rătăceam pe atunci, nu el, lasă-mă omule, lasă-mă că mă dor amintirile, zise plîngînd femeia în toată firea.

Lingă el stătea Marcu cu trupu-i sucit, posac. Urmărea cum omul cu ochelari de soare citește cele scrise în procesul verbal și tăia cu un creion roșu ce era de prisos. Îi vedea pe toți, ca prin ceață pe cei care au trăit împreună cu el o parte din viață.

HRISTU CĂNDROVEANU

Binecuvîntare

Și ieri și astăzi și mâine
și-ntotdeauna
proaspăt și lacom voi intra
și senin ca luna
în grădinile nesfîrșite de meri.

Și merele — cu lacrimi de rouă pe ele
am să le rup de pe crengi
și-am să le-azvîrl — stele
pe cerul din mine.

Și-am să mă-nfrupt
din fiecă fruct
cu fapta, cu gîndul,
să le vină tuturor
rîndul —
fragede, coapte,
pînă tîrziu în marea mea noapte.

Fiți binecuvîntați
voi,
care le-ați sădit
și le-ați făcut să rodească
în lutul cel bun
pentru bucuria noastră lumească.

Alibaba

“

soției mele, Eugenia

Cu degetele tale de lumină,
condeiul meu mă poartă vrăjitor,
împovărîndu-mă mereu de vină
că-i sînt doar martor prin grădini de dor,

N-auzi cum strig : „— deschide-te, Sesam !"
cînd ceruri noi desferec, de magii ?
În fiecare alt epithalam —
eu sînt doar mîna ta, cu care-l scrii.

Și cîte cred visînd că-ntemeiez,
sînt innurile mele de altar,
înfiorate de același crez
dumnezeindu-l pe meșteșugar.

Stigmatizat de-această vină sfîntă,
te chem în templul meu să ți le-ntorn —
eu, martor la suflarea-ți care cîntă,
predestinat să-i fiu regescul corn.

LELIA MOSSORA

Acolo începe soarele

Timpanul inimii mai zvicnește
încă

în trupul vinovat de amiaza iubirii
povestea cu lebede își pierde pe drum
o lopată

în delirul pescarilor beți și totuși nu mi-am părăsit
trupul precum nu mi-am părăsit nici gândul
înclinat

undeva la mijlocul unui do major
din agonia flautului sub brațul
stîng ;

domesticit-am doar steaua
mai mult decît polară într-un
înțelept caliciu

iar dacă palmele strepezite de verde
mai descîntă cenușă de
treisprezece

rămîne pragul de sus să-mi arate
că acolo începe soarele pentru zilele mele
de zestre.

Fluiere albe

Peste somn
trupul respiră
ca într-o oază
a dragostei ;
aud despletită
apa
și piatra
pământul spîn
ce-mi așteaptă degetele
și larve putrezind
sărutul,
sticlosul ochi de crab
ascuns printre paharele
sparte,
lăcașul coapselor
ce se smulge
din noapte.
Lîngă adîncuri
sufletul își doarme
osînda
în fluiere albe
de cîntec.

AUREL LEON

ROZI

U n cer placid, plictisit probabil să fie dădăcit de toate buletinele meteorologice : nu te încrunta, nu scoate limba, fă frumos la tanti care se coace pe plajă, calculînd în vis ultravioletele.

Poate un Goe răsfățat de mam-mare, nefiind nici o toantă care să incurce lucrurile. Își picură transpirația pe batista indiferentă a mării, albită de uniforme pescărușilor și ale marinarilor. Calendar nu există, oamenii nemaiavind buzunare în epidermă încă de pe cînd au săltat din categoria kangur. Zilele se numără după unguente : iaurt, chișleag, smîntînă, sau după straturile de decorticare. Vai, ce admirabil v-ați bronzat ! Ce uniform ! Pare natural. Vă întinerește, vă face mai zveltă, mai ales asta !

Aici nimeni nu vrea să pară obed, deși se uită chiorîș la porțile cam mici pe care le escamotează ospătarii. Face toate paralele să citești fericierea rubicondului inginer șef cînd reușește să-și treacă mingea de plastic printre picioare. E ceva ca și cum un iceberg pictat în portocală ar jongla pe sub arcul podului de la Cernavodă. Ștef, colegul meu de cameră și de bronz-tezaurizare, pretinde că satisfacția aceasta o întrece pe cea manifestată în forul intim al individului cînd amîndoi îl salutăm în trecere cu „să trăiți tovarășe inginer șef“, deși Ștef știe că e numai adjunct. Ei, bine, omiterea acestui „adjunct“ valorează în această goliciune de titluri cît un pepsi la gheață. Ștef a pus pariu cu mine că în ultima zi îl va saluta cu „să trăiți tovarășe adjunct“. Nu cred să aibă inima asta, mai ales că sînt și ultravioletele la mijloc. În definitiv, omul e bronzat perfect ca oricare inginer șef. N-are vreun gol de adjunct nici cît frunza lui Siegfried de care face atîta caz Wagner. La urma urmei, Ștef mi se pare cam înăcrit. El pretinde că din cauza cataplasmelor de iaurt, dar eu știu că din pricina sistemului osos. Are atîtea ciolane pe el cît mamutul de la muzeul Antipa și toate legate vizibil într-un sistem de pirghii pe care l-ar demonta și un copil. Cred că și inima îi stă păianjen agățat de coaste, atentă la tot ce e în jur, dar mai ales la cortul verde. Cortul acesta ne stă pe suflet de cînd am venit. Cele trei fete din el cred că s-au instalat pe acest promontoriu calcinat de la separarea apei de uscat. Poate o fi frunza de palmier pe care tustrele au evadat din arca lui Noe. Oricum, e o pată cam îndrăzneță în aceste tonalități obosite, deși eu îl găsesc decupat dintr-o pînză de Petrașcu. Practic, e

mai mult punct de reper pentru noi ca să ne găsim fără busolă poziția geografică, iar pentru fete debarcader din escapadele nautice. De fapt, numai una e sirenă fiind profesoară de muzică la Craiova, celelalte nu pot fi, dar înoată grozav, deși a doua e medic pediatru într-o comună de lângă Bacău, iar Rozi e balerină pe undeva, parcă la Cluj. Hei, însă înainte de a fi ce-o fi, Rozi e Rozi. Când trece printre noi legănându-și bronzul șoldurilor, celebra sirenă daneză devenită simbol național rămâne bună doar pentru odihna păsărilor alungate de apa poluată. Rozi asta e un poem, o statueta de Tanagra, un refren, mai departe găsiți și dumneavoastră metafore, căci, zău! le merită.

Mona fredonează drăguț întinsă pe nisip, măsurînd poziția soarelui prin sextantul brațului arcuit către sîn; Anișoara are ceva copilăresc în rotunjimea formelor, e apetisantă ca o prăjitură cu smeură, dar Rozi e altceva. Cred că silueta ei n-ar compromite nici reclama plajei miliardarilor americani și ar fi lipită în toate cabinele șoferilor de pe autocamioanele de cursă lungă. Să mergi așa, fără legănări pe asfalt, singur cuc și să stai de vorbă cu Rozi. Să-i privești ochii tăiați din topaz, pletele roșcate, s-o auzi cum drăcuiește cînd nu poate fixa pilonii cortului pînă nu aleargă Ștef să-i bată cu metacarpul transformat în ciocan și să adormi la volan! Imposibil. Nu putem ațipi noi, de sub prăpăditul de cearceaf luat cu chirie de la camerista pensiunii și tot timpul șoșotim: Rozi în sus, Rozi în jos! parcă am fi niște liceeri la gardul nudistelor din Techirghiol. Barem, laminoristul gălățean, care a coborît spre mare ca bacia cu oile la iernat cărînd felurite tarhaturi și sufertașe cu mîncare, cînd i se prelinge Rozi pe sub îmbucătură, îl vedem cum se bate cu pumnul peste ceafă, semn că a înghițit pe alături și îi deducem injurăturile de după obcinele neveste-sei, una care ocupă un sfert din refugiul nostru și nu se sinchisește de relieful cam nepolitic al plajei improvizate. Anume am ales limba asta de pămînt izolată, pose-soare a cîtorva stînci albe, vreo cinci scaieți albi și un fel de cioburi sticloase degenerînd în nisip. Anume suportăm ingratitudea geologică spre a ne putea delecta în liniște de cortul instalat jos, unde nisipul e mîngiat de talazuri și de epiderma lui Rozi. În rest, inerție, trupuri abandonate soarelui și mofturi de sezoniști care se alintă în diferite limbi. Ștef e de meserie linotipist, culege articole pentru o revistă de mare cultură, în care abundă citatele anume, încît a prins cîteva expresii, cu care a încercat să se lanseze în primele zile. Eu n-am avut cînd învăța limbi străine, că am făcut liceul la mare viteză și politehnica la fără frecvență. Mi-am umplut capul de matematică, de fizică, sînt plin de formule ca un manual de balistică, nu știu în plus decît vreo două strofe din Beniuc și subiectul nuvelei Alexandru Lăpușneanu. Credeam că și pe astea le-am uitat de cînd mă distrez cu polimerii, dar m-a ambiționat Ștef, care îi declama Monei din Argezi (mi-a mărturisit apoi, hoțul, că a lucrat la ediția pe hîrtie biblie, opere complete culeasă cu corp 6, adică niște litere pui de furnică, și fiindcă trebuia să fie atent memora poeziile înainte de a le bate pe claviatură. Nu mă pricep, dar i-a prins bine slăbănogului, își poate da doctoratul în Argezi). M-a ambiționat și i-am povestit lui Rozi întîmplarea cu Lăpușneanu

Vodă de i s-au umezit ochii și a fost atât de emoționată încît s-a aruncat în mare și a plecat spre larg pînă s-a dizolvat în apă. Celelalte două au pornit imediat după ea ; Ștef și cu mine am rămas pe țărm ca niște cloște timpite care au crescut pui de rață. În jur, o nepăsare de-ți venea să-i iei la palme : laminoristul introducea în el înghețată cu o lopățiță, inginerul șef (de data asta adjunct) construia un turn Babel din nisip, iar doi zdrahoni de la Salvamar jucau table pe doi lei partida.

— Nu se mai văd, tovarăși, le-a strigat Ștef.

— Se văd, trei-patru poartă-n casă, a zis unul. Du-te după ele dacă ești bărbat.

— Astea merg pînă la Mangalia, vin și înapoi, n-o să ne pierdem noi vremea, dublă, te-am încuiat, a zis al doilea. Le știm noi, lasă, tovarășe, vezi de oscioarele matale, l-a calmat pe bietul Ștef. Dacă o fi ceva, tot la țărm ajung, le aduce apa.

*

Ștef mi-a mărturisit că într-o vreme se pasionase pentru ioga. De azi înainte însă e decis să devină înotător de clasă. Are și calități, plus încăpăținarea. Ce-o fi cu fetele noastre ? (Le inclusesem în patrimoniul nostru, contrar egoismului masculin care impune cel mult una și neapărat „a mea“).

— De-ar fi să se piardă una, pe care ai sacrifica-o ? întreabă brusc Ștef.

— În nici un caz pe Mona, îi răspund. Ștef respiră ușurat. I-am dat dreptate. Rozi îi rămînea în exclusivitate. Mi-a părut rău de Anișoara, sacrificata cu forme cam plinuțe și rîs mărunț. Păcat de ea. N-am zis nimic.

— Anișoara e cea mai la locul ei din toate, se trezește Ștef vorbind. Nu-i așa ?

Mergem prin mulțime spre pensiune. Lumea se grăbește pentru a ieși apoi la spectacolul răsăritului de lună. E ceva magnific și face parte din program. Nu costă nici bani ca la bar și e accesibil tuturor limbilor adunate pe litoral. Fiecare zice cum știe și adună imagini pentru unul, doi ani sau pentru toată viața. Luna la Mamaia.

— Nu face caz de profesia ei, de cultura ei, continuă Ștef de unul singur. La drept vorbind, nici Mona nu te aiurește cu Bach sau cu Mozart al ei. Vorbește normal. Dacă nu ne spunea ce meserie are, nici nu știam. Poți să afli că are și corp frumos.

— În orice caz nu se compară cu Rozi.

— Existența ei e legată de suplețe ca a mea de digitație sau a dumatile de rezolvarea problemelor tehnice. De aceea cred că n-ar trebui să bată monedă pe corp. E un mod de a trișa. Ioghiștii au dreptate, corpul e o povară.

— O face din cauza împrejurărilor. Oamenii au o valoare cînd sînt în hainele și pe postul lor cel de toate zilele, și alta cînd îi arunci goi pe o plajă pustie. Mi se pare că am văzut și un film pe tema asta cu un lord englez devenit subalternul lacheului său. Rozi e cineva, poate mai ceva goală pe plajă sau în apă decît acasă la ea, pe scenă.

— Atunci de ce tot bate capul cu baletul cutare din Ceaikovski și mereu execută piruete savante? E o gîscă încrezută, asta e. Vrea să le facă praf pe celelalte și pe noi.

— Ștef dragă, nu te pregăti sufletește să suferi mai puțin, doar Rozi nu s-a dizolvat încă în Marea Neagră. Te asigur că va mai veni și în alte veri pe litoral.

— Nu e ceea ce crezi, o lasă moale Ștef și intrăm în sala de mese.

*

Discutăm pe întuneric în cameră. Luna bate în partea lui Ștef, spîndu-i în diagonală peretele. Îl văd cum se frămîntă, mototolind perna, deși îmi vorbește aparent calm despre o veche dragoste a lui care s-a măritat și acum e foarte nefericită. Parcă îl bucură nefericirea asta pe care ne-o descrie cam livresc, cu fraze căutat literare. Am impresia că pe întuneric băiatul încearcă să se dedubleze. S-o fi visînd scriitor? „Ea suferă enorm, dînsul e un egoist, n-o înțelege. Nu visează decît mașină proprie și bani, ar face orice pentru bani. Ea l-a ajutat să învețe, să se ridice, a crezut că o face de dragul ei și al meseriei. Cînd s-a ajuns și-a dat arama pe față. Tipul e un fel „chiaburică“, știi ce înseamnă termenul?”

— Ștef, poate că în fiecare din noi zace pe undeva un anume egoism, indiferent de ce e legat, să nu ne transformăm în procurori. Tu ai fi iubit-o mereu ca în perioada romantică a sentimentului?

— Eu? Eu îs un aiurit, tovarășe inginer. Uite, dacă mi-ai da acum o barcă aș vîsli cu palmele ca cei din Pago-Pago...

— Sint convins, dar mîine?

— Cum, mîine?

— Mîine cel îndepărtat, cînd Rozi n-ar mai fi Rozi cea de azi, știi tu la ce mă refer.

— Pe Rozi nici n-o admit decît așa ca pe-o bijuterie văzută în vreo vitrină, ca pe o perfecțiune. Dacă, să zicem, ar veni ape mari și ar tîri cu ele un tablou de preț cum s-a întîmplat la Veneția, nu ți-ai risca viața să-l salvezi? Eu aș face-o, măcar că tabloul nu-i al meu, n-ar putea fi al meu pentru că e al tuturor prin valoarea lui.

— La urma urmei, Rozi e și ea o femeiușcă prin vocație și pregătire întîmplător baletistă, dar nu-i o celebritate.

— Sint sigur că o să devină. Grozav aș vrea s-o văd dansînd ca solistă în „Lacul lebedelor“. Trebuie să fie grozavă. Eu să stau undeva în bezna sălii și ea albă pe scenă. Cred că munca asta a balerinelor e teribil de grea.

— Ștef, abia acum îmi dau seama că nici nu-i știm numele de familie. Mi se pare că e la opera din Cluj. Am putea cerceta ziarele să vedem ce roluri a interpretat.

— N-aș face asta, s-ar putea să am o deziluzie în ambele cazuri.

— Care ambele?

— Dacă e prim solistă și scrisă cu capitale — așa se cheamă, la noi tipografii, literele mari — eu rămîn doar cel care culeg afișele ei; dacă o găsim prin coada corpului de balet pe lîngă etc., se destramă părerea des-

pre ea. Hai mai bine să rămînem așa; luna la Mamaia, schön, beautiful, songe, scaieți de argint și Rozi o iluzie...

— Pentru mine e ușor, dar tu care ai vrăjit-o atîtea seri sub luna de la Mamaia? Asta depășește iluzia, nu?

— Deloc. Rozi e atît de sigură pe dînsa, încît dezarmează orice mascul. Dacă o atragi spre tine s-o săruți, ea te ajută în muncă: „nu vă osteniți, mă ofer singură pentru a vă satisface plăcerea estivală. Pe care obraz doriți? Hai, îndrăzniți, nu stricați clișeul. Pe urmă o să încercați mai departe, doar așa se obișnuiește la mare. Nu e nevoie să faceți nici un efort, totul fiind foarte simplu. Uneori sînt uzuale și niște fraze despre lună, despre mare și mai ales despre iubire — marea iubire care nu vine. Dînsul vorbește, dînsa e hipnotizată și lucrurile progresează, tovarășe, ca la manual. Am văzut că știi din Arghezi. Caută ceva adecvat și începe manevra de acostare. De ce-ai amuțit? Nu pierde vremea că fetele mă așteaptă să le povestesc cum a fost“.

— Chiar așa?

— Actriță, domnule, ce mai vorbă! Stîncă trecută prin toate furtunile, nu vibrează nici o fibră din minunea ei de corp. Și cîte sisteme n-am încercat! Doar nu-s la prima. Am un coleg, zețar, care nu știe decît varianta Alecsandri, îi trage cu peisajul, îi zicem Nicu-pastel. Pe toate le ia de la „natura aceasta superbă ca în Alecsandri nu vă predispune la...? Altul îi trage cu singurătatea și cu setea după un suflet care... Mai avem unul, disperatul, care face acte supreme: scoate cuțitul să și-l bage între coaste, vrea să se arunce de la etaj aiureli care uneori prind, femeile sînt predestinate sacrificiului.

— Încearcă ultima.

— Vrei să știi cum va decurge drama? Cămila se aruncă în mare cu întregul ei sistem osos, strigă ajutor pe limba maternă că așa sîntem noi lași în ultima clipă, Rozi vine suplă, mă ia de chică, mă remorchează la mal, îmi trage două palme ca să-mi revin și mă sfătuiește: data viitoare adresați-vă la salvamar, tovarășe. Și îmi întoarce un spate cum n-a văzut multe nici marea asta cît o fi ea de bătrînă.

● Rid de se cutremură somiera.

— Grozav aș vrea s-o umliesc, mai scrișnește Ștef. Să fie în larg, pierdută în furtună cu talazuri cît Lido, să strige disperată și eu să apar ca în Mariner-Boy, s-o duc pe o plajă pustie, una răvășită de uragane și ea să tremure cu adevărat în brațele mele nu s-o facă pe nebuna: „Uite, tremur ca să te simți și mai grozav, bărbate și să te crezi îndreptățit a mă proteja...“.

Și cu asta luna a trecut la alte treburi, lăsîndu-ne într-un întineric gras. Ștef începe să sforăie ca un ibric abia încălzit. Sînt fericit pentru el. Precis că în noaptea asta o va umili, în fine, pe mîndra Rozi.

★

Cortul verde a dispărut brusc, ca și cum pictorul l-ar fi exclus din peisaj. Fetele ne anunțaseră de acum două zile că pleacă, dar o spuneau în zeflema: „Sperăm să nu vă emoționeze lipsa noastră, dar locul de muncă ar fi foarte afectat dacă l-am trăda, așa că...“. Ne pun la încer-

care, presupuse Ștefan seara, nu pleacă ele așa fără să le conducem la gară, fără fluturări de batistă și asigurări de revedere, femeilor le place să știe că lasă urme pe unde trec.

— Fie și pe nisip, am conchis eu, alt filozof de sezon.

Și cu asta s-a terminat totul. Locul fetelor a fost ocupat de un grup de sportivi cehoslovaci cu felurite pneumatice. Au un program metodic. M-am uitat eu la Ștef și el la mine. Ne-am înțeles că locul e hirsut, nu mai are farmec. Prea multe pietre. Am pornit pe litoral fără țel, doi cocori rămași toamna de cîrd, chinuiți de nostalgia migrării. A urmat plecarea definitivă după tipicul cunoscut. Să ne scriem. Cînd treci prin București nu mă ocoli mă roagă Ștef. Eu, cu meseria mea umblu mereu, dar îi promit să-i trimit semne de viață din diferite locuri.

Au trecut săptămîni, au trecut luni. Cunoștințele de sezon au soarta ilustratelor, cînd dai de ele, te miri cum le-ai uitat. A trecut iarna, a revenit primăvara, începem să ne gîndim la concediu, la litoral. Semn că am primit o scrisoare de la Ștefan care îmi destăinuie că-și pregătește bacalaureatul. Abia acum încep să-l cunosc. Ciudat complex de inferioritate la această cămilă de linotipist! Îl știa pe Arghezi fiindcă l-a cules? Îi plăcea Eminescu din cauza unei ediții la care lucrase? Mare șmecher! Încerc să-mi trezesc comportarea mea față de el. Nu cred să-l fi jignit cu ceva. Poate m-oi fi grozăvit cumva cînd mă cerceta pe îndelete dacă-mi place profesia și cum e treaba cu transformările din mecanisme pe care ni le montau specialiștii străini, dar românii le învățau așa de repede. Încurcate denumiri și în chimia asta a polimerilor! E grea ingineria? Cum se explică faptul că un țăran școlit cîteva luni poate deveni tehnician de clasă? O fi la mijloc inteligența nativă, energia latentă a unui popor ținut atîtea secole la coarnele plugului și care acum se răzbuună izbucnind ca să cîștige teren?

Rememorez toate discuțiile de atunci și abia acum îmi dau seama că Ștefan nu avea o spoială de cultură și că știa mai multe decît întreba. Atunci, de unde sfiala lui față de Rozi?

Ștefan îmi cere sfatul dacă să dea examen la filologie. Ce să-i răspund? Înțeleg: nu glumea vorbind despre respectul față de perfecțiune. Băiatul acesta visează să atingă o anume treaptă și are îndoieli. E bine că le are, numai așa va reuși.

★

Șantierul se nasc în cîmpuri pustii. Cel pe care îl vizitez e în faza de finisare, dar în jur vîntul se joacă în iarba colilie. Grupurile sociale abia urcă, în timp ce vopsitorii transformă deja desenul tehnic al instalațiilor în cromatică aeriană de recipiente albe, conducte roșii, rezervoare galbene. Și deodată, sus de tot, la dreapta noastră, cineva se leagănă într-un fel de scrînciob suspendat în gol încît aveai impresia că pictează coviltirul cerului. Cînd mi-am dat seama că e o femeie, mi s-a părut că leagănul e prea șubred, am măsurat cu ochii distanța pînă jos. Tinărul inginer care mă însoțea continuă să-mi explice mecanismele montate, dar

fără să vrem întoarceam mereu ochii spre sa'opeta albastră din acel scrînciob-jucărie. Vopsitoarea lucra cu o grație sporită probabil de fundalul celest pe care se proiecta silueta ei. Își făcea meseria atît de firesc încît, urmărindu-i mișcările sigure, îți piercea teama și puteai observa că poartă un batic care-i încadrează minunat părul blond. La un moment dat făcu un balans îndrăzneț și sări ca în joacă pe o punte acriană, scoțîndu-mi fără vrere acel strigăt admirativ al spectatorului care urmărește acrobațiile la circ.

— Nu vă temeți, nu i se întîmplă nimic, mă liniști zîbind colegul de pe șantier. E sigură pe picioarele ei. Asta-i Rozi, solista echipei de dansuri a trustului nostru. A fost și premiată la ultimul concurs.

Nu știu nici acum de ce am evitat să dau ochii cu vopsitoarea de pe ultimul palier. Poate fiindcă eram emoționat de neașteptata întîlnire și nimănui nu e îndemină să i se observe slăbiciunile.

În orice caz, lui Ștef o să-i scriu imediat că am avut norocul s-o văd pe Rozi a noastră dansînd ca solistă în „Lacul lebedelor“, că a fost extraordinară, perfecțiunea întruchipată și că m-a întrebat despre el.

Și, să nu uit, dînsa e de părere să se înscrie la filologie unde sigur n-are nevoie de Salvamar, mai ales că n-a avut cînd să ia lecții de înot.

IOAN ȘERB

Humanitas

In titanice sfortări ale luminii
Elementele din Universul mare
Iacă-n aer păsări, în țarină crinii,
Din semințe-eterne, veșnice tipare.
Universul mic e lumii-ntregi cunună,
Ultima verigă-n lanțul lung al Firii
Omule, ce-n cartea vieții ești o rună,
Te deslege duhul, soarele iubirii.
Tu mi te-ai ivit să stăpânești pământul,
Mistuit de-un dor prea sfânt, etern, de-a face.
Până-n sfera ta a coborît Cuvîntul
Să te bucuri om cu om, în bună pace.
Îți sfișie sufletul o simpatie
Pentru al tău semen, pentru orice ființă.
Binecuvîntat un har ți-i dat doar ție
Să străvezi prin umbră și prin Neființă.
Imi ești străbătut de-o sfîntă-n veci chemare:
Să întemeiezi Umanității-o gîntă.
Nu în viitor, aici, acum răsare
Cum eu vreau a fericirii floare sfîntă.

ION PUHA

Vîntul s-a dus

Fiicei mele

Vîntul s-a dus spre pădure,
lăsîndu-ți unda aripilor sure.
Dormi puiule, dormi !

Acum vin tiptil somnoroasele stele;
picurindu-ți pe gene liniștea înălțimii
vei ride de uritul nopții ca ele.
Visează puiule, visează!

Soarele va scoate apoi capul din ape,
ziua cu laptele zării proaspăt te-adape.
Suride puiule, suride!

GEORGETA EFTIMIE

Te iubim

Te iubim Românie, țară cu cer de legendă
Cu toată demnitatea lui Decebal,
Cu toată vitejia marelui Ștefan
Cu toată înțelepciunea lui Alexandru cel bun,
Cu toată jertfa singelui străbun!

Ești atit de a mea, de a noastră,
Precum rădăcina roșiei mușcate arzind în fereastră.

Te slăvim Românie! Munții, pădurile,
Intinsul cimpiei de ample ecouri răsună
Te iubim țară sfintă, cu toată dragostea, cu toate iubirile
Și toate zidirile-adunate-n cunună!

Duios cîntec

Vine luna peste vînt
Ca o pasăre în cînt
Ca un clopot de argint
Murmurind: Peer Gynt, Peer Gynt.

Fetele cu stea pe sini
Se tot strigă prin mălini
Să le-audă miezul nopții
In răsăruci de vis, cu toții.

Cheamă pasărea a dor
Printre iederă de nor;
Un flăcău se-arată mindru
Gata a sări din șea.

Tremură de floare cîmpul...
În potire de nuntire
Și în inimi o vestire
Mișcă pîlpiinda stea.

PAUL SÂN-PETRU

Puterea de urcuș

De cînd au început să ne cunoască,
Treptat sînt mai prietenoase-n gest
Aceste culmi de slavă românească
Mărunt pornite din răstîmp modest.

Călătorim spre-o falnică-ntîlnire
Serbînd popasuri largi de cincinal;
Marcat cu semne mari de nemurire
E drumu-acesta tinăr și real,

Pe care noi, de-un dor străvechi aduși
Slăvim o cotă-naltă ce ne leagă
Într-o putere gravă de urcuș —
Ce-o datorăm partidului, întreagă !

CORNELIU OSTAHE-COSMIN

Zăpada albei pleoape

Din vina nimănui eu voi străbate noaptea
în spuma unui înger voind să întîrzii
cînd viscolul din crini îmi luminează noaptea
și-n visul meu se-aruncă luceferi purpurii.

Nu-i nici o vorbă care tăcerea să-mi sporească,
sub spaima cîtor mări îmi biciuie în sînge —
o, dacă-ar ști vreun zeu nevîrstnic să iubească
în carnea mea făptura de pubere i-aș stinge !

Dar fără vreo vină și istovit de fluturi
cu mina ta m-alege din toate câte sînt
eu voi străbate noaptea din care ai să scuturi
zăpada albei pleoape cu care m-ai înfrînt.

G. UNGUR

Trandafirii

Frumoși sînt azi trandafirii
și-atît de aproape de noi!
lipește-ți timpla de unul
înflorit din tulpina visului meu
și-mi vei auzi zbaterea inimii.
Dar mai întîi lasă-mi fruntea
pe umărul tău sting,
aș vrea și nu pot să plîng;
sînt prea frumoși trandafirii.

RESTITUIRI

LUCIAN VALEA

Ion Pillat și literatura universală

Baudelaire spune undeva că „e cu neputință ca într-un poet să nu fie și un critic”. El însuși a demonstrat printr-o prodigioasă activitate de critică și eseistică adevărul afirmației făcute. Exercițiul critic, la un poet, nu pornește exclusiv din rațiuni de schimbare a instrumentului de exprimare, ci dintr-o secretă nevoie de explicare a propriului proces creator, prin analize aplicate unor universuri artistice exterioare. Din acest unghi de vedere trebuie apreciată și activitatea de eseist a lui Ion Pillat. Pledează pentru aceasta în primul rând paralelismul existent între obiectivele urmărite de eseist și cele cărora li se dedică traducătorul. Pillat, *eseistul* a vorbit și a scris, aproape în exclusivitate numai despre poezii pe care Pillat, *traducătorul* i-a făcut să circule în limba română. A traduce și a comenta devin astfel două acțiuni, prin care Ion Pillat, *poetul*, creatorul urmărește să-și clarifice propriile sale frământări de artă. În volumul „*Portrete lirice*”, cercetătorul poate desluși gustul și preferințele, înrădăcirile de structură, dar mai ales idealurile sale estetice.

Pornite din formula orală a prelegerii, *Portretele lirice* stau sub semnul unui înalt „coeficient de personalitate”, apropiindu-l pe autorul lor de G. Călinescu. Cu deosebire că profesorul își scria studiile „nu din rațiuni de cunoaștere, ori din obligații profesionale (...) ci din pură plăcere literară, unită cu un foarte special rafinament intelectual care s-ar putea traduce prin nevoia de a-și exercita recreativ spiritul critic, analitic, și pe alte instrumente decât cele obișnuite”¹⁾.

Dacă nu acesta e cazul lui Ion Pillat, care, după cum am văzut face eseistică din necesități de structură, în schimb formula generală de exprimare e similară cu cea a eseisticii călinesciene, eseul devenind „o lecție de finețe servită filologiei îngust specializate”²⁾.

Întâlnirea cu marile literaturi și cu marile personalități, Ion Pillat a făcut-o pe căile generoase, ale contactului direct, la fața locului, și ale lecturii în limba originală: „Mi-am limitat preocupările și lecturile principale la lirică și la studiile sau eseurile închinat ei (...) și nu numai în limba română și franceză sau germană, ci încă în limba engleză, spaniolă și italiană”³⁾. Cultura poetului a fost unul din atributele majore și esențiale ale personalității sale.

1) A. Marino: Prefață la G. Călinescu: Scriitori străini, Buc. 1967, Ed. ptr. lit. univ. p. 9.

2) Idem, p. 15.

3) Viața literară, 6 aprilie 1941, De vorbă cu poetul Ion Pillat, interviu de Vlaicu Bîrna.

despre care avem mărturii edificatoare. G. Călinescu subliniază că „Nu se poate lăuda îndeajuns larga informație, cultura plină și sistematică a eseistului, care poate să se exprime fără înjosire chiar în domenii ce nu-i aparțin în totalitatea lor”⁴⁾ Pe aceeași linie de admirație merge și Horia Furtună: „Cultura și erudiția lui poetică nu le avea nimeni la noi și prea puțini, cred, în lume”⁵⁾; Cella Delavrancea: „Fațetele convingerilor sale artistice erau întărite de o erudiție, în materie de poezie, care n-a fost atinsă în România. Citea și comenta din șapte limbi”⁶⁾. După 1946 însuși „lecturile spaniole (ale lui G. Călinescu, n.a.) au continuat grație bibliotecii lui Ion Pillat” ne informează A. Marino⁷⁾. Insuși poetul precizează: „N-am avut o tinerețe de boemă literară, ci din contra una cu o temeinică pregătire universitară. Dacă nu s-ar fi ivit războiul mondial, care m-a chemat în țară și mi-a hărăzit alte rosturi, mi-aș fi urmat doctoratul în litere și, foarte probabil, m-aș fi destinat carierei universitare”⁸⁾. Nu vom putea aprecia niciodată cât a pierdut învățământul și cultura noastră că Pillat n-a fost chemat să predea un *Curs de poetică*, similar cu cel ținut de Valéry La Collège de France.

Sprîjinindu-se pe o cunoaștere, în adîncime, a celor mai reprezentative fenomene poetice universale, de-a lungul anilor, Ion Pillat a formulat în scrierile sale — în primul rînd în eseuri — propoziții fundamentale capabile să alcătuiască dacă nu o estetică originală, cel puțin o viziune proprie asupra frumosului.

Conceptele fundamentale cu care operează gîndirea estetică a lui Ion Pillat sînt antinomice: *tradiție-inovație*, *național-universal*, *umanism-poezie pură*, *inspirație-luciditate*, *comunicare prin limbaj-joc gratuit*.

„Cînd spunem nou-vechi, tînr-bătrîn, inovație-tradiție — unul din termeni presupune, ca să poată exista pe celălalt și după cum punem accentul pe unul sau pe celălalt, îi împrumutăm un sens pejorativ sau nu”⁹⁾. De fapt așa cum observa Al. Dima „ca în dialectica hegeliană, teza și antiteza se convertesc în sinteză, de fapt într-un echilibru clasic, tipic pentru poetul nostru”¹⁰⁾. Să luăm antinomia, *tradiție-inovație*. Ion Pillat face disocieri nete între tradiția „vie”, „dinamică”, „creatoare”, „comprehensivă”, „corespunzătoare vieții adînci” și tradiția „moartă”, „statică”, „sterilă”, neînțelegătoare cu alte cuvinte tradiționalism: una e originală întotdeauna, fiindcă pornește chiar din fundul sufletului nostru: alta închisă inovațiilor celor mai firești, nu face decît să prelungească, osificînd-o, o imitație luată cîndva de la străini. Dacă am putea compara aceste două tradiții le-am asemui cu un rîu înghețat. Sub gheața care reprezintă tradiția moartă, crusta superficială, simțim și vedem curgînd tradiția vie care împinge apa rîului mai departe”¹¹⁾. Deasemenea cere „să distingem cu grijă *spiritul modern* și *modernismul*. „Unul (spiritul modern n.n.) ne apare o altoire rodnică și necesară oricărei tradiții vii” pe cînd modernismul „nu este decît o imitație superficială, un calc mincinos care nu corespunde niciodată cu sufletul nostru adînc, o plantă de hîrtie fără rădăcini, respinsă de glia ancestrală”¹²⁾.

Sînt reținuți așa dar termenii *tradiție* și *spirit modern* și sînt înlăturați ceilalți doi, *tradiționalism* și *modernism*. Tocmai de aceea *poezia tradiționalistă* „apare ca un lucru de rebut pentru unii” după cum „*vers modernist* ca un ce de oară pentru cei din cîmpul opus” eseistul considerînd că „amîndouă pâr-

4) Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, București, Fundația ptr. lit. și artă 1941, p. 780;

5) Vezi Ion Pillat, Mărturii despre om și poet, Ed. Publicom, Buc. 1946, p. 27;

6) Idem. p. 81;

7) loc. cit. p. 10;

8) Mărturisiri, în Rev. Fundațiilor, Anul IX, febr. 1942, p. 276—277.

9) Ion Pillat: Tradiție și literatură, Casa Școalelor, 1943, Buc. p. 9.

10) Al. Dima: Eseistul, în Ion Pillat-Mărturii despre om și poet, Ed. Publicom, 1946, Buc., p.207

11) Ion Pillat: Tradiție și literatură, Casa școalelor din 1943, Buc., p. 7—8.

12) Idem, p. 9.

tile au dreptate fiindcă ceea ce condamnă ele nu e tradiția și inovația adevărată, ci numai umbra lor șovăitoare și trecătoare”¹³.

Concluzia pune cu claritate în lumină unitatea dialectică dintre cei doi termeni: „Spirit modern și tradiție se completează armonic fiindcă ele sînt două laturi ale unui același fenomen vital”¹⁴), pentru că „tradiția, confundîndu-se cu inovația, rămîne pururi vie și tînără, iar inovația, devenind tradiție, își creiază un trecut de unde să poată crește organic”¹⁵.

Judecătă din acest unghi, inovația nu mai apare ca o problemă de opțiune pentru artist ci ca o necesitate obiectivă, determinată de însăși dezvoltarea literaturii: „Orice epocă de literatură își făurește alt ideal de poezie, în care de fapt își oglindește propriile sale aspirații estetice și sufletești”¹⁶.

Tocmai de aceea a inova nu înseamnă altceva decît a te integra în dezvoltarea obiectivă și necesară, a determina saltul calitativ. „De cîte ori un scriitor încearcă să revoluționeze literatura epocii sale (...) nu face, de fapt, decît să revină la o tradiție vie (...) să reia, împins de toată puterea riului, însuși marele drum al înaintașilor, sporindu-l cu aportul unor afluenți noi”¹⁷.

Sinteza dintre *spirit modern* și *tradiție* se înfăptuiește în concepția eseistului sub semnul tutelar al echilibrului clasic. Ajunși în acest punct, atingem de fapt problema centrală a structurii intime a lui Ion Pillat: „Descoperirea Heladei și a artei sale, a sculpturii eline și a templului grec în special, a fost un eveniment capital în viața mea”¹⁸). El a coincis cu descoperirea rigorilor artei, a proporțiilor, a formei, cu înțelegerea spațiului elin de cultură. Pentru Pillat, spațiul mediteranian nu era numai unul geografic ci și unul spiritual. Mediterana „în istoria lumii (...) a fost destinată să devină, prin cultura greco-latină, leagănul civilizației moderne în toată Europa”¹⁹). Stăpînul acestei lumi e omul, devenit din antichitate încă măsură a tuturor lucrurilor: „Toată gîndirea, toată arta elină sînt dominate de această preeminență a ființei umane, cu proporțiile sale perfecte, a sufletului omenesc pasionat dar stăpînit de armonie, a spiritului omenesc îndrăzneț și echilibrat, senin și lucid totdeauna”²⁰). Spiritul elin, produsul cel mai înalt al omului e „hotărît de dubla tensiune a apolinicului și a dionisiacului, care reprezintă cele două aspecte fundamentale ale sufletului mediteranian: armonia luminoasă ionică și extazul transcendent al tracic (...) Apolo cu lira și Dionysos cu tirsul, muzica și dansul, poezia lirică și drama, soarele și umbra, viața și moartea”²¹).

În eseurile lui Ion Pillat, clasic nu apare niciodată în ecuație cu modern, în scop de a defini o structură, prin opoziție cu alta, ci numai ca un concept care numește idealul de armonie și de echilibrare în artă, frumusețea ei umanistă.

Sub sennul clasicismului sînt apreciați: *Ronsard* „care își cizelează versul cu aceeași grijă cu care Benvenuto Cellini își desăvîrșea operele”²²); *La Fontaine* pentru că „păstrează eleganța și perfecțiunea proprie geniului poporului său și acea atitudine de moralist — adică de om căruia nimic din ce e omenesc nu îi e străin — atît de caracteristică literaturii franceze”²³); *Valéry* pentru că „peste Mallarmé, Baudelaire și Racine, Paul Valéry — și lucrul, după mine, n-a fost îndeajuns remarcant — e un clasic grec, un mediteranian înainte de orice”²⁴); *Goethe* pentru că „precum a fost întîiul romantic a fost și cel dintîi clasic în Europa uimită”²⁵); *Ștefan George* pentru că „e mai aproape de spiritul antic decît

13) idem 9

14) idem, p. 11.

15) Ion Pillat: *Tradiție și literatură*, Casa Școalelor, 1943, Buc. p. 7.

16) Ion Pillat: *Portrete lirice*, Ed. p. lit. univ. 1969, Buc., p. 252.

17) idem, p. 299.

18) Ion Pillat: *Mărturisiri*, Rev. Fund. Nr. 2, 1942, p. 286.

19) Ion Pillat: *Portrete lirice*, p. 387.

20) idem, p. 389.

21) Ion Pillat: op. cit., p. 391.

22) Ion Pillat: op. cit., p. 18.

23) Ion Pillat: op. cit., p. 60.

24) Ion Pillat: op. cit., p. 281.

25) Ion Pillat: op. cit., p. 94.

oricare alt poet modern de azi²⁶⁾; Hofmannsthal pentru că a reușit „minunea unui echilibru între muzică și formă, între gând și faptă, între timp și spațiu”²⁷⁾; Baudelaire însuși e caracterizat drept clasic „urmașul cel mai autentic al lui Racine, prin luciditatea analizei patimii umane, dar și cel mai racinian minuiitor al versului francez, al alexandrinului tradițional”²⁸⁾.

Clasicismul lui Ion Pillat este o formă de aderare la rațiune un cult al lucidității, o expresie de încredere umanistă, în actul creației și de ce nu, o metaforă care definește forma, structura și eleganța poemului.

Ion Pillat încearcă o definiție proprie, prin negație „impur e deci tot ceea ce s-ar putea exprima și cu ajutorul prozei. Subiectul și intenția poemei, adică narațiunea și morala ei, toată poezia numai narativă sau numai descriptivă, într-un cuvânt toată poezia care caută nu să ne încinte, ci încă să ne învețe ceva”²⁹⁾. În felul acesta „prin izgonirea, din domeniul poeziei, a narațiunii, a senzorialului, a fabulei didactice, a povestirii versificate, a raționamentului demonstrativ, noțiunea de poezie lirică se restrânge, dar se adâncește”³⁰⁾.

Drept model de poezie pură e luată poezia lui Valéry care e tangentă „pe de o parte cu muzica, prin care caută să exprime neexprimabilul și pe partea cealaltă, cu armonia matematicii superioare, în sensul că se încearcă să creeze, bazată pe date pure, un univers nou, în care legile rațiunii utilitariste sau retoricilor graiului obișnuit nu sînt valabile”³¹⁾.

Poetul Ion Pillat n-a scris însă niciodată poezie pură. Participarea eseistului la dezbaterile stîrnite în jurul acestui concept estetic, trebuie înțeleasă mai mult ca o dorință de a-și aduce contribuția la definirea lirismului și la fixarea locului poeziei în ierarhia de valori a culturii moderne. De asemenea ca o datorie de a lua poziție, atît împotriva *ismelor* decadente cît și împotriva tradiționalismului retrograd. În acest sens se pronunță în interviul amintit al lui Vlaicu Birna: „Noua literatură trebuie să se ferească de două pericole. Pe de o parte de un tradiționalism prea strîmt, prea local, care duce la regionalism literar (...) iar pe de altă parte să se ferească mai ales de literatura internațională, fără caracter propriu și fără suflet băstinaș, literatură care de fapt, sub formele ei moderniste: futuriste, supra-realiste, expresioniste a adus decăderea liricii de după război, transformînd limba într-un jargon barbar”³²⁾.

Transformarea limbii într-un jargon barbar, iată, esteticeste vorbind, motivația preocupărilor de poezie pură ale eseistului. Ajungem cu această constatare la accepțiunea de limbaj, organizat în structuri specifice, cu care se confundă tot mai mult poezia în concepția lui Ion Pillat.

Esențialul, pentru Ion Pillat în definirea limbajului e tehnica: „Fiecărei epoci (ii) corespunde deci o tehnică poetică deosebită. Spun tehnică și nu versificație, căci o versificație poate fi cristalizată de veacuri în tipare bine stabilite (...) și totuși poate fi schimbată, întinerită, improspătată (...) în spiritul ei, printr-o tehnică nouă, care pune în joc esența cea mai subtilă a fenomenului poetic însuși”³⁴⁾. La Mallarmé și la Rimbaud se pune în evidență „crearea unei limbi și a unei tehnici noi de gândire și de rostire a poeziei”³⁵⁾; — „Rimbaud, rupînd orice legătură cu tradiția formei și cu logica fondului poetic, devine inițiatorul acelor extraordinare poeme într-o proză bogat orchestrată și scrisă pe o cheie muzicală, pînă la dînsul necunoscută omenirii”³⁶⁾.

26) Ion Pillat : op. cit., p. 304.

27) Ion Pillat : op. cit., p. 305.

28) Ion Pillat : op. cit., p. 141.

29) Al. Dima : op. cit., p. 211.

30) Ion Pillat : op. cit., p. 278.

31) Ion Pillat : op. cit., p. 279.

32) Ion Pillat : op. cit., p. 259.

33) Viața literară din 6 aprilie 1941.

34) Ion Pillat : op. cit., p. 229.

35) Ion Pillat : op. cit., p. 239.

36) Ion Pillat : op. cit., p. 238.

Din ce mijloace stilistice vor alcătui urmașii lui Rimbaud acest limbaj, ne spune de pildă Hugo Friedrich: „verbe la infinitivul absolut (în locul formei conjugate, cum ar fi de așteptat) participii construite după modelul latinescului ablativ absolut, inversiuni nejustificate din punct de vedere gramatical, suspendarea diferenței dintre singular și plural, adverbe cu funcție adjectivală, răsturnarea topicii normale“ etc...³⁷⁾.

Nu e de mirare că în asemenea poezii limbajului i se refuză orice intenție de comunicare, rămânând sub semn de întrebare, însăși funcția lui de sugestie. Mallarmé însuși se simte dator să spună: „Versurile mele au sensul care li se atribuie“. De aici pînă la considerarea poeziei ca un simplu joc al hazardului nu e decît un pas. Dar tocmai acest pas, Ion Pillat nu e dispus să-l facă. Mai mult, simte nevoia să-și precizeze fără echivoc poziția: „N-aș dori să plecăm de la această prelegere cu impresia că poezia e numai un joc gratuit de sunete goale (...) să vă închipuiți că la Fontaine n-a căutat decît crearea acestei muzici verbale, independente — după teoria Abatelui Bremond — de orice conținut noțional (...) O poezie lipsită de viață reală, o poezie artificială nu poate dăinui“³⁸⁾.

Esteticeste se ridică o nouă antinomie *limbaj-joc*. Ion Pillat acceptă că poezia e un limbaj, specific, cu legile și structurile lui, un limbaj, pe care fiecare poet și-l construiește pentru sine, negăsindu-l în nici o virtualitate a limbii sale materne: „Sub influența lui Rodin (...) al cărui secretar a fost ani de zile și despre arta căruia a scris o carte revelatoare (...) poezia lui Rilke învață materia, solidul, forma în spațiu“³⁹⁾. Si mai departe: „Întrebuințînd, pentru un alt material care e cuvîntul, o artă și o tehnică făcută pentru piatră, marmoră și bronz, Rilke încearcă și reușește ceea ce logic e imposibil: o poezie pură, de esență curat descriptivă“⁴⁰⁾. Suprasolicitarea cuvîntului și a legilor limbii în procesul de făurire al limbajului poetic, însă duce în mod inevitabil creația într-un impas: „obscuritatea lui Mallarmé e punctul fatal pe care l-a plătit tentativa lui inumană și desperată, dar atît de nobilă, de a evada dincolo de posibilitățile logice ale unui grai făcut pentru altă întrebuintare decît aceea pe care poetul a încercat să i-o dea“⁴¹⁾.

Reiese limpede din cele expuse că, poezia pură intră în preocupările lui Ion Pillat numai întrucît ea îi apare ca un efort în cucerirea expresiei poetice, ca o biruință asupra inerției cuvîntului. Conștient însă de sterilitatea ei, sub raportul comunicării și al substanței umaniste, eiseistul își întoarce privirile spre poezia unor Sandburg, Masters, Robinson, Lindsay, care „nu e artă pentru artă“, e artă pentru oameni“⁴²⁾.

Elementul esențial al acestei poezii e autenticitatea iar sensul efortului poetilor americani i se pare a fi deliteraturizarea poeziei, ancorarea ei în viață, în realitatea cotidiană. „Fără trecut literar greco-latin, fără moștenirea și mai grea a Renașterii, fără povara mitologiei și a pseudo-mitologiei, fără amintirea unor capodopere prin care poetul european e silit să resimtă literar, ceea ce americanul simte direct, poetul de peste ocean s-a eliberat de școli literare și de viziuni convenționale (...) poetul modern american e cu atît mai poet cu cît e mai antiliterar — în sensul de mai puțin robit formelor literare“⁴³⁾.

Deliteraturizării în planul substanței, îi corespunde în planul artei poetice, scoaterea limbajului din zona tiranizată a alchimiei verbale: „Cuvintele pompoase, dar îmbătrînite și sărăcite, consacrate muzelor de saloane și Academiei, au trebuit să facă loc verbelor din stradă, de pe cîmp, din uzină, urgisitorilor cuvinte obișnuite, și simple — dar pline de viață, proaspete și puternice“⁴⁴⁾.

37) Hugo Friedrich: Structura liricii moderne, Ed. p. lit. univ. 1969; p. 121.

38) Ion Pillat: op. cit., p. 76—77.

39) Ion Pillat: op. cit., p. 284.

40) idem, p. 295.

41) idem, p. 170.

42—43) idem, p. 337.

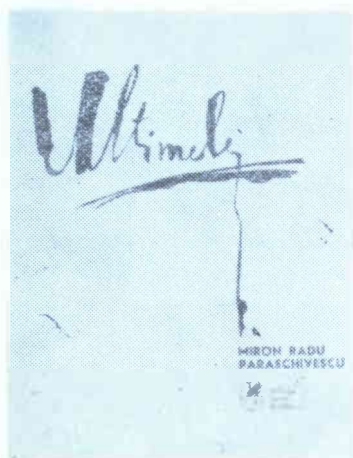
44) Ion Pillat: op. cit., p. 339.

CRONICA LITERARĂ

DANIEL DIMITRIU

**MIRON RADU
PARASCHIVESCU**

ULTIMELE



Este foarte greu să scrii despre Miron Radu Paraschivescu acum cînd momentul dispariției sale este încă atît de aproape, cînd orice gînd se topește în lacrima pioasă. Nici mai tîrziu, eliberați oarecum de povara clipei grele, nu cred că vom reuși să obținem și, mai ales, să acceptăm acea detașare față de om, detașare care, zice-se, numai ea schimbă prejudecata în judecată lucidă a operei. Criticul, dacă într-adevăr vrea să afle ceva și să ajungă undeva, va trebui să împrumute, în judecarea artistului, tocmai candoarea și simplitatea pe care omul Miron Radu Paraschivescu a insuflat-o operei sale. Orgoliul de judecător subjugat speculațiilor docte va rămîne, cred, mereu nesatisfăcut și se va dovedi doar parțial eficace.

Atît în ansamblu cît și în amănunt, lirica lui Miron Radu Paraschivescu apare ca o expresie limpede și total sinceră a artei angajate, a pateticului gest de participare la evenimentele contemporaneității. Scrisul său a absorbit fără încetare, avid șuvoiul fierbinte al faptelor, reușind să le restituie la aceeași temperatură înaltă. Teritoriul poeziei este invadat și fecundat de ele, versul se naște tocmai din această contopire a harului cu pulsul epocii, se înobilcăză

și există numai prin el. În *Ultimele* accentele patetice se fac simțite cu aceeași forță dinainte. Ele apar drept urmare a refuzului de a capitula, a dorinței de a întări și impune ca definitorie o conduită, un crez estetic, o sinteză a aspirațiilor nedomolite.

Postura de personalitate „superioară”, datașată, aerul de sihăstrie contemporivă și fals enigmatică sînt negate cu vehemență. Citez din *Și-așa-i bine*: „În spune tu: în ce fel ai habar / De muncitor, de dascăl, de plugar, / De nădușitul, oacheșul minier, / De cîți îndură încă foame, ger, / De turnătorul ars lîngă cup-tor, / De toți care plătesc cu viața lor / Fiece pas suit spre viitor?! // Să-i dăm pe Cațavenci în muma lor!... // Ei da, prieteni, am rămas la fund! / Mîndria asta n-am s-o mai ascund. / Discursuri roze, iată, / Nici nu știu / Dacă-aș putea vreodată / Să vă țiu”. A scrie înseamnă a polemiza, a submina și a construi, deopotrivă. Poemul este un manifest, o expresie sintetică a devotamentului civic, o rostire răspicită a unui crez social și politic: „Tu, muncitor român și mun-

citoare, / Țăran, ostaș, savant și cărturar, / Privești la țara-n libere hotare / Fără să uiți trecutul cel amar. // Să-ți amintești de anii grei, de jale, / Când munca ta hrănea pe cei puțini, / De cîți dușmani și uri ți-au stat în cale, / De trandafiri ostateci între spini!“ Izbitoare au fost întotdeauna la Miron Radu Paraschivescu franchețea expresiei, violența nedisimulată, spiritul de confesiune brutală. Toate s-au rotunjit într-un gest firesc, convingător și cuceritor. Poetul nu-și studiază atitudinile, spontaneitatea și sinceritatea deplină nu-i dau răgaz s-o facă; îi este străină ispița autocontemplării orgolioase, mimetismul, poza. Aici, se află tocmai una din virtuțile scrisului său, garanția viabilității și forței sale Sinceritatea dublată de firesc, apoi intuirea și atacarea directă a timbrului, a tonalității exacte dau liricii patriotice semnată de Miron Radu Paraschivescu pătrundere și grandoare, persuasiune și deci, frumusețe robustă. Din **Ultimele** se detașează tulburătoare sonuri dedicate patriei și muncii poporului, ca un omagiu și vibrat atașament: „Ce limpede, Patrie crești / Acuma, cînd nava e-nvinsă, / Cînd, liberă, lumii dai vești / De lupta și truda nestinsă, / Cînd fiii tăi cearcă noi culmi / În fabrici și-ntinse ogoare. // Cînd vara mai freamătă-n ulmi, / Tu pilpii de-o nouă dogoare / Și pacea și munca slăvești / În cîntece largi și largi schele / Cînd liberă lumii dai vești / Prin singele nalt din drapele. // Iar azi, cînd te-avînți spre noi praguri, / Slăvite sînt zilele-acce / Cînd steaguri ți-ai pus la catarguri / Pornind curajoasă în larguri / Sub steaguri, sub steaguri“ (**Slăvitele zile**).

Prețuirea a tot ce înseamnă demnitate, neputința de a suporta omul încovoiat de nedreptate îl fac pe poet solidar cu toți cei care luptă în cele patru colțuri ale lumii pentru a-și cuceri și consolida libertatea. Același profund umanism, aceeași disponibilitate tinerească și dorință de participare la evenimentele marcante ale vremii îl fac să admire cu răsuflarea tăiată primii pași ai omului pe lună. Se observă în lirica lui Miron Radu Paraschivescu tendința, necesitatea de a se apropia de faptul concret pătruns de grandoare și, în același timp, de trudă și sudoare anonimă. Este vorba de faptul în care contingentul și durabilul se contopesc, se susțin și se exprimă unul prin altul. Modul acesta de a privi lucrurile are echivalențe frapante în planul expresiei; aici cuvîntul uzual „de fiecare zi“, nepretențios, proaspăt, stă alături de metafora rară, de simbolul generalizator. Poetul pendulează cu siguranță între doi poli ai limbajului: între oralitatea savuroasă și rigoarea ușor calofilă, ingenioasă a expresiei alese. Cred că aici, undeva, stă unul din atu-urile artei lui Miron Radu Paraschivescu și faptul mi se pare verificabil în fiecare din volumele sale și, mai mult ca oriunde, în **insolitele Cîntece țigănești**.

Revenind la **Ultimele**, ar mai fi de subliniat o voită eterogenitate în concepție, aș putea spune o necesară și fericită eterogenitate. Poetul încearcă să cuprindă toate registrele cîntecului său într-o sinteză ultimă. Angajarea patetică, patriotismul, exuberanța erotică (acest aspect apare o singură dată, admirabil, în **Iubiți-le**), meditația asupra timpului și a sfîrșitului presimțit, profesiunea de credință privind menirea poetului, afecțiunea pentru artistul tînăr aflat la început de drum, neasemuitul parfum de floare rară al cîntecelor de mahala — cu toate se topesc sub un titlu-lespede, ca un tulburător epitaf al întregii opere.

Volumul emoționează înainte de toate ca document al unei conștiințe perfect lucide preocupată să cuprindă într-un singur și ultim gest o viață. „O ură se răsfrînge din sfere osîndite / Scîlipirea unui astru orbit: SINGURĂTATE / Înfrînt doar printr-un răcnet deplin și violent / Al fiarei zăvorâte, în care se mai zbate / Tot freamătul pădurii prin singele torent“ — aceste ultime versuri din **A fi liber** și multe altele surprind clipa unică a omului aflat față în față cu moartea. Sentimentul capitulării îi este cu totul străin poetului, clipa i se pare nefirească prin brutalitatea ei, nu prin iminență. Fiecare poezie în parte și volumul în întregime oferă, de fapt, un afront, un protest demn, o ultimă expresie a puternicii solidarității dintre scrisul poetului și om. Dramatică, dureroasă este plecarea, inevitabila cădere în neant, dovadă netăgăduită a tiraniei efemerului. Moartea îngrădește, curmă, dar nu poate distruge nimic din ceea ce viața a ridicat în înalt, într-un suprem efort îndreptat spre permanentă.

Ultimele definesc coordonatele unui talent și ale unui crez artistic, le definesc într-un moment **cheie**. Acest moment face din cuvântul nou rostit o esență, o măsură a tuturor lucrurilor, el impune o reevaluare a întregii opere, dă semnalul de început al bătăliei cu timpul.

ȘTEFAN AUG.

DOINAȘ

ALTER EGO

Alter ego readuce în prim plan vocația programatică a poetului Ștefan Aug. Doinaș, o ilustrează într-o sinteză subtilă și omogenă, o integrează într-un sistem organizat și încheiat pînă în cele mai fine articulații. Înclinația spre programatic este departe de a fi un element exterior, printre altele, ea se însumează coordonatelor principale ale operci. Pentru Doinaș a scrie înseamnă a medita, a-ți justifica opțiunile. Verbul poetic are întotdeauna tăria de a se privi drept în față, iscoditor.

Volumul în discuție este, deci, expresia unor opțiuni estetice definitive, pregnant subliniate. El lasă să se întrevadă un fel de conformism de aleasă ținută ce trădează forța maturității creatoare, încercînd să lărgască făgașul, să-l adîncească întru durabilitate. Simplificînd voită lucrurile, am putea spune că în *Alter ego* (mai mult, în întreaga poezie a lui Doinaș) apare tendința de a „teoretiza“, de a dezbate și ilustra niște premise teoretice, niște crezuri. Nu întîmplător, Doinaș se consacră speculațiilor critice, dorința de a filozofa asupra poeziei îl determină să se apropie sistematic de ea, să mediteze lucid asupra ei, să-și ordoneze și să-și explice detaliat gîndurile. Volumul de esuri *Lampa*

lui *Diogene* ne dezvăluie un rafinat cunoscător, un pătimaș, iremediabil... Evident, dacă ținem cu tot dinadinsul să stabilim un raport de determinare între poet și eseist, fără îndoială eseistul vine „în urma“ poetului. Am putea spune că analizele critice sînt rezultatul și ilustrarea creației poetice, eseul apare ca o perifrază a versului.

Alter ego încearcă să fie expresia unui sistem estetic, discutat și argumentat în limbajul metaforelor. Mai explicit decît celelalte, acest volum apare ca un „tratată de poezie“, ca o complexă „artă poetică“.

Doinaș este poetul ademenit de profesie, tiranizat de ea, neliniștit din pricina ei. De aici, ămplicită și firească apare preocuparea de a aduce în prim plan problema condiției artistului; chipul acestuia surprins în varii ipostaze, contemplat și hărtuit se suprapune tiranic peste întreaga creație, dîndu-i anumită unitate. În scurte confesiuni, în alegorii, în meditații, în ritmuri de balade cu tîlc, îl regăsim pretutindeni, ca un fel de măsură a tuturor lucrurilor.

Poetul își privește chipul „în adînc“, nu în extensie“, revine deci, mereu asupra lui, gestul revenirii îl tulbură (și poezia lui Doinaș este o tulburătoare revenire), ochiul nu obosește niciodată, la fiecare întoarcere el privește chipul cunoscut cu retină proaspătă. Găsim în *Alter ego* suficiente „definiții“ ale poeziei și „portrete“ ale poetului, sondeaje ce merg spre adîncul procesului de

cunoaștere artistică, spre nucleul germinatoriu. Ca atare, volumul pune și răspunde la două întrebări banale și fundamentale, care, de altfel, justifică și actul creator. Ce este poezia? Cine este poetul? Cele două întrebări odată puse, cuvintele încep să opereze în vidul semnificațiilor inerte pentru a se intrupa în răspunsuri. Poezia este (și) acel „tărîm născut din nou, pustiu avid / hrănind o neființă suverană, pe care-acum îl despărțea de vid / doar propriul său fum, ca o membrană” (*Locul privilegiat*). Doinaș asociază mereu actului creator ideea de călătorie spre limanuri luminate de eternitate, spre orizonturi virgine, spre un nord imaginar. Poetul este, desigur, corăbierul ce urăște uscatul și navighează plin de primejdii pe crestele valurilor. În această sferă de preocupări se află și *Mistreful cu colți de argint* și *Trandafirul negru* (și mai sînt și altele) fapt care dovedește că de fiecare dată ni se propune drept sistem de referință un tipar unic. Corăbierul poate fi vînător sau grădinar. În ultimă instanță, același chip și, doar, alte măști.

Vorbind despre condiția artistului, Doinaș nu se mărginește la simple „definiții”, la evidențe. Tentația unei analize mai nuanțate se impune. Corăbierul nu călătorește în neant. A părăsit țărîmul și se îndreaptă spre un orizont. Raporturile sale cu aceste două puncte de reper se cer a fi puse în lumină: poetul aparține unei lumi, iar arta sa reprezintă aspirația spre o alta. Doinaș ajunge în preajma clasicei probleme a raportului dintre artă și realitate, o analizează lucid și rostește clar sentința: „cu lucruri ce trăiesc doar în ivzor, / cu stele-arzînd abia pe cerul gurii / hrănim asceza celor care vor / un plai abstras din fonetul pădurii: / un rai rostit, o peșteră de vis / în care riul spumegat își schimbă / materia în goană spre abis / cu ritmul unor sunete pe limbă” (*Poezia ca o ispită a limbii*). În *Lampa lui Diogene* găsim următoarea frază care, de fapt, traduce cele de mai sus: „poezia se insinuează ca un ălt univers care, fără a ruina țesătura celui existent, i se suprapune ca o epură impalpabilă...”.

Alter ego nu aduce rezonanțe noi față de volumele anterioare. El cristalizează, unifică tot ceea ce a enunțat anterior. Orice creație apare ca un drum: drumul de la *ego* la *alter ego* și Doinaș se oprește îndelung spre a-și privi chipul de peregrin. Drumul acesta este constant reînceput și analizat, supus unor minuțioase evaluări. *Ego*-ul captează faptele, le frămîntă și le decantează — le așează pe virful buzelor. *Alter ego*-ul le împinge în lumea adevărului artistic, le golește de efemer și le încremenește în tipare eterne — le rostește.

Poet al rezonanțelor grave, al profunzimilor ideatice, al sugestiei, al ritmurilor, al sonorităților impecabile, Doinaș face din fiecare poem un spațiu rotund și fecund, îmbibat de semnificații. Doinaș face parte din categoria acelor poeți care se relevază plenar în fiecare piesă luată separat. Versurile sale rezistă la orice fel de analize, de la cea a conceptelor pînă la cea stilistică ultraspecializată. Pot fi operate secțiuni în toate sensurile fără a exista pericolul descoperirii de tărîmuri aride. Pînă și anumite secvențe acustice pot fi revelatorii; aș lua, în acest sens, două „probe” din *Trandafirul negru*, permițîndu-mi să atrag atenția asupra ultimului vers din fiecare: „În Țările de Jos, într-un vechi burg / încins cu holde arse de pelagră, / un grădinar visa într-un amurg / un straniu trandafir cu floare neagră” și: „Copiii zîmbitori crezură-o clipă / că liliacul apei poate fi. / Dar ceea ce li se păru aripă / vîrsînd un singe stîns, se vesteji”.

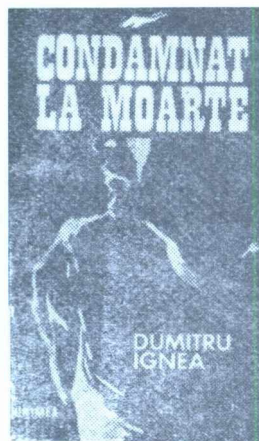
În ciuda unei savante elaborări, poezia lui Doinaș nu lasă impresia de exces în nici o direcție, ceea ce subînțelege un temperament echilibrat și lucid. Se detașează în permanență o totală încredere în cuvinte, în capacitatea lor de a cuceri sensuri noi și durabile. Doinaș are oroare de vidul semantic, îi este complet străină și antipatică teoria necomunicării, o contestă vehement de pe pozițiile celei mai înalte conștiințe profesionale. „Ce înseamnă... îndoiala față de limbaj? Ni se pare că această problemă este o falsă problemă, o gogorită a criticii literare” — contestă vehement poetul în *Lampa lui Diogene*. Și, tot aici: „Ermetismul înverșunat, îngroșarea expresionistă a conturelor, imagismul baroc de tip gongoric, automatismul supraréalist, pro-

pensiunea pentru jocul de cuvinte subtil și savant ni se par la fel de seci, ba chiar pernicioase, pentru constituirea unui lirism autentic, ca și preluarea mecanică a conceptualismului plat pentru obținerea unei poezii de idei". Ștefan Aug. Doinaș se situează întotdeauna deasupra acestor extreme, ca un explorator pasionat al lumilor virtuale existente în cuvinte, al imaginilor neexplorate, al acelor crîmpeie de frumusețe care așteaptă tăria unui fulger pentru a ieși din întuneric și a încremeni în metafora definitivă.

LUCIAN DUMBRAVĂ

DUMITRU IGNEA

CONDAMNAT LA MOARTE



și tentațiile transfigurării cît mai dramatice, literar vorbind, a aceluiași fapte — extraordinare cu adevărat puține — în numele unei mai vechi și ispititoare idealizări a amănuntului. Înțelegînd realismul într-o viziune reportericească și specia romanului exclusiv în perspectiva antagonismului ideologic, D. Ignea construiește din exterior, dilatănd elementele aflate la îndemînă pînă la nivelul unui sperat inedit. Viața unică necesară artei literare se ascunde însă dedesubtul faptelor împrumutate. De pildă, a întemeia o tipografie clandestină în satul Vlădiceni este, într-adevăr, o inițiativă îndrăzneală, inteligentă și nu mai puțin eficientă, verificată de succesiunea evenimentelor. Însă accentul operei nu cade pe vibrația particulară a devenirilor umane, ci pe relatarea anecdotică, lungită enorm. A ști că unele utilaje se pot găsi în subsolul unui imobil părăsit de care nu se mai interesa nimeni „de multă vreme“ e iarăși o informație și o sugestie veridică în lumea oamenilor de meserie, a tipografilor. Dar, de data aceasta, a-i crea un adevărat

Așa cum se înfățișează cititorului în ultima lui formă, *Condamnat la moarte* poate fi un „roman“ *reinvestit*, în sensul retopirii într-un creuzet mai încăpător a unor fragmente anterioare ce se prezentau ca nule independente ale unui aceluiași subiect (*Taina celor 15 litere*, *Omul cu părul cărunț*, cu adausuri și liante cîteodată bine dozate, dar este cu certitudine, înainte de toate, nararea „pe momente“ și sub anumite unghiuri discontinue a unor biografii disparate și istoricește reale. În ciuda titlului care ar sugera proiecția reflectorului evocator asupra destinului unui singur personaj, cartea cuprinde aspecte și atitudini plurale, egale ca extindere și interes, pe bază de chestionări directe, din activitatea ilegală a unui grup de tipografi comuniști ieșeni în perioada iminenței și a dezlănțuirii războiului antisovietic din 1941. Așa încît nu avem aface nici cu un roman biografic și nici cu unul frescă.

Autorul, el însuși fost ucenic tipograf, participant și spectator adolescentin la fenomenele ce le descrie în secvențe nu întotdeauna necesare și pregnante din punctul de vedere al închegării și al rezonanței conflictului artistic, se complică între ceea ce numim obișnuit *viață romanțată* — cu dorința de a spune și de a sublinia pînă la epuizare anumite fapte —

coșmar artificial lui Mitru Dorneanu, care cunoștea „ca-n palmă” beciul cu pricina (însărcinat fiind să scoată de acolo mașina Boston), încurcându-l în inofensive pînze de păianjen, și provocându-i o rană cu propria-i rangă pe umăr, este un fel de a face mult zgomot pentru puțin. Întreaga acțiune de răpire a mașinii decurge de fapt simplu, repede, fără surprize, conform planului, ne asigură tot autorul.

Un ilegalist cu „proverbială” experiență și perspicacitate, imperturbabil cînd suportă anchetele viclene ale comisarului Popa, cum este bătrînul Păstrăvanu, se fîșicește, acasă la el, tocmai la sosirea neașteptată a lui Mitru, scăpînd pînea din mînă. Sora lui Mitru duce manifestele la oraș într-un coș de papură, acoperite cu cîreșe. Un jandarm, cuprins de tandrețe, îi ajută. Nu bagă mîna să guste poamele, nu încearcă să îmbrățișeze fata, nu știm prin ce emoții trece aceasta. Totuși, undeva în urină, leșină mama. Nu este o imposibilitate în ordinea biopsihică dar interesul prim al cititorului ca în cazul halbei lui Caragiale este altul și-i oricum o discrepanță între voiosia (chiar mascată) a unei situații și tragismul îngroșat al celeilalte.

De dragul accentuării forțate a notei de conspirativitate, autorul reușește după inevitabilele peripecii să-i adune pe principalii ilegalisti într-un loc sigur, aceștia însă nu-și comunică imediat și firesc sarcinile ci trebuie să întîlnească aproape fiecare pe altcineva necunoscut în plină stradă, la ore foarte precise, să rostească savante parole pentru a obține un plus de informații minore.

În schimbul unor asemenea interpuneri „tari”, plasate în situații neindicate, o anumită atmosferă de tensiune generală, de adversitate politică dusă la manifestări hotărîtoare și extreme, o solidaritate specifică de breaslă (mai puțin : insistența asupra discuțiilor ocazionale dintre Colibaba și Păstrăvanu despre inoportunitatea filozofiei lui Nietzsche ; fuga „neamoroasă” a lui Mitru din ascunzătoarea casei mai tinerei doamne Colibaba ; scrisoarea cifrat-algorică a țaranului soldat Costică ; neașteptata clarviziune politică și agitatorică a bătrînului Dorneanu la proces ; insistența asupra incoruptibilității politice a lui Mandolin, de altfel un realizat personaj pitoresc) se resimte aproape pretutindeni convingătoare. Modul cum se tipărea în ilegalitate „Scînteia”, scenele conviețuirii culegătorilor de litere într-o prietenie adîncă și fără vorbe, ascunși de lume și trăind intens textele, chemările și victoriile partidului sînt realizate pagini de literatură a aventurii militante, a psihologiei curajului și încrederii în atingerea scopului final peste care privațiunile de moment se aștern trecătoare ca un inofensiv exercițiu de rutină. Ajuns să culeagă singur, în tovărășia familiară a țăcănitului de vingalac, primul număr din *Moldova roșie*, Mitru Dorneanu regăsește solidaritatea atît de încercată a lor săi, liniștea bărbătească dinaintea unei imediate și importante înfăptuiri. Cînd va cădea ultima oară în mîinile Siguranței aceeași certitudine a izbînzii nu-l va părăsi, purtînd un impresionant dialog al demnității cu inspectorul de poliție Popa.

Dumitru Ignea reușește aici una din puținele scene lipsite de naturalismul violenței cu care nu ne-a prea obișnuit literatura închinată ilegalității și prin aceasta scena respectivă este cu atît mai impresionantă. De altfel caracterul croului are ceva aparte, prin omenescul său cotidian, și, dacă n-ar fi pus să se consolideze în permanență la umbra cam artificială a personalității lui Păstrăvanu, el s-ar impune cu adevărat în cadrul acțiunii, într-o poziție centrală. Altfel rămîne multă vreme neîncercător pînă și în acțiunea de pregătire a propriei evadări pusă la cale cu invidiată iscusință de Prepeliță, un argotic fermecător necunoscut lui și se pare nici organizației, ceea ce *atenuează* dorita subliniere a conlucrării comuniștilor cu masele ; dragostea Dornei pentru Mitru e evidentă mai ales în scena drumului prin viscol pentru a-i aduce cu orice risc medicamente, însă Mitru amină pînă în pragul nefirescului mărturisirea reciprocității sentimentului — ceea ce în definitiv secătuieste inutil un subiect complex. Din moment ce autorul n-a optat pentru romanțarea exclusivă și fidelă a unei biografii obiective, inclusiv datorită reluărilor citate la început, ce se vede că nu-l mulțumeau schimbîndu-le, cu precădere titlul și rareori materia tematică, configurația structurală a acestui ultim volum impunea inevitabil observațiile prezente asupra mijloacelor epice folosite.

Exprimînd concesiile unui facil schematism, edulcorarea se învecinează cu șarja. Informatorul Trofinică, un maimuțoi cu mîinile pînă la genunchi, e șiret, dotat cu spirit de anticipație, dar nu princepe semnificația elementară a unei descoperiri deosebit de importante. Pe comisarul Popa niciodată „nu-l părăseau epitetele

grosolane" cu care îl gratificase directorul general al Siguranței iar la alt capitol ni se comunică „prestigiul de care se bucura în fața inferiorilor și superiorilor săi". Lăsând impresia că ar fi un agent versat, abil, el știe cine-i sînt dușmanii descriindu-i augmentativ în fața subalternilor perplexi: Nu vă cer — spuse Popa cu emfază subalternilor — ca pînă mîine să veniți aici cu cîte un comunist în dinți. Ar fi imposibil. Oamenii aceștia nu obișnuiesc să poarte la butonieră semne distinctive. Se deosebesc de ceilalți muritori prin alte calități: răbdare, voință, îndrăzneală, curaj, cultură..." lucruri pe care le declară și comuniștilor înșiși, în față, fără a obține, bineînțeles, *informațiile* dorite. Atunci cum le-ar fi putut obține prin colaboratorii ageamii pe care-i muștruluiește și-i desfide în același timp? Așa încît, în ciuda intențiilor autorului, inspectorul siguranței este un detestabil neputincios și nu un rafinat. În altă împrejurare, aflăm că Popa știe de dispariția subită și misterioasă a ustensilelor tipografice din subsolul fostului hotel Bejan, dar nu se alarmează decît la apariția manifestelor roșii, asta, bineînțeles, pentru a i se caricaturiza, din nou, excesul de furie. La anchete va redeveni diplomat, politicoș, căutînd o confirmare formală, benevolă, asupra unor acțiuni pe care lasă *certitudinea* că le știe cu maximă precizie. Atunci de ce mai spumegă pentru nimicuri și-și teme viața ca și scaunul? S-ar putea bănuî că este un ins conștient de evoluția viitoare a evenimentelor la asta concurînd și aversiunea sa față de extremismul legionarului Brumă, dar autorul ține să ne convingă în mai multe rînduri de contrariu. Într-un cuvînt, ferindu-se de schematism și rigiditate, alunecă în capcana confuziilor și a incompatibilității atitudinilor. Tot astfel, nu mai departe Dorina, model de previziune în comparație cu Ita, Marta și Aglaia, face să cadă în mîinile Siguranței cu ușurință inexplicabilă manifestele ce le avea în poșetă. Voia să-și salveze viitoarea soacră (străină de amănuntele rețelei conspirative) ignorînd consenmul cel mai adesea pomenit? E iarăși neverosimil ca explicație psihologică și ca justificare a nedodămîntului acțiunii principale, de altfel previzibilă în datele ei esențiale.

Condamnat la moarte nu are o ascensiune tulburătoare a conflictului. Secvențe de cinematograf ne introduc succesiv în tranșeele bine delimitate ale unei lupte fără fiorul ineditului, cu mici atacuri alternative, eroii știind aproape cu toții cine va câștiga ofensiva decisivă, ignorîndu-și destinul fiindcă nici unul dintre ei nu va avea vreo abatere de la cursul general. Și nu cad în luptă decît personaje periferice, bătrîni mai cu seamă. Evadînd, eroul central este condamnat la moarte în lipsă. Ceilalți nu se descurajează deși fisurile produse sînt cam precipitat lărgite. Dorneanu însuși se înregimentează în alt eșalon al luptei antifasciste, cu alt specific, în munți, menținîndu-se lider; în închisoare unde procurorii vor să-l „vadă" îl ghicim curînd eliberat.

Deasupra și în preajma acestui front bine stabilit se interferează imaginile adiacente ale dragostei Aglaiei pentru flăcăul sărac, bunătatea mamei, marșul orb al soldaților revărsîndu-se peste gliile roditoare, bubuitul îndepărtat al tunurilor, dezmățul pirateresc al „încătărămaților verzi", parodia fastului regal, stupefacția oficialităților năvinge în fața rezistenței din umbră, raziile poliției prin circiurile fremătînd de inconștiență, o vagă nostalgie populară pentru dreptate și pace etc. — în general surprinse cu inspirație. Sînt tablouri vii, de reportaj pătrunzător, în repede mișcare. Un gest, o privire, un peisaj ne rețin pentru mai multă vreme meditația. Stilul e cursiv, cu foarte rare stridențe neologistice. Pe alocuri reminiscențe din tehnica portretisticii sadoveniene: călugărul Elefterie „... scoase o batistă uriașă și pufnînd ca o locomotivă aflată sub presiune, își tamponă îndelung fața mare, stacojie". Mult spațiu cedat anecdoticului.

Evoluînd acum undeva la limita de sus a posibilităților sale literare, Dumitru Ignea suplinește lipsa de adîncire a analizei psihologice a inventivității epice și a posibilităților sugestive prin menținerea conflictului la nivelul ideologic riguros tranșat fără scăderi, imixțiuni, incertitudini, printr-un lirism echilibrat, prin rigoare sporită în compoziția descrierii și a evocării dinamice. Principiul său merit stă în perseverența alegerii tematice.

ANTOANETA MACOVEI

G. Ibrăileanu și teatrul

Rămas în conștiința posterității mai mult ca ilustru profesor, animator al vieții publicistice românești, romancier și teoretician al literaturii, G. Ibrăileanu a intrat, prin firea sa deosebită și comportamentul particular, în legenda ieșeană, datorită caldelor evocări dăruite de Ionel Teodoreanu. „Și deodată stelele și teii au roit în geam, viscolindu-ne cu noaptea lor de vară.

Cîtăva vreme profesorul Ibrăileanu, cu pelerina pe umeri, zburlit, a stat cu fața spre noapte”¹...

Dar Ibrăileanu își dezvăluie o fațetă importantă a activității sale, dacă o cercetare răbdătoare se apleacă peste filele îngălbenite din arhivele Statului din Iași. Aci, vom descoperi, cu emoție, o muncă de ani de zile pe care acest adevărat „Magistru” a desfășurat-o ca membru al comitetului de lectură al Consiliului de Administrație sau ca locțiitor al directorului Teatrului Național din Iași.

Ne-am oprit asupra acestui aspect al activității sale din dorința de a completa șirul preocupărilor semnalate incidental, uneori inexacte, de unii biografi.

Fondul Teatrului Național, aflat la arhivele ieșene este singurul izvor documentar ce poate furniza date precise în legătură cu statornică muncă pe care profesorul Ibrăileanu a desfășurat-o, la această instituție, ani în șir. În genere, cercetările de pînă acum nu au menționat cu precizie cele două etape în care directorul *Vieții Românești* onora cu prezența sa activă ședințele comitetului de lectură sau ale consiliului de administrație, ședințe ce se țineau *în fiecare zi la orele 17 a.m.*, într-o anume perioadă, iar după 1914—1918, o dată sau de două ori pe săptămînă.

Biografiile săi vorbesc doar de anii 1902, 1903 și 1914 cînd ar fi ocupat funcțiile de mai sus, fără a se sublinia cu precizie cînd s-a încheiat o etapă, cînd a început alta, și în ce calitate.

Savin Bratu amintește de anii 1902—1903 în a sa lucrare *Ibrăileanu-omul* (ed. tineretului 1959) p. 167—171, fără însă a continua, în timp, firul acestei activități, iar Al. Piru, reia faptele adăugînd, pe baza corespondenței publicate de Gr. Botez și M. Bordeianu, că „A girat între 1914 și 1918 direcția Teatrului Național din Iași, recomandat de Mihail Sadoveanu”².

Consultînd un număr de peste treizeci de dosare, care acopăr anii 1902—1927 putem aduce cîteva rectificări în legătură cu acest aspect al activității lui G. Ibrăileanu. Urmărind cu atenție procesele verbale ale ședințelor, petiții, cereri și reclamații, state de personal, scrisori oficiale sau personale aflate în fosta Arhivă, a Teatrului Național din Iași, intrată actualmente în fondul Arhivelor statului, sem-

1) Ionel Teodoreanu: *Masa umbrelor. Intoarcere în timp—Teiul*, p. 74. E.S.P.L.A. 1957.

2) Al. Piru: *G. Ibrăileanu*, E.P.L. 1967, p. 135.

nalăm următoarele: în primul rând, aducem o corijare la afirmația lui Al. Piru că G. Ibrăileanu nu „a girat direcția Teatrului Național din Iași între 1914—1918 (pe toată perioada pomenită s.n.) recomandat de M. Sadoveanu”, iar al doilea element, neluat în discuție până acum, se referă la lămurirea cu precizie a activității sale, din 1903 până în decembrie, 1925.

Din dorința de a restabili faptele, vom prezenta următoarele documente referitoare la primul punct al intervenției noastre.

A girat sau nu G. Ibrăileanu postul de director al Teatrului Național din Iași? Cît timp și în ce perioade?

Răspunsul ne este dat de actele semnate de M. Sadoveanu și G. Ibrăileanu. Inexactitatea istoricului literar Al. Piru pornește de la o *notă* a scrisorii lui M. Sadoveanu către Ibrăileanu³, datată 7 august, 1914, pe care o transcrie nenuanțat, absolutizînd intervalul de timp: „Teatrul Național din Iași, unde era în acel timp director Mihail Sadoveanu. Într-adevăr, în timpul războiului din 1914—1918, Ibrăileanu a girat, în locul lui M. Sadoveanu direcția Teatrului Național din Iași”.

G. Ibrăileanu a girat postul de director al lui M. Sadoveanu, în timpul războiului din 1914—1918 dar nu patru ani, ci doar de cîteva ori, pe timp foarte scurt, cît M. Sadoveanu a efectuat concentrări. Iată faptele:

Din Dosarul 302/1914—1915 se constată că G. Ibrăileanu se afla membru în consiliul artistic, calitate în care semna referate ale pieselor⁴, propuse pentru punerea lor în scenă. Aici găsim de două ori iscălitura lui G. Ibrăileanu, pentru director și în luna august (zilele 15, 27) fără a se conforma unui act din partea lui Sadoveanu. În septembrie apare din nou M. Sadoveanu.

De altfel, scrisoarea trimisă din Fălticeni, de Sadoveanu datată 7 august 1914 a cărei notă a fost preluată total, confirmă că G. Ibrăileanu era rugat de prietenul său să-l suplinească cît timp va lipsi.

„Iubite prietene,

Am trimis astăzi la teatru o delegație pentru dumneata: să mă înlocuiești ca director pe timpul mobilizării și al războiului. Fii bun și ia osteneala, din cînd în cînd, de vezi ce mai este pe acolo, iscălește cîte-o hîrtie și ia cîte-o dispoziție. După cum vei fi știind, fusesem iar mutat, și acum concentrat la Piatra-N. Stere a trecut pe la minister, și acum iarăși m-am întors între ai mei...

P.S. Fii bun și scrie două rînduri lui Duca și Diamandy ca să trimită rata timbrelor pe trimestrul aprilie teatrului, ca să se poată plăti salariile pe august”⁵.

Încă o dovadă că directoratul teatrului, în acest interval, a mai fost girat și de alții decît G. Ibrăileanu este *Dispoziția* scrisă de mîna lui M. Sadoveanu, oct. 1914, în care se afirmă⁶: „Fiind cocentrat la Regimentul meu cu începere de la 17 ianuarie (1915) dau delegație D-lui Mircea Pelle, membru al consiliului de administrație al Teatrului nostru, ca să mă reprezinte în toate afacerile teatrului în timpul lipsei mele”. Semnează M. Sadoveanu. Toluși, pînă la sfîrșitul anului 1914 și chiar 1915, pînă în mai, procesele verbale și actele poartă semnătura lui M. Sadoveanu.

Abia în 7 sept. 1915, Dosar 322, fila 14 găsim o dispoziție cu următorul text: „D. G. Ibrăileanu, membru în consiliu de adiție al Teatrului nostru este însărcinat să gireze afacerile instituției cît timp, în concentrările actuale, voi fi reținut la afacerile militare”. Semnează M. Sadoveanu. La 31 oct. 1915 se înapoiază directorul titular.

Interesante sînt cîteva intervenții pe care G. Ibrăileanu le are în *aceste două luni* cît a suplinît pe M. Sadoveanu. Pentru a sublinia contribuția lui G. Ibrăileanu chiar numai în acest foarte scurt răstimp, vom comenta un proces verbal al Comitetului de lectură (N. Gane, I. Petrovici, I. Găvănescu) în legătură cu direcțiile

3) Gr. Botez și M. Bordeianu; Scrisori către G. Ibrăileanu, *Viata românească*, nr. 2/1964, p. 114.

4) Vezi dosar nr. 302, fila 35 din 31 oct. 1914, 7 noiembrie, 1914, fila 37, Arhivele Statului Iași.

5) *Scrisori către Ibrăileanu*, ed. îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănuță și Al. Teodorescu. Ed. pt. lit. 1966, pag. 250.

6) Dosar nr. 302, fila 27.

ce trebuiau să se imprime repertoriului pe 1915/1916. Chiar de la prima frază a procesului verbal recunoaştem stilul lui G. Ibrăileanu: „Comitetul de lectură a luat în discuţie chestia repertoriului... hotărînd să se dea precădere literaturii româneşti originale, introducînd în repertoriu lucrări dramatice mai vechi, consacrate şi întîmpinînd cu o largă bunăvoinţă piesele nouă, care se vor prezenta.

— Să se ţină seamă de aproape de momentul excepţional prin care trecem şi să căutăm pe cît va fi cu putinţă a alcătui un repertoriu în concordanţă cu interesele naţionale ale momentului, făcînd să se reprezinte în decursul acestei stagioni lucrări atît din literatura noastră cît şi din cele străine, care prin subiectul şi tendinţa lor sînt în stare să exalte sentimentele naţionale, şi orice sentiment de înaltă valoare morală.

Aceasta, fără a implica un exclusivism care să înlăture din repertor orice altă lucrare de valoare, cu alt conţinut, care s-a produs în ultimul timp în literatura noastră şi în cele străine“. Dosar nr. 319 (fila 8) — În octombrie, 1915 conduce o şedinţă foarte încărcată în urma căreia s-au hotărît a) închirierea Teatrului trupei ruseşti în concert prin impresarul I. A. Keller, b) invitarea ministrului Cultelor şi Instrucţiunii Publice la deschiderea stagiunii, c) adresă către comandamentul Regimentului nr. 25 Vaslui pentru a se obţine permisiunea D-lui St. Braborescu căpitan în rezervă —, precum şi alte probleme administrative.

Este la fel de important să subliniem respectul şi creditul de care se bucura profesorul G. Ibrăileanu în acest cerc cultural. Datorită spiritului său ponderat, lucid şi nepărtinitor era totdeauna solicitat de colaboratori să-şi spună opinia. Astfel, comitetul de lectură citind piesa *Autoportretul* de Geri Spina, cere ca „şedinţa viitoare să fie prezidată de locţiitorul Directorului (G. Ibrăileanu) pentru a se evita divergenţele de păreri“ (Dosar nr. 319, fila 22), 15.X.1915.

La 22 oct. 1915 Comitetul se întruneşte sub preşedinţia lui G. Ibrăileanu — piesa este admisă, cu menţiunea însă: „care i se înapoiază *ad corrigendum*, nădăjduind că autorul va ţine seamă de observările consemnate în cele două rapoarte“ (ibid).

Interesant, ni se pare, de asemeni, şi procesul verbal din 20 noiembrie 1915 (Dosar nr. 329, fila 32) semnat şi de G. Ibrăileanu, privitor la acordarea premiilor „autorilor dramatici români care au reprezentat pe scena noastră opere meritorii şi care au produs reţete ridicate.

Discutînd asupra premiilor am hotărît în unanimitate să acordăm cîte un premiu de 1500 lei lui Caragiale şi Domnului. B. Delavrancea şi 1000 lei D-lui V. Eftimiu“. Propunerile de premiere ale căp. M. Manolache şi St. Iosif au fost respinse.

Două date mai confirmă activitatea lui G. Ibrăileanu în calitate de director al Teatrului Naţional din Iaşi. Un proces verbal din 23 noiembrie 1916 (Dosar nr. 335, fila 26) referitor la suspendarea unor reţineri şi decizia scrisă de M. Sadoveanu prin care „delegă pe Dl. G. Ibrăileanu, membru în consiliul de administraţie cu girarea afacerilor Teatrului, avînd dreptul a semna, ordonanţa şi lua măsuri în locul meu“⁷.

Perioada cît G. Ibrăileanu va rezolva problemele teatrului, în calitate de director, este de o lună şi jumătate. (1 iulie — 17 august 1918).

Din dorinţa fixării cu precizie a timpului în care G. Ibrăileanu a girat postul de director al Teatrului Naţional, vom conchide, la primul punct al comunicării noastre: nu întreg intervalul 1914—1918 a fost acoperit de suplinirea profesorului G. Ibrăileanu, ci doar cîteva scurte perioade, care coincid cu absenţele lui M. Sadoveanu pricinuite de concentrări sau de vacanţe.

În legătură cu al doilea punct, ce se referă la anul liminar al calităţii de membru în consiliul de administraţie a lui G. Ibrăileanu la Teatrul Naţional din Iaşi, faptele se prezintă după cum urmează: în acest sens, amintim că lucrările biografice sau cu alt caracter, ce au în vedere această latură a activităţii intelectuale a lui G. Ibrăileanu se opresc la anul 1918. În primul rînd vom corecta calitatea în care îl găsim pe G. Ibrăileanu la Teatrul Naţional, între 1902 şi 1925. Majoritatea cercetătorilor vorbesc de munca sa în comitetul de lectură. Faptul este exact numai în parte. Această funcţie a deţinut-o doar între 8 aprilie 1902 şi 5 decembrie 1904, cînd este înlocuit cu V. Ghibănescu. Anii 1905 şi 1906 nu-l înregistrează pe G. Ibrăileanu în nici o calitate.

Începînd cu 1907 îl găsim în Consiliul de Administrație pînă în 1909. Între 1910—1913 G. Ibrăileanu nu apare în nici un act.

Anul 1914 îl readuce în același consiliu de Adiție, funcție onorată cu deosebită abnegație pînă în 1923, decembrie, cu o scurtă absență în 1923.

Ceea ce frapază pe istoricul literar atunci cînd parcurge aceste dosare este surpriza în fața unei activități care, la prima vedere, nu ar putea fi compatibilă cu spiritul lui G. Ibrăileanu. Omul preocupat de mari generalizări referitoare la fenomenul literar românesc și universal, subtilul romancier, din acești ani, conștiința mereu neliniștită de marile probleme ale culturii naționale, își dezvăluie noi fațete ale personalității sale atunci cînd îl descoperim preocupat de starea materială a actorilor, de repertoriu, de reconstruirea teatrului, sau semnînd dispoziții severe referitoare la disciplina instituției⁸. Și toate acestea făcute în mod dezinteresat pentru sine, din singurul considerent al unor convingeri înalte despre rolul intelectualului în viața socială.

Poate că ferventa activitate dusă în paralel cu cursurile universitare⁹, mai ales după 1916, cînd revista ieșeană își încetează apariția din cauza războiului, trebuie înțeleasă și ca o încercare a lui G. Ibrăileanu de a-și menține un echilibru moral, prin această muncă pusă în slujba colectivității.

O observație cu caracter general privitoare la activitatea lui G. Ibrăileanu, din ultima perioadă, cînd a fost director M. Codreanu, s-ar impune. Fire energetică, intransigentă, dorea să imprime în teatru o nouă atmosferă. De altfel, rezoluțiile puse pe cererile actorilor, referatele înaintate la minister, dispozițiile de concedieri demonstrează o altă linie în munca Teatrului Național. Scandalurile erau cu mult mai multe decît sub direcția lui M. Sadoveanu. Poate că dese absențe de la ședințele Comitetului de Administrație ale profesorului G. Ibrăileanu pot fi explicate ca o neaderare a sa la actele „tineresti” și poate prea voluntare ale lui M. Codreanu¹⁰.

Cert este că marea prietenie care l-a legat pe G. Ibrăileanu de M. Sadoveanu se reflectă cu limpezime și în munca grea pe care cei doi au desfășurat-o la Teatrul Național. Mereu tracasăți de lipsa de fonduri, necesare acoperirii salariilor actorilor și personalului administrativ, recuzitei și garderobei teatrului, membrii Consiliului de Administrație și directorul instituției fac eforturi considerabile pentru a menține un climat normal de lucru. Anii războiului cu tot ce aduce un asemenea eveniment, au fost dintre cei mai grei.

Correspondența schimbată între M. Sadoveanu și G. Ibrăileanu atunci, precum și actele existente în Arhivele Statului din Iași subliniază zbatările acestei instituții de a răspunde unui moment de mare tensiune morală și materială în care M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, C. Momuleanu, I. Petrovici, Ilie Bărbulescu sau Al. Philippide și-au oferit serviciile.

Cităm cîteva interpretări :

„Subsemnații membrii ai ambelor comitete de lectură și administrație au hotărît că, în împrejurările solemne în care ne aflăm, repertoriul teatrului național în stagiunea ce urmează, să fie alcătuit din piese cu subiect național sau în orice caz, din opere care să inspire sentimente înălțătoare de împlinirea datoriei și de jertfă în raport cu aspirațiile țării noastre”¹¹ (semnează G. Ibrăileanu, C. Momuleanu — fără directorul teatrului).

8) Vezi Procesul Verbal din 13.XI.1914. Dosar nr. 302, fila 38. „Actorul Cuzinschi a maltratat în interiorul Teatrului pe cronicarul ziarului „Mișcarea”. Consiliul cere pedeapsa maximă, după lege. Dir. locț. și semnează și G. Ibrăileanu.

9) Grijă ca ședințele Consiliului de Administrație să nu se suprapună cu cursurile de la Universitate este evidentă în diferitele note pe care le făcea pe Convocările trimise de la Teatru. Intransigența sa, respectul pentru munca de profesor sînt de necontrazis. A se vedea convocări în care se poate citi : „Am curs. Pot veni joi la 5.G.I.” (Dosar 399, fila 22, 1920, Dosar 392, fila 110, 1919) etc.

10) A se vedea Dosarul nr. 399/1920, fila 175.

11) Proces Verbal nr. 203, fila 15, din 31 august 1916, Arhiv. Iași.

Un alt proces verbal din 31 oct. 1916 revine asupra acestei idei, adăugându-se și „imposibilitățile materiale“, mobilizarea actorilor“, fapte ce au împiedicat alcătuirea unui repertoriu ¹².

O foaie a unui proces verbal din 9 sept. 1916 fixează o hotărâre umană, de mică importanță, luată de G. Ibrăileanu și C. Momuleanu, dar care demonstrează înălțimea morală a celor doi. Deși situația financiară a teatrului era deficitară, totuși citim cele hotărâte, pe puncte, de Consiliul de Administrație :

1) Se vor distribui țigări și cărți poștale (din suma de 100 lei mandată) răniților din spitale de la Seminarul V. Costache și Spitalul militar central.

2) Consiliul hotărăște ca jetoanele cuvenite pe ziua de azi vor fi de asemenea date în scop de binefacere tot pentru răniți ¹³.

Alături de aceste acțiuni se mai pot aminti și altele ce atestă grija lui G. Ibrăileanu, și a membrilor Consiliului, pentru tineret.

Fie că este vorba de cedarea sălii teatrului, pentru un spectacol al studenților în literă și filozofie, în chip gratuit ¹⁴ sau de premiera unor actori tineri ca Anicuța Cîrjă, I. Profir, St. Braborescu, P. Georgescu ¹⁵, Aurel Ghițescu, Sorana Topa ¹⁶, pentru creații deosebite, este evident că munca în Consiliul de Administrație nu era ușoară, ea reclamând mult echilibru, severitate, dar și generozitate, pentru bunul mers al uneia din cele mai importante instituții de cultură, din Iașul acelor ani.

Privite atent, hotărârile luate de G. Ibrăileanu și ceilalți membri ai Consiliului, pot întări datele cunoscute referitoare la personalitatea sa. Un om deosebit de activ, de o corectitudine rară și aleasă principialitate, calități ce au dublat o căldură lăuntrică și o permanentă neliniște, ele dezvăluind, în chip constant, o latură de mare frumusețe a caracterului său, aceea a unei convingeri înalte, de a munci dezinteresat în interesul culturii naționale.

12 A se vedea Dosar nr. 203, fila 23, și Dosar nr. 383, fila 63, Arhivele Statului Iași.

13) Ibid. Dosar nr. 206, fila 18.

14) Dosar nr. 399, fila 13, pe 1920.

15) Dosar nr. 302, fila 66, pe 1915.

16) Dosar nr. 399, fila 152, pe 1920.

Convorbiri critice

AL. DOBRESCU

Perpessicius — „Eminesciana“

V ara aceasta, chiar dacă nu se împlinește un număr rotund de ani de la moartea poetului, memoria i-a fost cinstită cum nu se poate mai nimerit căci, acela care și-a dedicat cu pioșenie întreaga viață descifrării și editării manuscriselor eminesciene, și-a strîns într-o culegere articolele consacrate celui mai mare poet al neamului românesc. Publicate anterior fie în volume, fie în revistele literare, cercetările, comentariile și confesiunile din **Eminesciana** sînt un ultim și postum omagiu adus lui Eminescu.

Nu poți scrie despre această carte emoționantă fără a medita la sensul uriașei munci de 30 de ani, de pe urma căreia s-au născut primele 6 volume ale celei dintîi ediții cu adevărat critice și științifice a operei eminesciene. Oricît

de importantă ar fi în ordine publicistică, lucrarea editorului rămîne o trudă anonimă, o jertfă pe cît de utilă pe atît de nerăsplatită. Editorul nu face decît să **expună** o operă în toate dimensiunile ei, iar nu să o și **impună**. Ediția critică este o treaptă absolut necesară, dar nu e impunerea însăși. Ea pregătește terenul judecării valorice fără să se identifice cu aceasta, căci exclude de la început selecția estetică a textelor. Mai mult decît atît, editorul se vede obligat de a nu scrie despre sine, ci numai despre altul; el **comunică**, nu se **comunică**; și, cînd totuși o face, comunicarea ține mai cu seamă de domeniul afectivului. Singura sa răsplată este pur morală, suprema lui mulțumire este de a ști că a contribuit cît de cît la receptarea exactă a scriitorului pe care îl editează.

Ce reprezintă volumele prime ale ediției Perpessicius pentru cultura noastră s-a spus și răspus în nenumărate rînduri. Avem în momentul de față posibilitatea de a citi fără nici o greutate întreaga poezie eminesciană în fluxul zămislirii ei firești și în toate ipostazele — Eminescu, și odată cu el, istoria noastră literară, au avut excepționala șansă de a găsi în Perpessicius pe editorul ideal, fidel pînă la capăt efortului cu accente sisipliche. Ceea ce ne-a oferit Perpessicius este un Eminescu viu, procesual, tomurile ilustrînd-dîncolo de o exactă lectură a manuscriselor — febra laboratorului din care au ieșit capodoperele lirismului.

Eminesciana este jurnalul veghei neîntrerupte asupra manuscriselor îngălbenite de vreme din Biblioteca Acade-

miei. Dacă ea probează mai puțin verva constructivă a criticului Perpessicius, exprimă și justifică — în schimb — avaturile trudnicei sale operații. Cum e și firesc, editorul se extaziază fără cenzură în fața oricărui semn al scrisului eminescian. În același stil împănat cu superlative serie și despre pieseta păpușerească **Elvira în deperarea amurului** și despre **Lais** ca și despre bunăoară, **Sărmanul Dionis**. Pentru criticul Perpessicius, acest mod egalizator de a privi textele este inconvenabil, însă pentru editor era cel mai nimerit cu puțință. Fiecare rind trădează dragostea și pasiunea pentru Eminescu. Alegem la întâmplare: „Din fiecare pagină o flăcărușă jucăușă îți arată frumosul și tezaurul. Aproprie-te cu smerenie și suflă-ți poetului, prezent în fiecare silabă și-n fiecare stih oricât de tainic, îți va vorbi și va pune capăt îndoielilor tale” (**Far-mecul manuscriselor**, p. 215). Pagina manuscrisă încetează a mai fi o formă inertă, ea „pulsează de viață”, este o frîntură din existența celui care a făcut-o martorul propriilor gânduri și vise. De la Perpessicius editorii noștri ar trebui să învețe, așadar, nu numai tehnica propriu-zisă a concepției și tipăririi unei ediții din clasici, dar și registrul afectiv în baza căruia te hotărăști pentru un scriitor sau altul. Nu oricine poate fi editor și, cu atât mai mult, nu orice editor poate edita orice. Raporturile sentimentale și „afinitățile elective” — atât de ignorate azi cînd cutare scoate o ediție, să spunem Iosif numai pentru că ne lipsește una — nu pot fi trecute cu vederea, altminteri riscăm să ne trezim înconjurați de „ediții critice” cu „studii introductiv, note, comentarii și glosar”, stereotipe, reci, pretins academice.

Legat suflătoște de obiectul cercetării, Perpessicius a întreprins impresionante investigații care au atras după sine elucidarea unei întregi serii de momente din viața poetului, aflate pînă atunci sub semnul întrebării, sau interpretate fantezist în absența datelor sigure. Identificarea inspiratoarei ocazionalei **La o artistă** cu Carlotta Patti iar nu cu Eufrosina Popescu (așa cum se crezuse

inițial); stabilirea contribuției lui Alecsandri la subvenția necesară îngrijirii poetului prin lectura publică a **Fintinei Blanduziei**; dovedirea ipotezei că într-o formă inițială **Oda în metru antic** fusese închinată lui Napoleon; iată numai cîteva amănunte de factură biografică în care Perpessicius aduce lumini lămuritoare. Rectificînd esențial unele chestiuni ale „cazului” Eminescu, autorul nu putea scrie decît în contradicție. O antologie a polemicilor literare românești va conține fără îndoială cel puțin un text semnat de Perpessicius și mă gîndesc la **Opinii contestabile sau bibliografice după ureche**, în care se procedează la o punere în punct a prea fantezistului istoric literar Ion Crețu. După cum tot polemice sînt paginile de critică a textelor unde Perpessicius reface o serie de lecțiuni eronate și greșeli tipografice, care au viciat pînă nu demult edițiile operei eminesciene.

Lectura integrală a volumului de față lasă totuși, în cititor o nedumerire. Perpessicius se dovedește un perfect cunosător din chiar prefața la **Eminesciana**, Glosele sale pe marginea operei îmbrățișează aproape toate aspectele acesteia: poezia, proza, teatrul, publicistica, relațiile cu literatura populară, pentru a nu mai aminti de studiile cu caracter tematic (**Satira la Eminescu, Eminescu și „iubirea de moșie”, Eminescu om de teatru**). Și totuși Perpessicius n-a realizat ceea ce, în urma editării operei, era firesc să realizeze: o monografie Eminescu. Că intenția a fost meru prezentă putem deduce din chiar prefața la **Eminesciana**, unde se precizează că volumul „nu este, cum s-ar putea crede și cum, ar fi fost de dorit, o carte nouă, un studiu anume întreprins în marginea vieții și operei lui M. Eminescu”. Tentația a existat, așadar, însă Perpessicius a sacrificat-o cu bună știință pentru a-și duce la bun sfîrșit lucrarea ediției complete. N-a reușit să scoată decît 6 volume din cele 20 proiectate. Dar el a făcut începutul, adică ceea ce era mai greu, generațiile viitoare fiind datoare să-i continue efortul.

CONST. PRICOP

Lovinescu — scepticul mîntuit

Încercarea lui Eugen Simion de a alcătui o monografie a întinsei literaturi lovinesciene este de la început receptată cu toate dificultățile pe care le presupune. Aceasta, mai întii, datorită unor deformări cărora le-a fost victimă criticul de la „Sburătorul” și apoi realei greutăți de a recunoaște, într-o activitate atât de întinsă în timp și în opinii, adevărata structură a acestei personalități. E. Lovinescu a fost în cultura română mai întii o prezență și apoi o realitate literară la care s-au făcut referiri în detalii. Mai limpede, el a suscitât mai multe opțiuni sau împotriviri ca personalitate omogenă și doar în al doilea plan a fost un motiv pentru disocieri avizate. Lovinescianismul a devenit deci un punct de referință și, ca de obicei în asemenea cazuri, realitatea scrierilor lui a fost neglijată sau simplificată la câteva trăsături, în general adevărate, dar de neluat în considerație în numirea lor fără distincțiile necesare (sincronismul, obiectivitatea prozei, mutația valorilor etc). Aceste confuzii, uneori deliberte, alteori impuse de o situație culturală fără mijloace de disociere, au făcut ca E. Lovinescu să apară și să se transmită generațiilor următoare ca una din figurile cele mai contradictorii ale culturii noastre. Inițiativa unei cărți care să rezolve o „situație” de acest gen, să o fixeze și să o limpezească este, cum spu-

neam, declarabilă de la început drept o acțiune riscantă dar și imperioasă. Distincțiile necesare unei asemenea întreprinderi nu sînt discutabile doar prin numirea unei activități complexe, deci greu de rezolvat, cît prin faptul că un demers de această natură trebuie să satisfacă o întinsă dinamică a întregii culturi; și nu e vorba doar de o perioadă ușor de delimitat în timp ci de un proces îndelungat cu prelungi semnificații atît în consecințele sale cît și în etapele precedente. O asemenea ramificație a faptelor l-a pus pe Eugen Simion în fața situației în care trebuie să aleagă fie imaginea unui Lovinescu într-un întreg proces evolutiv personal și în același timp implicat în devenirea literaturii românești, fie în acceptarea unui Lovinescu fixat prin preponderența unor gesturi clocovite într-un cadru și într-o imagine oarecum stabilă și valabilă pentru cei care-l privesc (nu trebuie căutat aici un sens peiorativ) dintr-o poziție de istoric. Alegerea lui Eugen Simion a fost pentru descifrarea evoluției lui Lovinescu. „Evoluție” nu înseamnă însă o succesiune de imagini dispartate ci tentația descifrării genetice a formulărilor aparținînd unei personalități și unei culturi. Este motivul pentru care nu va încerca să impună considerarea ultimelor afirmații ale criticului drept singurele valabile, ca un rezultat firesc al unei acumulări, ci relevarea esenței procesului de formare a conceptelor respective. „Transformarea” este poate esența întregii activități îndelung contestate sau, dimpotrivă, prea entuziast apreciate (asta, adevărat, mai rar) a criticului. Impunîndu-și un asemenea mod de a trata problemele, criticul va căuta, în limitele posibilităților, să încadreze tot materialul într-o clasificare pe capitole cît mai restrictivă, chiar didactică. E drept că, pe de altă parte, însăși natura sistematică a scrierilor lui Lovinescu i-a ușurat operația. Impărțirea materialului tinde deci către o simplificare a sferei de cuprindere a fiecărui capitol, gestul permițîndu-i să stabilească, în limpezimea necesară, procesul dificil de remarcare al continuei deveniri a criticului. Deci, pentru început, **O definiție a criticii. Formația și începuturile unui critic impresionist. Tinărul Lovinescu.** Obiectivul unui asemenea capitol nu

Eugen Simion, E. Lovinescu
— Scepticul mîntuit

poate fi altul decât căutarea primilor germeni ai ulterioarei realități pe care o va reprezenta E. Lovinescu. Ele nu trebuie nici exagerate, nici minimalizate. Inuși autorul lor a fost detașat când a revenit asupra scrierilor de început.

Un prim motiv al fixațiilor tinărului critic a fost frecventarea unor autori cu principii asemănătoare temperamentului său, consacrate și reprezentind o realitate greu de neglijat în epocă. E vorba de Anatole France, Émile Faguet (care-i prefațează lucrarea de doctorat când o tipărește) sau Jules Lemaitre. Acești „impresioniști” reprezentau o autoritate în epocă însă opțiunea tinărului intelectual trebuie să fi avut rațiuni mai intime. De notat aici opinia diferită a lui I. Negoițescu despre E. Lovinescu critic simbolist. Toate aparențele ar fi înclinat către o altfel de evoluție a absolventului studiilor clasice. Abordarea literaturii „moderne” are motive legate de structura personalității sale inalterabile, de profilul restrictiv al studiilor. Trăsăturile sînt remarcate în succesiunea desprinderii lor din (criteriu necesar pentru acest capitol) discutarea unei deveniri cronologice. Dincolo de un relativism recunoscut, de proveniență impresionist-franceză și cu rădăcini intime în structura lui sufletească, se pot distinge și cîteva restricții personale, dacă nu prin formulare atunci prin „constanța” în cadrul sistemului unei critici „fără sistem”. Ele sînt subliniate de Eugen Simion; mai întîi **autoritatea morală** și apoi **obiectivitatea**. Cerințele pornesc dintr-o firească intenție de a accepta critica în accepția curentă în epocă (și cu prelungiri valabile pînă azi) de a ridica disciplina criticii deasupra literaturii. Deci „...primele volume de **Critice** arată un Lovinescu sceptic, relativist, stăpînit încă de prejudecata că, pe o cale sau alta, critica trebuie să concureze literatura”. Trăsăturile sînt cele ale unei disponibilități elastice, nedogmatice, pentru întreg fenomenul literar. Treptat însă criticul începe să aibă **idei, obsesii**, cu alte cuvinte să-și contureze un mod de a privi lumea literară care să-i aparțină. Inevitabil va ajunge la compararea propriei viziuni critice cu imaginea consacrată a literaturii noastre. Prilejul e potrivit pentru a remarca o situație, nu într-un tot rezolvată, aceea a unor formulări limita-

tive, cu originea în manuale și care reduc un întreg proces la cîteva date, uneori deformatoare. Momentul e un prim motiv pentru proclamarea unor convingeri ulterior amplificate, referitoare la diferențele dintre critică și istorie literară. Proclamînd **principiul mutațiilor**, Lovinescu refuză definitiv cele afirmații ale istoriilor literare. Pentru el literatura înseamnă în primul rînd procesul care duce la o formulare sau alta și doar apoi formularea propriu-zisă. Relativismul proiectat va fi motivul volumului VI din Istoria literaturii române contemporane, 1929. De la început declară în această carte că „... plecăm de la premisa categorică, masivă a neputinței principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict științifice”. Relativismul astfel declarat poate deveni un prilej pentru un demers sistematic, însă Eugen Simion, pentru a lărgi modul de a-l aborda ca personalitate complexă, transferă obiectul cercetării de la „opiniile criticului” la „evoluția gustului și fazele formației estetice”. În acest sens Lovinescu poate fi considerat cu toate tribulațiile perioadei, fără a putea reproșa inconsecvențele criticului format de mai tîrziu. Este perioada de început în care scrie despre toate cărțile la îndemînă și în același timp perioada primelor încercări literare, de o valoare prea puțin remarcabilă. Etapa de realizare a criticului va fi legată de o manifestare cu un caracter special. E vorba de o activitate directă, de strică actualitate. Organizarea și conducerea cînaclului „Sburătorul” și a revistei cu același nume i-au dat posibilitatea să-și realizeze aspirațiile de „descoperitor de talente”. Printre cei care au trecut pe la „Sburătorul” sînt și Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Pompiliu Constantinescu, Holban, Vladimir Streinu. Lovinescu a știut să imprime o direcție cînaclului, iar această direcție n-a fost niciodată dogmatică și a cuprins tendințe diferite. Esențială pentru acest aspect al preocupărilor sale este crearea unui grup valoros, de scriitori și mai ales a unei echipe de critici de certă valoare; o primă generație lovinesciană ar cuprinde pe Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu. Aceștia sînt de fapt criticii importanți ai epocii. Cum

era de așteptat, s-au manifestat într-o manieră diferită a epocii de cea a lui Lovinescu. Ceea ce-i leagă este, arată Eugen Simion — „o atitudine ferm estetică față de fenomenul literar, clasic sau modern”. Astăzi o asemenea atitudine pare un fapt normal. În epocă însă, cînd predominante erau elemente de direcție cu origini extraestetice, cultivarea poziției era un fapt important. O primă manifestare a unității de formație se remarcă în respingerea, de aproape toți cei citați, a „trairismului”.

Departe de a se mulțumi cu simpla critică de cenaclu, Lovinescu va fi urmărit de proiecte teoretice mai ambițioase. Istoria civilizației române moderne îi prilejuiește lui Eugen Simion un capitol intitulat **Sociologia unui... beletrist**. Fără a intra în amănunte, trebuie remarcată încercarea criticului de a o încadra în întreaga activitate a lui Lovinescu. Nu trebuie minimalizat rolul de teoretician al autorului **Istoriei civilizației**, însă astăzi cartea are acest destin complementar. Pentru a o putea valorifica exact trebuie să reconstituim imaginea epocii; după susținutele poziții tradiționaliste, cu origini în sisteme ideologice, era nevoie tot de o asemenea manifestare pentru a putea da o replică la același nivel. E mai ușor de înțeles fenomenul dacă amintim și **Spiritul critic în cultura românească** a lui Ibrăileanu. Concluzia lui Eugen Simion este adecvată: „Cartea se citește cu plăcerea cu care urmărești un eseu. Ea și e în realitate un eseu asupra liberalismului românesc, tratat în stil lapidar, **latin**, în înțelesul pe care-l dă criticul formulei”. Cu toate că recunoaște că: „Pentru înțelegerea spiritului lovinescian, **Istoria civilizației** e hotărîtoare”, ar fi trebuit poate subliniată mai mult sinteza teoretică pe care o cuprinde cartea la nivelul superior al aspirațiilor lui Lovinescu. Pentru că, citată azi în ansamblul operei, **Istoria civilizației** este încercarea supremă a lui Lovinescu de a restructura după un **sistem** propriu (chiar dacă se declara adversarul sistemului) datele culturale care i se oferă și chiar o ridicare a acestora la nivelul „tentațiilor” sale. Ulterior, cu rezultate mai bune dar la un nivel de abstractizare inferior, va realiza în lucrările aplicate la texte unele din afirmațiile acestei cărți teoretice. Chiar dacă s-a considerat în permanență adversar al

sistemului, Lovinescu va fi departe de o critică dezorganizată. Precauțiile lui erau îndreptate în direcția respingerii unui dogmatism nemotivat. Criticii de azi care în numele lui Lovinescu își declamă lipsa de sistem și fac elogiul foiletonului nu se sprijină decît pe o falsă cunoaștere a lovinescianismului. Încercînd apoi definirea „Conceptului critic lovinescian”, E. Simion are de rezolvat o „contradicție”; este vorba de cea a filiației Maiorescu — Lovinescu. Lovinescu însuși se declară un maioreșcian, un continuator al mentorului Junimeii. Transferul de atitudine critică nu e însă valabil în cazul celor doi. De structuri diferite, ei sînt nu doar reprezentanții a două epoci ci și structuri cu totul deosebite. E. Simion subliniază aceste diferențe, însă le consideră doar rezultatul „altei epoci”. „Lovinescu e însă criticul altei epoci, și credințele lui sînt silite la o periodică revizuire. Mișcarea literară cunoaște o mare varietate de forme, revoluțiile artistice se țin lanț și criticul trebuie să-și supravegheze neîncetat mijloacele de analiză. El acceptă, atunci ideea că totul e supus unui proces de mutație”. Motivul e însă mai larg și nu doar diferența de perioadă a dus la distincțiile din manifestarea celor doi critici. Modul deosebit de a vedea literatura e și rezultatul unui proces temperamental. Nu „condițiile epocii” l-au dus pe Lovinescu la teoria mutațiilor cît un anumit scepticism originar, pe care de altfel criticul nu-l ascunde, ba chiar îl va exemplifica literar. Acest scepticism în fața unor formulări imuabile i-a permis să-și oficializeze traiectoria, adică să facă publică evoluția sa în terenul literelor. Un exemplu pentru importanța oarecum exterioară a dinamicii epocii este și faptul că Lovinescu a fost contemporan cu M. Dragomirescu, respins pentru dogmatismul său. Este adevărat însă că autorul **Istoriei civilizației** a găsit un echivalent al „creșterii” sale în eferescența epocii. Eugen Simion însuși va da o expresie acestui proces intim atunci cînd vorbește despre impresionismul lui Lovinescu. „Impresionismul a devenit (...) altceva decît se anunța: o metodă pusă sub controlul esteticii. E. Lovinescu va indica, în consecință, în **Mutația valorilor estetice** și în **Memorii** «raționalizarea» emoției, ceea ce nu înseamnă suprimarea ei, ci numai ca-

pacitatea de a ne examina cu luciditate impresiile și știința de a le organiza într-un sistem“.

Accastă „raționalizare“ este tocmai oficializarea devenirii de care vorbeam. Lovinescu o credea un procedeu justificabil tocmai datorită principiului etic neclintit pe care-l declara și care îi justifică o anumită descendență maioreșciană. Teoretizându-și transformările va apare în editarea succesivă a unor articole „revizuit“ nu doar stilistic ci și în atitudine, în ambele aspecte ale adecvării la obiect. Metoda de lucru a lui Eugen Simion tocmai în această reconstituire a mutațiilor își găsește eficacitatea. În „Istoric al literaturii române contemporane“ sint redată cu o mare atenție modificările de clarificare și apreciere asupra autorilor cuprinși în volumele **Pași pe nisip**, **Critice**, **Istoria literaturii române contemporane** și în compendii cu același titlu. Orice cercetător care va încerca o abordare a lui Lovinescu va fi nevoit să consulte cartea pentru cunoașterea particularităților mutațiilor. În acest sens lucrarea lui Eugen Simion devine indispensabilă și un adevărat punct de referință în abordarea lui Lovinescu. Autorul **Memoriilor** este însă destul de greu de fixat tocmai datorită unei manifestări simultane pe planuri diferite. În **Memorii** face uneori critică literară, alteori memorialistică propriu-zisă, sau portretistică riguroasă. În cele patru volume de memorii apare nu numai literatul, dar și omul care a venit în contact cu atîția scriitori. Descoperitor de talente, Lovinescu este nu rareori victima propriilor lui descoperiri. E. Simion îl arată supus unor atacuri din partea unora dintre foștii membri ai cenaclului, tocmai pentru a-i ridica pe aceștia la un anumit nivel de independență spirituală. Lovinescu devenise deci un punct de referință atît prin acceptare cît și prin negare. Importanța lui în epocă nu putea fi mai bine subliniată decît prin această poziție.

În scrierile dedicate Junimii, Lovinescu va proiecta trăsăturile lui esențiale care nu sînt totdeauna trăsăturile mișcării. E. Simion le surprinde: „Pentru el (Lovinescu — n.n.) acțiunea lui Maiorescu se cristalizează în două principii: lupta pentru adevăr în cultură, politică, știință și disocierea factorului estetic de elementele eterogene“.

Tot în direcția limpezirii personalității lovinesciene este studiată reconstituirea valorilor clasice. Fără a fi ajuns cîndva la o anumită poziție statică de pe care să poată reconstitui istoria literaturii mai vechi, Lovinescu n-a insistat asupra acesteia tocmai pentru că nu i-a furnizat un element pentru „dinamica vie“ pe care și-o propusese. Sub acest aspect, Lovinescu și Maiorescu sînt două personalități opuse. Dacă mentorul Junimii a urmărit o construcție stabilă, atît în gesturi cît și în ființa sa intimă, Lovinescu dimpotrivă, a fost un exemplu de dinamică permanentă, de continuă evoluție. Acesta a fost unul din motivele atacurilor îndreptate asupra sa; el reprezenta un tip nou de personalitate în cultura noastră. E. Simion îl disculpă, arătînd, fără să pronunțe, planurile diferite de pe care acționau combatanții. O secțiune specială este dedicată mecanismului polemic al conducătorului „Sburătorului“, alt punct de întîlnire cu virtuțile lui Maiorescu.

Ca și în celelalte scrieri dedicate inițiatorului „Sburătorului“, prozatorul este discutat ca o completare a personalității criticului. Fără a fi un mare prozator în scrierile sale de început, atinge totuși un nivel estetic controlat cu ciclul Bizu. Poate prea legat în conștiința noastră de numele criticului, Lovinescu prozatorul e estompat și privit de obicei ca o „anexă“ a unei prezențe. O depășire a acestei idei preconcepute va arăta un alt Lovinescu. E. Simion îi dedică un capitol în spiritul cărții, cu o atență aplecare asupra evoluției prozei. Cercetarea beletristului va fi poate mai aplicată într-un studiu distanțat de personalitatea teoreticianului și criticului, studiu necesar și, se pare, posibil.

Într-un ultim capitol E. Simion își expune rezumatul metodei sale laborioase. Traectoria a urmărit într-un „...sens firul biografic întrerupt în clipa în care omul s-a retras în spatele operei sau, mai bine zis, în clipa în care destinul criticului s-a identificat definitiv cu acela al creației lui. El a creat o operă și opera îl creează de aici înainte pe el, îi dă un destin“. Delimitînd o trăsătură a lui Lovinescu, autorul monografiei face o profesiune de credință: „Lovinescu a înțeles acest fapt esențial că un critic modern, un critic adică cu spiritul eliberat de prejudecățile de școala

lă, nu trebuie să silească literatura a intra în cadrele stricte ale teoriei lui, ci el trebuie — să se supună literaturii, modificând, când este cazul, teoriile". Și în acest „rezumat” monografia își denunță vastitatea și strădania de cuprindere exhaustivă. Lovinescu avea nevoie pentru întregirea noastră culturală de o asemenea abordare migăloasă și ambițioasă. Cartea lui Eugen Simion

este o etapă de neînălțurat pentru toți cei care îl vor cerceta de aici înainte pe Lovinescu, poate de pe o poziție mai speculativă. Cu ea se umple un gol și ne apropiem de o cunoaștere mai exactă a propriilor noastre posibilități. Căci, pentru a încheia cu cuvintele lui E. S., „Lovinescu se confundă la meridianul nostru spiritual cu însăși ființa criticului”.

TEODOR CODREANU

Actualitatea operei lui Mihai Ralea

In numărul omagial al „Vieții românești” (nr. 2/1965) închinat personalității și operei lui Mihai Ralea, se preciza în articolul redacțional: „Ne îngăduim... să credem că acțiunea de investigare a operei sale întreprinsă aici va fi continuată de istoricii culturii și literaturii noastre pentru a fixa pe treapta cuvenită locul lui Mihai Ralea în cultura românească modernă” (p. 5).

Spre regretul nostru, în anii imediat următori, s-a făcut prea puțin în acest sens, mai mult, s-au găsit uneori așa-ziși entuziaști ai ultimelor mode estetizante, care nu s-au sfiit să-l privească pe Ralea de la o așa înălțime încât să-i conteste, de pildă, contribuțiile aduse în estetica românească sub cuvânt că „prelegerile universitare ale acestuia nu constituie un sistem de puncte de vedere strict originale”. Este vorba de un tânăr

recenzent al volumului **Esteticienii români** („Ramuri” nr. 4/1970).

George Gibescu, care conchide cu un fel de compătimire: „Ralea e sociolog”.

Pentru o bună parte a publicului cititor, M. Ralea continuă să rămână încă un mare necunoscut. Cel ce a fost „unul din cei mai străluciți intelectuali ai țării” și „poate cel mai strălucit escist în câmpul ideologiei și criticii literare românești din epoca interbelică” (V. R., ibidem, p. 49, 50), își merită cu prisosință locul alături de personalități ca Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, sau T. Vianu.

Exceptând unele contribuții sporadice (D. I. Suchianu, N. Tertulian, I. Negoitescu, Paul Georgescu, I. Pascadi etc), afară de numărul omagial amintit, al „Vieții Românești”, cu fructuoase colaborări ale unor nume ca Al. Philippide, V. Lipatti, D. D. Roșca, H. Bratu, I. Petrovici, Mircea Mancaș, Eugen Ionescu Demostene Botez etc., personalitatea multilaterală a lui M. Ralea a fost lăsată în umbră în ultimii ani, dar facem comparație cu cei lângă care își merită locul.

Vedem în Mihai Ralea unul dintre cei mai iluștri reprezentanți ai spiritului critic românesc în tradiția începută în secolul trecut de T. Maiorescu și Gherca, care, au constituit, de fapt, în ansamblu, baza evoluției ulterioare a gândirii critice românești din veacul nostru prin personalități ca: G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, Lucian Blaga, T. Vianu, Vladimir Streinu ș.a. Dacă în veacul al XIX-lea spiritul critic românesc stă în deosebi sub semnul dualismului, secolul al XX-lea va încerca pentru prima oară sinteza, lărgirea orizontului

critic. Între cele două războaie mondiale, mai cu seamă, critica ajunge sau tinde să ajungă la conștiința de sine. În acest sens, primul critic român modern în sensul european al cuvîntului este G. Ibrăileanu. Este pe deplin revelator faptul că Ibrăileanu este primul care încearcă cu succes o definire și o istorie a spiritului critic românesc în binecunoscuta sa lucrare **Spiritul critic în cultura românească**. Ibrăileanu posedă într-un înalt grad simțul obiectivității, al înțelegerii critice, grație unei impresionante iubiri a adevărului, în fapt ceea ce Mihai Ralea va înțelege prin adevărata inteligență, evitarea confuziei punctelor de vedere. Nu e întâmplător că devine susținătorul criticii totale, concept preluat și dus mai departe de către cel mai de seamă istoric literar al literaturii noastre, G. Călinescu. Celălalt mare critic din epocă, E. Lovinescu, va tinde și el, în ciuda unor manifestări multilaterale estetizante, spre critica totală, lucru scos în relief și de Eugen Simion în studiul introductiv la primul volum de **Scrieri** (E.P.L., 1969) ale lui E. Lovinescu.

Critica lui Mihai Ralea se va înscrie în tradiția efortului spre sinteză, inaugurat de G. Ibrăileanu, dar în același timp, critica sa, de factură eseistică, ocupă un loc cu totul aparte în gândirea critică românească. Ralea n-a lăsat în urma lui o istorie literară, nici măcar o bogată operă critică, sau o sinteză a spiritului critic românesc ca aceea a lui Ibrăileanu sau E. Lovinescu. Este explicabil, într-un anume fel, de ce a fost contestat ca personalitate critică, invocându-se, de către unii, chiar argumentul că ne-am afla în fața unui diletant, nu numai în ce privește critica literară. Dar, așa cum pe bună dreptate arăta Paul Georgescu, „aceștia n-au vrut, sau n-au putut să priceapă că evoluția culturii se face atît prin analiză, cît și prin sinteză. Meritul său principal e tocmai acela pe care admiratorii săi îl ocolesc cu pudoare: pluralitatea cunoștințelor ce, servite de forța asociativă, duc la o înțelegere de ansamblu. Fenomenele fiind polistructurate și polideterminate, explicația specialistului e, fatal, limitativă. O explicare curat psihanalitică, pur sociologică, exclusiv estetică a unui fenomen, e, prin aceasta însăși, deformată. Specializarea își are meritele necontestate, dar duce și la falsificare,

prin unilateralitatea explicațiilor; pericolul în medicină e înlăturat prin consultul specialiștilor; în umanioare, specialitățile nu sintetizează organic. Diletantul știe cite puțin din multe domenii; Ralea este însă un plurispecializat. Rolul său în cultura noastră e a unui Taine, Renan sau Etiemble. El continuă tradiția lui Heliade și Hașdeu; funcția sintezei în toate momentele unei culturi este absolut necesară” („Umanioare”, „România literară”, nr. 27/1970).

Vom sublinia aspectul cel mai interesant al criticii literare, așa cum a înțeles-o și a practicat-o Mihai Ralea: el a adus în critica românească ceea ce am putea numi efortul spre o deplină autonomie a criticii, concept ce va deveni tot mai actual cu cît literatura noastră se va apropia de înflorirea marilor literaturi europene. La Ralea, într-o mare măsură, critica încetează de a mai fi o activitate „practică”, utilă, în sensul de a fi subordonată literaturii, de a fi îndrumătoare ei zilnică, de a descoperi talente și a le face publicitate. Ralea este oarecum la antipodul criticii de tip lovinescian, mentorul de la „Sburătorul” fiind considerat criticul prin excelență, îndeosebi de către lovinescieni. El a impus numeroși scriitori, a format o nouă generație de critici etc. evident lucruri demne de toată lauda și de nețîgăduită însemnătate pentru o literatură ca a noastră, aflată în deosebită efervescență între cele două războaie mondiale. E și explicabil, pe de altă parte, de ce critica practică de M. Ralea în acea perioadă a putut să apară ca un lucru puțin obișnuit. S-a reținut din critica lui îndeosebi aspectul de directivă, el fiind privit în tradiția Gherea-Ibrăileanu. Fără îndoială că Ralea a fost unul dintre cei mai străluciți militanți pe tărîm ideologic și estetic, chiar dacă în ultima vreme s-au găsit spirite care să privească cu anume suspiciune militantisul artistic. La o masă rotundă organizată de „România literară” cu prilejul semicentenarului apariției revistei „Sburătorul, Edgar Papu putea face observația că prin Mihai Ralea critica de directivă intră într-o zonă „tot mai ștersă și mai palidă” („România literară”, nr. 19/1969). Edgar Papu se referă, probabil, mai ales la

faptul că Ralea nu s-a dedicat exclusiv programului estetic și ideologic inițiat la „Viața Românească” de către C. Stere și G. Ibrăileanu, de unde și neinsistența sa în critica literară comparsă cu alți critici din epocă. A privi însă numai dintr-un asemenea unghi contribuția lui Ralea în critica noastră înseamnă a-l nedreptăți pe Ralea însuși și a nu vedea cu ce a îmbogățit el zestrea spiritului critic românesc modern.

Ralea n-a descoperit și n-a impus talente. Critica lui nu este o critică „la zi”. A practicat cronică literară doar accidental. Pur și simplu e satisfăcut, de pildă de a recunoaște geniul lui Arghezi. Nu-și face din asta un merit. Se mulțumește să scrie nu pentru a-l impune pe Arghezi, conștient fiind că geniul se impune singur, în definitiv. Ralea scrie numai dintr-o irezistibilă chemare interioară. De aceea s-a putut spune (G. Călinescu) că Ralea face o critică de epicureu. Alții își fac din geniul cutăruia un merit, se mindresc că au spus la vreme lucruri recunoscute mai apoi de toată lumea. Cite nu s-au spus despre meritul lui T. Maiorescu de a fi proclamat pe Eminescu geniu! Nici T. Maiorescu n-a făcut caz din asta. Asemenea orgoliu era străin de inteligența lui Ralea. S-a mulțumit să cunoască spiritele, să descopere ceva din miracolul care înconjoară geniul. Critica lui e profund spirituală, eu un fel de a trăi, așa cum poezia e modul de a trăi al poetului. De aici rafinamentul, profunzimea, subtilitatea paginilor sale de critică. Lui Ralea i se potrivește admirabil concepția lui Saint-Beuve despre critică: „Critica este plăcerea de a cunoaște spiritele, nu de a le domina: niște ochelari, și nu o nuia”. Și Ralea a trăit ca puțin alții bucuria cunoașterii spiritelor. Nu e întâmplător că, aidoma lui Saint-Beuve, se preocupă îndeosebi de marii scriitori recunoscuți. Amîndoi au visat să devină romancieri și amîndoi au scris critică nu pentru uzul contemporanilor, ci pentru propria lor satisfacție lăuntrică. De aici surisul lui liniștit atunci cînd își potolește adversarii, „recunoscînd” că e un intrus în critica literară, că pentru el critica e ceea ce numește cu expresia „violon d'Ingres” (cf. „Despre critica literară”). De fapt ne aflăm în fața unuia dintre cei mai rafinați esteti din critica

literară românească, om de incontestabil gust și o vastă cultură umanistă, pentru care opera de artă și personalitatea creatorului ei constituie minunate prilejuri de a tăifăsuși cu ideile ca formă de viață, taifas ce amintește de cel al țăranilor moldoveni din opera marelui povestitor din Humulești. Taifasul țăranilor lui Creangă este posibil grație geniului limbii poporului și bogatei experiențe de viață din istoria de veacuri a Moldovei. Taifasul moldoveanului Ralea („taifas moldovenesc superior”, cum spunea G. Călinescu) este al omului trecut prin cultură. Este critica unui estet. La el militantismul este cu adevărat artistic, după propria-i expresie din titlul unui binecunoscut eseu al său (cf. „Militantismul artistic”). Militantism capabil să îmbogățească opera cu noi sensuri care stau ascuse în subteranele operei și sint mai puțin evidente pentru cititorul obișnuit. De aici convingerea sa că un critic este „un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă” („Despre critica literară”). „A aborda o asemenea critică presupune un mediu literar adecvat, o literatură bogată care să numere destule personalități de geniu și, cînd nu le-a găsit la noi, Ralea le-a căutat în tezaurul literaturii universale. Se știe că, în literatura franceză de pildă, critica de diagnostician și îndrumător se practică sporadic, literatura franceză fiind una din cele mai bogate literaturi ale lumii. Acolo personalitățile literare se susțin și singure prin propria lor artă, n-au nevoie să fie numai decît susținute de critici, Franța avînd un numeros public cititor care știe și singur să aleagă și să guste arta. În asemenea împrejurări critica își poate permite să-și fie suficientă sieși. Nu e întâmplător că eseu a apărut în Franța printr-un mare iubitor al taifasului cu ideile, Montaigne. La noi, Ralea a adus în gîndirea critică românească eleganța subtilitatea, rafinamentul, volubilitatea cunoașterii ajutat de un evident talent literar. Se impune recunoașterea dreptului la existență a unei asemenea critici, alături de formele consacrate de tradițiile criticii literare românești. Preferința tot mai largă pentru eseu din ultimii ani este o dovadă de netăgăduit că eseistica, al cărei strălucit exponent a fost M. Ralea între cele două războaie

mondiale, devine tot mai mult un gen de critică actual, apreciat de publicul cititor.

Vorbind despre eseistica lui Ralea, Al. Philippide remarcă: „Răsfoind astăzi aceste volume de eseuri ale lui Ralea nu ai niciodată impresia de învechit, chiar dacă unele teme tratate acolo sînt vechi. Să mă grăbesc, de altfel, să spun că și aceste teme vechi sînt puține” (Mihai Ralea, *escist*, „Viața românească” nr. 2 1965). Explicația se află în legătura profundă cu cele mai importante laturi ale vieții spirituale. Citindu-i scrierile, — spunea D. D. Roșca — nimeni nu se va despărți, cred, de ele, cu sentimentul că și-a pierdut timpul fără îmbogățire intelectuală și sufletească” (**Un om între oameni**, V. R. ibidem).

Viabilitatea escului actual depinde în-deosebi de aceste imperative esențiale care asigură prospețimea și perenitatea celor mai bune pagini ale lui Ralea. Opera sa poate constitui un exemplu și un indemn către expansiunea liberă și fecundă a spiritualității contemporane. Dragostea nemărginită de adevăr a stat mereu cheazășie operei acestei personalități complexe. Și oare nu aceasta este

cerința fundamentală a adevăratului spirit critic? Iată de ce ni se pare absolut necesară creșterea interesului pentru opera celui care a scris **Explicarea omului**. Este și o datorie a contemporanilor noștri de a repune în drepturile ei o moștenire culturală dintre cele mai importante. S-au reeditat în ultimii ani scrierile cele mai de seamă ale lui T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu, M. Dragomirescu, H. Sanielevici, V. Conta, P. Andrei etc., continuă seria de scrieri din E. Lovinescu sau Zarifopol, s-au publicat studii ample sau monografii, despre aceștia și despre alții, în vreme ce partea cea mai mare a operei de critic literar, estetician, sociolog, psiholog, memorialist a lui M. Ralea rămîne încă inaccesibilă publicului larg. Exceptînd volumul **Portrete, cărți, idei** publicat de E.P.L.U. în 1966, nimic nu s-a mai reeditat din opera lui M. Ralea în ultimul deceniu, cele trei volume de **Scrieri din trecut** (apărute în 1957 și 1958) cuprinzînd doar selecțiuni și fiind epuizate de multă vreme. E drept, în planurile editoriale pe acest an au fost anunțate două reeditări: **Estetica** și **Memorial de călătorie**. Va fi un început. Dar el se cere continuat pînă la reeditarea operei complete a lui Mihai Ralea.

A. MOȚOC

Sentimentul patriotic în lirica actuală

În centrul marii poezii, adică al celei ce a cuprins nu numai frământările invidiului, dar și pe acelea ale unei colectivități, a stat un motiv, la fel de răspândit ca și altele, al dragostei față de pământul natal, de istoria lui trecută și viitoare.

În evoluția poeziei românești, unul din momentele strălucitoare, în care dragostea de țară a generat tulburătoare opere literare, se situează cu siguranță, la mijlocul veacului trecut, în agitata perioadă patruzecioptistă, când, de la vibrantele cuvinte ale lui Năcoiaș Bălcescu („nu voi avea norocul a vedea această zi, deși eu asemeni am nunciat și am pățimit pentru dreptate și cel din urmă al meu cuvânt va fi încă un imn ție, țara mea dragă”) și până la poemul **Cîntarea României**, acest sentiment și-a delimitat noile sale coordonate psihosociale.

Atunci, poezia patriotică a fost, alături de alte forme ale conștiinței sociale, una din principalele componente ale afirmării poporului român ca individualitate națională. În focul marilor lupte politice, poezia a fost chemată să înaripeze sufletele, să lumineze mințile. Odată cu cîștigarea unor drepturi poli-

tice și sociale, sentimentul patriotic își îmbogățește sfera de inspirație, dezvăluind alte noi fațete ale sale, începînd cu poezia peisajului românesc, realizată de Vasile Alecsandri.

Pastelul acestuia, privit cu atenție, reprezintă, în totalitatea lui, un lung poem al anotimpurilor, al luncilor și zăpezilor, al oamenilor și soarelui acestui pămînt.

De aceea, a singulariza noțiunea de poezie patriotică, luînd în considerare doar versurile închinete de poeți marilor înfăptuiri ar însemna o îngustare, o sărăcire a unei realități bogate. Ne-am obișnuit să-i considerăm autori de poezie patriotică pe Alexandrescu și Bolintineanu, pe Eminescu și Goga, pentru anume etape literare, pe E. Frunză, I. Brad, Dan Deșliu sau Victor Tulbure pentru o alta.

Întrepretări mai vechi, perpetuate în diverse prefețe ale unor antologii de poezie patriotică, au contribuit la asemenea delimitări oarecum rigide. Un fapt se pierde din vedere în asemenea judecăți, acela al diferenței de timbru, de atitudine, de modul propriu fiecărui poet de a exterioriza sentimentul.

Una este structura gravă, adînc filozofică a poeziei lui Lucian Blaga din **Mirabila sămînță** și altfel ne comunică Ana Blandiana mirarea și încrederea în realizările semenilor ei. „În orașele noi anotimpurile nu se repetă, / Nici o priveliște nu poate fi revăzută, / Lumina nu încremenește cu nuanțe de cretă / Pe nici un cadru știut de mulți ani pe de rost” (**Culege ziua**).

Lirica patriotică nu poate fi un fel de poezie, ci ea comunică sentimentul străvechi al iubirii de pămînt și cer, de ape și păduri, de oamenii ce au făurit istoria contemporană. Din acest motiv, și versul lui Tudor Arghezi și al lui Lucian Blaga, a lui Marin Sorescu și Mihai Beniuc, al Anei Blandiana și Ion Gheorghe, Corneliu Sturzu sau Nichita Stănescu încarcă de sensuri noi nobilul sentiment.

Deși este indubitabilă tradiția poeziei noastre patriotice, totuși există un element foarte important care deosebește lirica veche de cea realizată acum. În timp ce creatorii de altă dată slăveau în versurile lor fapte și evenimente ce le doreau înfăptuite, de aci un accentuat vizionarism, poetul de azi cîntă mai cu seamă o realitate palpabilă, devenită sub ochii lui certitudine. Deci, mai departe de „dulci visări”, de „viitor de aur țara noastră are” aflăm cîntul acestui Acum, clădit printr-un șir întreg de lupte sub conducerea partidului. Insuși viitorul se arată poeților sub o anumită concretă.

Poezia contemporană și-a format treptat un nou arsenal poetic, lipsit de generalități, în care retorismul și versul plat sînt depășite de vigoarea imaginii moderne. Încărcată de conținut, sub aspectul pe care-l discutăm, ne apare poezia unui Marin Sorescu (**Trebuie să poarte un nume**), Nichita Stănescu, E. Jebeleanu, George Lesnea, Zaharia Stancu sau M. Beniuc (**Întoarceți-vă**).

Afirmăm mai sus că sentimentului patriotic i se adaugă din zi în zi noi elemente, ceea ce îi conferă un plus de strălucire. Înțelegerea largă, a dragostei de țară și popor, fundamentată pe principiul sănătos al egalității între naționalități, dă la lumină, continuu, o poezie angajată, stenică, în care palpită, la unison, același ritm ale vieții noi. Este era unui entuziasm general, așa cum o numise N. Labiș. „Sîntem în miezul unui ev aprins / Și-i dăm a-nsuflării noastre vamă: / Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre se destramă”.

Ca atitudine poetică, lirica patriotică actuală își găsește cele mai interesante concretizări poetice de la închinarea simplă și sinceră la complexa meditație, prezentă atît de convingător în versul arghezean. Fie că sînt chemate îndepărtate perioade din evoluția poporului român, ca la Ion Gheorghe în **Cavalerul trac** cînd pămîntul apare înmiresmat și senin („A floare de tei miroase pămîntul / Traciei / Săpat cu sapa de bronz; / A floare de tei miros vite / La juguri zăgrăvite. / Griul vînturat cu măsurători de bronz / Pe corăbii străine”) fie că trăim emoția unei veșnice reînnoiri ca în **Bună dimineața, primăvară!** sau solemnitatea unei mărturisiri argheziene,

în care poetul se definește ca un element component al întregii vieți a poporului său: „Mă simt ca un stihar de voievod / Țesut încet cu degetele calde / Ale întregului năpăstuit norod” (**Cintec**).

Legată strîns de ideea afirmată mai sus în legătură cu atitudinea poetică ce îmbracă o diversitate formală sau încearcă această diversitate, prin valori noi imprimate verbului, credem că trebuie subliniată prezența unui anume lirism, care nu mai este nici bolintinian, nici coșbucian, neatingîndu-l totuși pe cel eminescian — cum observa Ștefan Aug. Doinaș într-un articol mai vechi. Lirismul contemporan a găsit cîteva exprimări noi, conforme cu marile evenimente și realizări pe care le trăiește individul. Nu mai avem de-a face cu un lirism în care creatorul își exacerbează doar propriile trăiri; recunoaștem o participare a poetului prin versul său la tot ce înseamnă viață din jur. De aceea, poate, poezia patriotică se îmbogățește perpetuu, lărgindu-și marginile, dacă le putem demarca totuși, interferîndu-se la un moment dat, cu lirica sociologică sau cu cea a naturii de exemplu.

Subliniind această notă nouă a poeziei patriotice, putem afirma că prin contribuția poeților de toate vîstetele, ea și-a lărgit din ce în ce aria și a făcut pasul necesar de la lirismul retoric la unul complex, meditativ. Versul patriotic nu mai este unul care celebrează evenimentul ocazional, ci creatorul imprimă operei multiple sensuri etico-filozofice, fără de care poezia modernă nu-și poate justifica trăinicia.

Chiar dacă poezia consemnează un fapt nemaiîntîlnit, la dimensiunile lumii terestre și cosmice, ea nu le mai oferă nuanța de ocazional, așa cum apărea la un Asachi, care se minuna de zborul primului balon, ci un sens emoțional cu totul nou, revelator, cu valori simbolice. O asemenea emoție o regăsim în poemele în proză ale lui Geo Bogza, publicate cu ritmicitatea unui cronicar în **Contemporanul** sau în poezia lui Al. Philippide. „Solia în azur” reprezintă pentru poet împlinirea unui mare și etern vis al omului de a stăpîni spațiile siderale: „Voiam să merg să-ntîmpin pe-acei străvechi eroi, / Săgetători și Herculi hălăduind prin astre, / Pe căi de ani-lumină s-adulmec stele noi, /

Să duc departe-n Cosmos solia lumii noastre".

După o lectură cit de cit atentă a liricii noastre patriotice, constatăm cu ușurință evidențierea unor noi dimensiuni, impuse de o realitate tulburătoare, de complexitatea rațiunii umane contemporane, de stadiul formelor de expresie ce înlocuiește în mod deliberat, să zicem, vechea comparație cu procedee moderne încărcate de gândirea poetică.

Creatorul de poezie patriotică este convins că forma artistică în care și-a comunicat emoția urmărește să atingă sensibilitatea cititorului actual. „In fapt, poezia patriotică, fiind înainte de toate poezie, trebuie (sau ar trebui) să se supună acelorași rigori estetice ca oricare alta, să-i preocupe pe autori la fel de serios și de adinc, cum îi preocupă, bunăoară, o poemă ce dezbate răscoli-toare chestiuni de ordin etic, erotic sau filozofic, să comunice în forme cit mai personale un simțămînt înălțat la scara universului, dar nu mai puțin unic, singular, prin determinările lui imediate, prin tensiunea emoțională la care a trăit și prin perspectiva din care e interpretat și valorificat". (Aurel Martin, **Calitate și varietate în poezia patriotică**, „Luceafărul", 1966, nr. 39).

În adevăr, creațiile poetice de valoare consacrate dragostei de țară și popor se evidențiază prin noutatea imaginii și prin forța expresivă deosebită. Pentru Ion Brad țara este un „Tărîm al luminilor pure, / Mireasă cu plete verzi de pădure, / Cenușăreasa veacuri la rînd, / Căutată de Făt-Frumos flămînd, / Fecior de prin părțile mele, cu struguri și vinuri, / Răstignit pe copaci /... (Țara) sau bucuria de a trăi o viață luminată

de o politică îndăzneță își găsește o vibrantă mărturisire artistică în versurile de factură modernă ale poezilor Ion Alexandru, Constanța Buzea, Grigore Hagiu. „Și eu botezul sfînt nici-cînd n-am să-l dezmint. / Cînt bucuria vieții și nostalgia ei, / Prin fiecare poem încerc să reprezint, entuziasm — acesta cu noul lui temei. / Sînt primul cîntăreț în acest neam ce nu cunosc războiul și nici o exploatare. / Cînt bucuria aspră ce-o poartă un țăran / Venit în școli înalte direct de pe ogoare/" (Ion Alexandru, **Copilul păcii**).

Este neîndoielnic că lirica actuală își găsește noi echivalente artistice, conforme cu profunzimea meditației poetice, izvorite dintr-o anume structură temperamentală, cultivată la școala poeziei naționale și universale. Nu goarne și tobe, surle și steaguri caracterizează versul patriotic actual, ci o reală capacitate de esențializare a unor noi atribute și evenimente ce compun viața națiunii. Poezia patriotică poate fi considerată o cronică poetică meru deschisă, a istoriei noastre.

Ne găsim într-un moment în care lirica patriotică actuală nu mai reprezintă specialitatea exclusivă a unuia sau altuia dintre poeți, ci ea se integrează organic în literatura vieții noastre, ca o componentă netăgăduită, pentru că ea reprezintă, pe plan poetic, istoria patriei, pădurile și apele, iarba cu cerul și „aerul, care nicăieri nu este mai dulce", cum gîndea Alecu Russo, decît pe locurile dintre Dunăre și Carpați.

Numai statornicia acestui sentiment a putut genera lirica patriotică ale cărei rafinate ritmuri înfioară astăzi pe poet și lector, deopotrivă.

AL. I. FRIDUȘ

Pledoarie pentru reportaj

Ilustrat la un nivel de înaltă autoritate, prin pagini în întregime antologice, de către Geo Bogza, reportajul literar a avut și mai are încă un destin destul de ciudat. Mai întâi, pentru că este un fel de specie fără istorie, existând doar în planul unei binevoitoare exegeze critice, practic lipsite de obiect. Aceasta, pur și simplu pentru că în considerarea paginilor care s-ar revendica eventual acestei specii, intervine automat disocieră care atribuie literaturii paginile izbutite și reportajului (gazetăresc) pe cele mai puțin izbutite. Drept urmare, reportajului literar nu-i mai rămâne nimic!

Mai mult decât atât, cine s-ar încumeta, de pildă, să includă „Iași în 1840” de Alecsandri sau scrisorile lui Ghica sau unele capitole din „Pseudokinegeticos” al lui Odobescu în genealogia reportajului literar? Probabil nimeni. Pentru simplul motiv că o atare cutezanță ar fi prompt sancționată, fie din perspectiva bunului simț, fie din cea științistă, a unor rigori estetizante, care absolvă respectivele pagini de păcatul apropiării de nedemna specie a reportajului literar. Și totuși, teoretic, ele (memorialistica, jurnalul de călătorie etc.) se înscriu în mod cert în imediata lui ascendență.

La drept vorbind, prejudecata care operează virulent în acest domeniu este aplicată „consecvent” și în cazul mai sus amintit, al lui Geo Bogza. Te-

oretic, el este creatorul reportajului literar la noi. Practic însă, volumele sale sînt de „literatură”, Bogza fiind unul din clasicii în viață ai literaturii române. Ceea ce nu s-ar fi întîmplat dacă ar fi scris doar reportaj literar.

Rezultă inevitabil o situație ambiguă, care a determinat o atitudine cel puțin prevenitoare a multor scriitori față de această specie. Puțini au cultivat-o. Și mai puțini i s-au dedicat în exclusivitate. Nimeni nu-și datorează reputația unor reportaje literare, ori cît de reușite, sau ambiției de a făuri prin intermediul lor cronică unei epoci. Și totuși Geo Bogza există! Să însemne oare că el a afirmat, în plinătatea termenului, reportajul literar, numai pentru a-l nega definitiv?

E drept, în ultimii ani, această specie a mai fost cultivată, uneori cu reală fervoare și dotare, gestul avînd aproape caracterul unei bravuri. Ne gîndim, de pildă, la „Arhiva sentimentală” a lui Paul Anghel, în care perimetrul investigat cuprinde o întreagă spiritualitate românească, parcursă pe dominante și panoramizată din piscurile împlinirilor unor fundamentali creatori de frumos. Practic avem de a face cu o sumă de eseuri, latura comună cu reportajul literar constituindu-l punctul de plecare. Oricum, prin acest volum se afirmă, o dată în plus, ca posibilă și necesară, modalitatea eseistică a reportajului. Modalitate proprie și lui Traian Filip, ceea ce-i deosebește fiind o anume vigoare a expresiei la Paul Anghel, o tușă delicată, de lirică reflexivitate, la cel de-al doilea. Ar fi de remarcat apoi modalitatea analitică, de un cuceritor patos publicistic, a lui Vasile Nicorovici, cea de notație-dramatică a lui George Chirovici, cea preponderent epică, anecdotică, a lui George Sidorovici, Ilie Tănăsache, precum și formele intermediare cultivate de Grigore Ilisei, Gheorghe Fărtăș etc. De altfel, o minuțioasă categorisire nu e lipsită de dificultăți, fiind greu de stabilit, de pildă, cărei modalități li se revendică paginile de reportaj literar, de o particulară fizionomie — un fel de vervă dinamic-persuasivă — ale unui prozator și dramaturg de notorietate cum este Mircea Radu Iacoban!

Să dovedească acest tablou, inevitabil incomplet, că reportajul literar există? Pentru a răspunde, ar trebui, mai întâi, să ne întoarcem la întrebarea preliminară, privind statutul și rațiunea de a exista a acestuia. În care sens, „Dicționarul de terminologie literară” (Editura Științifică, Buc. 1970) face următoarele precizări: „Reportaj literar”. Mijloc de expresie literară, apărut o dată (odată! n.n.) cu dezvoltarea presei moderne; revendicându-se din literatura de călătorii, reportajul cunoaște o prodigioasă dezvoltare în secolul al XX-lea. Fiind inițial o specie a jurnalisticii, situat la granița dintre document și literatură, alături de memorialistică sau jurnalul de călătorii, reportajul literar prezintă dificultăți în ceea ce privește definirea sa; esențial rămâne însă faptul că reportajul, tinzând la cetățenie literară, își păstrează caracterul documentar. Numeroși scriitori au trecut prin școala reportajului, de la care au învățat să surprindă și să descifreze semnificații inedite ale faptelor reale, cărora le-au dat **ulterior** (s.n.) expresie literară. Reportajul — spune Geo Bogza — este o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărți să se zbată, de la pagină la pagină, viața. Reportajul este cel mai bun corectiv al esteticii turnului de fildeș. Nume ca Reed, Ehrenburg, Risch, Pozner se impun a fi reținute pentru cultivarea reportajului. În literatura română, Alexandru Sahia, Geo Bogza precum și numeroși scriitori tineri din zilele noastre au înscris pagini merituose în istoria reportajului românesc“.

Citatul e lung, dar am reprodus integral această perifrastică definiție tocmai pentru simptomaticele contradicții pe care le conține și care sînt, la urma urmelor, ecoul unor curenți prejudecăți în materie de reportaj literar. Firește afirmația lui Geo Bogza își are deplina ei valabilitate. În rest, însă, nu se poate să nu te miri cum de abia după cultivarea reportajului literar (care este totuși un mijloc de expresie literară!) scriitorii au a da... expresie literară faptelor care au constituit substanța respectivelor reportaje! Astfel abordat, reportajul prezintă inevitabil „dificultăți în ce privește definirea sa”. Iar faptul că Geo Bogza, Alexandru Sahia precum și alți tineri scriitori din zilele noastre...

au înscris „pagini merituose”, nici nu s-ar mai cere comentat, dacă n-ar trebui totuși să notăm a fi merituos din partea Dicționarului cu pricina că a remarcat acest lucru.

De unde această condescendență circumspecție în considerarea reportajului literar? E drept, a existat o perioadă de timp cînd reportajul literar era orientat excesiv către formule schematic-demonstrative; a existat, de asemenea, o perioadă, mai recentă, cînd snoaba ostracizare a personajului și a intrigii din literatură „innobilind” abstractul și „depreciind” concretețea, a lăsat, practic, reportajul literar fără obiect: prospec-tarea directă a realității nu mai era de „bon ton” literar. Trecut în zona manifestărilor literare ocazionale, acesta a avut de înfruntat destule prejudecăți pentru a-și face loc, în reviste și în planurile editoriale (cărora le revine, de altfel, meritul de a fi menținut interesul pentru reportajul-monografic, ilustrat prin volume de reală aderență la cititori).

Și iată-ne astăzi, din nou, în fața unei autentice „foame de reportaj literar”. Stăruitor solicitat și cu generozitate publicat în reviste, acesta își trăiește, ca să spunem așa, o a doua tinerețe. Ceea ce ar implica maturizarea speciei, capacitatea ei de a răspunde — și nu numai prin cazuri de excepție — unor superioare exigențe și rigori, publicistice și literare.

Cum s-ar cuveni, așadar, să ne pronunțăm astăzi asupra speciei în discuție? În orice caz, absolvind-o (practic și teoretic) de determinantul „ocazională” și reconsiderînd-o în perspectiva importantului loc pe care, fără îndoială, îl merită, în contextul publicisticii și literaturii contemporane. Dar a încuraja reportajul literar nu înseamnă de loc a-l accepta în ipostaza minor-gazetă-rească, ci tocmai, a-l obliga să se înscrie, în mod hotărît, pe propria lui orbită, marcată distinct și pregnant de prestigioase precedente. Aflîndu-ne într-un moment favorabil înfloririi reportajului literar, trebuie folosit prilejul pentru a autentifica noblețea speciei prin pagini durabile care să-l impună, permițînd înșfîrșit clara sa definire. În care scop, controversale, departe de a fi inoportune, se impun drept cea mai adevărată metodă de orientare în noianul afirma-rilor publicistice, indiscutabil de bun augur.

AL. DOBRESU

A ANTOLOGA — ANTOLOGARE

A *nthos* voia să spună în limba bătrînului Esop, *floare*; de unde curentul *antologie*, adică o *mină de flori* sau, și mai bine un *buchet*. Oricine știe (grădinarii, cu osebite japonezi, pot fi luați de martori) că buchetul nu e o treabă la îndemîna oricui. A face un buchet presupune, înainte de orice, să ai o idee pe care o vrei ilustrată prin înmănunchierea florală. E drept că numai cu ideea nu faci prea mare lucru căci, greutatea vine abia din clipa cînd treci la punerea ei în practică. Care flori îi sînt pe potrivă și care nu, dar — mai cu seamă — cum se cuvin înbinat formele și culorile pentru a exprima cît mai fidel eidos-ul ce le ordonează. Totul e concordanța sau corespondența dintre piesele individuale, imaginea mănunchiului și abstracția pe care acesta din urmă ambiționează să o concretizeze. Căci grupul floral capătă cu adevărat culoare numai cînd are un sens coerent.

Această introducere botanico-grădinărească ar putea să pară multora nesemnificativă ori, cel puțin, bizară. Să nu uităm însă că mai toate cuvintele pe care azi le folosim cu dezinvoltură în cele mai contradictorii ipostaze au avut la obîrșie un sens concret și precis, uneori pierdut prin evoluția limbilor, altele păstrate într-o accepție metaforică. Așa s-au petrecut lucrurile cu *anthologia* care treptat a ajuns să însemne pînă și o simplă și nevinovată *culegere de texte*. Alegem cîteva bucăți literare, le tipărim însoțite de o inevitabilă prefață programatico-explicativă și *antologia* e gata. Putem antologa opera unui scriitor, a mai multora, putem antologa un curent sau o școală literară, după cum putem antologa pînă și evoluția unei literaturi oarecare. Avem dreptul să facem antologii tematice și netematice, sincrone și diacrone; antologhează cine vrea și cînd vrea. Avem antologii ale poeziei, prozei și teatrului românesc; avem, nu mai puțin, antologii ale criticii. Trist e că atunci cînd pornim într-o asemenea întreprindere nu prea ținem seama de sfaturile bătrînilor grădinari. De la maeștrii floricultori ar trebui să învățăm, dacă nu știința, intimă a buchetului, măcar tehnica exterioară.

Am în față ultima antologie publicată, cea a lui Eugen Simion, intitulată cam pretențios *De la Titu Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români*, vol. I—II, Editura Eminescu, 1971. O primă constatare se impune: E. Simion nu iubește florile. Sau dacă le iubește, atunci detestă buchetul. Sau, dacă nu-l detestă, în orice caz nu se prea pricepe să-l facă. Criticul nostru are idei; idei pe care le susține cu fervoare și intoleranță. În escurile și studiile pe care le-a tipărit pînă mai ieri (omîțind *Scepticul mintuit* unde, furat de imensitatea materialului, cam uită după cîteva sute de pagini unde voia să ajungă), E. Simion a făcut dovada calităților de analist și sintetizator. Citatele sale erau edificatoare pentru susținerea ipotezelor aruncate în discuție. De astă dată însă respectatul critic a fost mai grăbit și, — în consecință — a dat peste cap *Antologia* contractată la editură. Că aceasta este realitatea (și, deci, n-am conflicte personale cu E. Simion rezolvabile printr-o „critică” punere în scenă) voi cerea să arăt în cele ce urmează. Nu înainte de a sublinia că înțeleg prin antologie o selecție a valorilor reprezen-

tative, în stare să susțină un anume punct de vedere. Selecția are, prin urmare, un caracter subiectiv, pe de o parte, dar și obiectiv, pe de altă parte, în măsura în care devine expresia unei poziții teoretice justificabile. Motiv pentru care antologia este o veritabilă istorie a unei epoci artistice, unde judecata de valoare se materializează în însăși opțiunea pentru un text ori altul. Două sînt, așadar, unghiurile din care putem cerceta reușita unei antologii. Primul vizează stricta conformitate a formulărilor teoretice programatice cu semnificațiile pe care paginile selectate le degajă. În această situație nu punem sub semnul întrebării valabilitatea alegerilor ci numai măsura în care „buketul” exprimă ideea inițială. Cel de al doilea procedează la verificarea criteriilor și a premizelor antologării.

Care sînt intențiile lui E. Simion? Prima propoziție din *Nota asupra ediției* ne luminează: „Încerc — scrie autorul — să prezint o antologie a criticilor și nu a criticii”. Nimic mai clar și totuși... totuși prefața (datorată tot lui E. Simion) spune altceva prin chiar titlul pe care îl poartă: *Evoluția conceptului de critică*. Că nu e o antologie a criticii românești ci numai a personalităților critice se vede din selecția destul de severă a celor incluși în ambele volume. În o sută de ani de istorie literară E. Simion reține numai 22 (douăzeci și două) de nume. Destul de puține, important e însă că această simplă statistică ne lămurește în privința intențiilor care au stat la baza operației critice. Ce caută atunci articolul despre conceptul de critică în fruntea primului op? Singura explicație plauzibilă ar fi că „prefața” în cauză nu intrase inițial în vederile lui E. Simion. Dar cum scadența predării volumelor la editură se apropia neiertătoare și cum o antologie își pierde orice interes și riscă să rămână nevîndută dacă n-are în cap un studiu istorico-estetic-academic, neavînd probabil o alta la îndemînă criticul nostru și-a spus că nu se dărimă cerul dacă o pune pe asta. Ceea ce a și făcut repede și degrabă, cu o singură modificare: pentru ca inadvertența să nu devină de-a dreptul supărătoare a avut tactul de a-și încheia „prefața” ad-hoc cu următoarele cuvinte: „Dacă propozițiunea că nu există Poezie ci numai poeți e adevărată, atunci se poate spune că nu există propriu-zis Critică ci numai Critici”. După o așa întoarcere antologia putea rămîne mai departe a *criticilor*, prefața putea foarte bine diseca evoluția conceptului de *critică*, iar E. Simion putea să doarmă liniștit căci împăcase diplomatic și capra (prefața) și varza (nota asupra ediției).

Să mergem mai departe. Fiind o antologie a criticilor se naște întrebarea: pe care îi alegem? „Am avut în vedere... pe cei care au făcut în primul rînd critică și sînt, cu adevărat, înainte de orice critici”. Drept care antologia îi cuprinde pe T. Maiorescu, C. D.-Gherea, I. Chendi, G. Ibrăileanu, H. Sanielevici, M. Dragomirescu, I. Trivale, D. Caracostea, P. Zarifopol, E. Lovinescu, P. Constantinescu, T. Vianu, M. Ralea, Perpessicius, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, G. Călinescu. Am lăsat deoparte alte cinci nume (N. Iorga, N. Davidescu, Ov. Densusianu, M. Sebastian și E. Ionescu) care, dacă E. Simion ar fi fost consecvent enunțării din propoziția mai sus citată, n-ar fi avut ce căuta printre celelalte. Să admitem (nu fără rezerve) pentru a nu mai lungi mult vorba, că D. Caracostea și M. Ralea ar fi ceea ce vrea E. Simion să-i facă, adică niște „flori” ale criticii, critici „înainte de orice” (chiar dacă — cel puțin al doilea — și-a cîștigat locul în cultura noastră prin cercetări în alte domenii) și să ne oprim la cele cinci cazuri dilematice. Prin urmare, Iorga și Densusianu sînt „înainte de orice” critici în deplinul înțeles al cuvîntului? După cîte știu, Iorga a fost „înainte de orice” istoric, iar Ov. Densusianu filolog. Că au făcut și critică literară, ba încă de cea mai bună calitate, e cum nu se poate mai adevărat. Dar a admite că eseurile și comentariile critice prevalează asupra cărților de istorie națională și universală într-un caz și asupra tratatului de *Istorie a limbii române* în cel de al doilea caz, cum lasă E. Simion să se înțeleagă, sînt afirmații ce stau dintru început sub semnul îndoielii. Are dreptate, apoi, alcătui-torul antologiei că *Estetica poeziei simboliste* de N. Davidescu este un text fundamental în descifrarea simbolismului românesc. Însă de aici și pînă la a-l considera pe Davidescu critic „înainte de orice” calea e destul de lungă și plină de riscuri. Căci, consecvent pînă la capăt acestei optici, E. Simion ar fi trebuit să insereze în prezenta antologie și alte texte critice nu mai puțin semnificative pentru istoria noastră literară, datorate lui Macedonski, Pillat, I. Barbu, Camil Petrescu și altora. Despre M. Sebastian, Simion crede că ar fi critic înainte de a fi romancier și dra-

maturg. S-ar putea ca lucrurile să stea întocmai. Nu-l contrazic pentru simplul motiv că n-am parcurs „opera critică” a lui M. Sebastian. Am citit, în schimb, cu sufletul la gură cele patru „studii” sau „note” sau cum vreți să le ziceți, cuprinse în *Antologia criticilor români* (II, p. 501—517). Curios, dar „cazul Sebastian”, departe de a oferi o perspectivă inedită, se transformă într-un argument hotărâtor împotriva lui E. Simion, căci „mostrele” alese spre edificarea cititorului, nu probează prioritatea criticului Sebastian asupra prozatorului și dramaturgului ci exact viceversa. Am înțeles rațiunile în virtutea cărora Camil Petrescu a fost omis dintre critici. Nu pot însă pricepe ce caută între aceștia M. Sebastian a cărui relevanță critică se rezumă la utilizarea dezinvoltă a câtorva formule consacrate de autorul *Tezelor și antitezelor*. Cu alte cuvinte, ignorăm profesorul în favoarea palidului său școlar? În sfârșit, câteva observații privind introducerea lui Eugen Ionescu în breasla criticilor. „Este interesant — argumentează E. Simion — de a vedea cum procedează și un asemenea spirit ce s-a așezat programatic împotriva curentului general”. (*Nota asupra ediției*, pag. XXXVIII). Intregul eșafodaj al demonstrației (desfășurate în stilul *las'că știu eu cum e bine, nu te pune tu cu mine*) dovedește cu totul altceva. „Ionescu n-a fost un negativist, pentru că îi lipsea încrederea în rostul și obiectivitatea criticii”. (Ibidem). Afirmatia se reține, cu toate că e contrazisă flagrant cu numai cinci pagini înapoi (p. XXXIII), când aflăm că, de fapt, aceluiași Ionescu îi lipsea încrederea, nu în critică ci în metodele obiective ale criticii. Ionescu nu este așadar, un negativist pentru că nu crede în critică. Inșă, dacă într-adevăr aceasta e situația, e greu de imaginat că cineva, care n-are nici o considerație pentru critică, face, în cele din urmă, *tot critică*. Ionescu nu este critic. El e anticritic. Cu ce drept stă alături de critici e mai greu de precizat. Sau e, totuși, *critic*, și atunci întreaga argumentație a autorului cade de la sine, sau *nue critic* și atunci... *Tertium non datur*.

În ce privește criteriile de selecție a articolelor fiecărui critic în parte, acestea sînt pentru E. Simion două: opțiunea pentru textele în stare să explice sau să justifice o anumită atitudine critică și preferința pentru textele reprezentative, atît în situațiile de dreptă judecare valorică a operelor cît și în acelea ale erorilor. Ar putea fi pusă la îndoială justetea alegerii unui articol ori a altuia, dar asta ar însemna de acum exprimarea unei atitudini strict subiective în selecție. Oricare critic pus în ipostaza conceperii unei asemenea antologii ar fi văzut-o cu totul altfel. Aceasta este antologia lui E. Simion, ea îl reprezintă și, în acest sens, însemnătatea alcătuirii ei este dincolo de orice îndoială. Dacă pentru specialiști nu aduce nimic nou, utilitatea didactică este certă. Defectul capital vine de acolo că selecția este inconsecventă, așa încît — în forma ei prezentă — antologia susține numai parțial intențiile manifeste ale autorului ei. Faptul că din 22 de nume, aproape un sfert amendează pretențiile autorului ar trebui să-i dea de gîndit măcar acestuia. De la Titu Maiorescu la G. Călinescu pune în circulație un număr de pagini din critica românească, dar numai pentru atîta lucru era suficient și un singur volum. Căci nu antologăm numai pentru a edita texte mai greu truvabile ci pentru a ne exprima un punct de vedere, a judeca adică valoric o operă sau o epocă literară. De unde se vede că ucenicia la un grădinar (dacă se poate, floricultor) e mai mult decît necesară, mai ales cînd adori „buchetele” dar nu prea știi cum să le faci.

limbă și stil

D. IRIMIA

Note despre LIMBAJUL POETIC

esențială în studiul literaturii, al poeziei moderne mai ales, este luarea în considerație a limbajului poetic, „locul geometric” al *substanței și expresiei* unei creații. Ideea începe a se impune în considerațiile teoretice, chiar dacă în practica interpretării literaturii ea este, în general, ignorată sau numai „uitată”.

În poezia și în estetica modernă (creația poetică trebuie interpretată în relație cu ideile — ale poetului, ale epocii — despre ea) limbajul a încetat a mai fi (și a mai fi considerat) simplu mijloc de transmitere a unui „conținut” poetic; el nu mai „redă numai, ci încorporează” (L. Rusu). Limbajul poetic nu mai e „formă” doar (va fi fost vreodată ?), e conținut și formă.

Specificul limbajului poetic derivă din aceea că se cuprinde, în același timp, în două sisteme, în sistemul lingvistic (orice poezie, înainte de a fi un text literar, este un enunț lingvistic; R. Jakobson) și în cel al artelor. Prin cuprinderea lui în sistemul artelor, își conturează o individualitate proprie în sistemul lingvistic. Prin apartenența la sistemul limbii își conturează o individualitate proprie în sistemul artelor. Și conturează specificul artei pe care o condiționează.

Poezia se află într-o permanentă luptă cu ceea ce o ține prea strâns legată de sistemul limbii și care creează aparența (sau nu numai aparența dar, fără îndoială, de multe ori pretextul sau justificarea) unei frîne pentru cuprinderea ei în sistemul artelor. Poetul trebuie să se smulgă de sub o suveranitate lingvistică întemeiată pe funcția de comunicare a limbii (1), în drumul ei neîntrerupt spre abstractizare (2). Culoarea, blocul de marmură, sunetul sînt *mijloace* doar de exprimare a unei idei artistice. Cuvîntul este *mijloc*, este *component*, *condiție*, *obstacol*, *toate în același timp*, în procesul de transfigurare artistică a realității.

Poetul nu are dreptul (chiar dacă uneori și-l ia, cu prețul neajungerii la poezie, însă; vezi, în acest sens, „produse” ale literaturii de avangardă, sau atîtea dintre „produsele” poetice actuale) să ignore funcția de comunicare a limbii. El are doar latitudinea de a o transfigura: comunicarea lingvistică să devină comunicare estetică, nu necomunicare. Altfel, poezia iese din sistemul lingvistic, fără a mai pătrunde în cel al artelor, însă. Trecerea dintr-un sistem în altul se face — bineînțeles fără abandonarea celui dintîi — prin înclăștarea poetului — creator veritabil — cu cel de-al doilea component al suveranității lingvistice: procesul de abstractizare. În această „luptă dreaptă” își constituie limbajul poetic structura proprie, opunîndu-se mereu mai mult norme, care funcționează ca limbă literară.

Ideea intrării limbajului poetic în relații de diferențiere, de abatere sau chiar de opoziție nu e nouă. Numai că ceea ce începuse prin a fi *una* din caracteristicile limbajului poetic ambiționează azi însăși definirea conceptului. Evident, concomitent cu o precizare a termenilor de referință luați în considerație. B. P. Hasdeu, apoi T. Vianu, L. Rusu iau ca termen de referință limba comună, concept nu tocmai clar, realitate foarte eterogenă. Ch. Bally, J. Cohen, Tz. Todorov consideră ca al doi-

lea termen de referință limba scrierilor științifice. La fel procedează, pînă la un punct, S. Marcus (*Poetica matematică*), pentru care limbajul științific reprezintă gradul zero al limbajului. Dar S. Marcus merge mai departe (chiar prea departe, după opinia noastră): limbajului liric — exponent al limbajului poetic — îi opune limbajul matematic — exponent al limbajului științific.

Ni se pare că cea mai proprie pentru definirea esenței limbajului poetic este relația cu limbajul științific („mediu”), dar privită dintr-o perspectivă întrucîtva diferită decît se propune în general.

Stilul științific este considerat o modalitate de organizare a limbii literare. Ca și stilul beletristic, ca și celelalte stiluri. Dar stilurile sînt numai în parte (adică numai pînă la un punct) ale limbii literare — ele sînt, de fapt, ale limbii comune. Pentru că și stilul științific, de la un punct (din momentul diversificărilor și specializării) și cel beletristic se opun (cel beletristic mai mult, cel științific mai puțin, dacă nu avem în vedere limbajul matematic) limbii literare. Oricum, nici un stil, în ceea ce are specific, nu se confundă cu limba literară. Există, ce-i drept, un spațiu de suprapunere (diferit de la stil la stil) dar există și spații de manifestare a specificității. Așa încît limbajul poetic nu poate fi considerat o *abatere* de la limbajul științific (sau de la limba literară „standard” considerată ca suprapunîndu-se peste stilul științific); el se află doar în relație de opoziție cu stilul științific.

Amîndouă stilurile — științific și beletristic — (și toate stilurile) au același punct de plecare — limba comună: într-o anumită etapă, limba literară — dar prezintă sensuri diferite de desfășurare, cu care prilej își conturează profiluri diferite. Limbajul științific, dezvoltîndu-se în spațiul lingvistic doar, reprezintă drumul mai departe, fără conținere, spre abstractizare, al limbii. Limbajul poetic părăsește la un moment dat sistemul lingvistic (fără a se rupe definitiv de el), pătrunde în sistemul artelor, configurîndu-și astfel specificul. Atît cît e limbă, el reprezintă o întoarcere, o negare a drumului spre abstract și, în același timp, o resubstanțializare a limbii devenită prea mult doar expresie sau tinzînd spre aceasta. Ideea apare încă la Hasdeu: „Dacă vom zice că „limba prozaică” este o actualitate în momentul cînd se vorbește, vom caracteriza „limba poetică” ca *anacronism* în același moment. Anacronism nu pentru că poetului îi plac vorbe, concepțiuni sau întorsături învechite, uitate, ieșite din întrebuintare, ci mai ales pentru că modul său de a se exprima, în ceea ce este adevărat poetic, reproduce oarecum copilăria limbii”. (*Cu-vente den bătrîni*, tom. III, partea I, Buc., 1881, p. 118). Este vorba, altfel spus, de redescoperirea de către poet a valorilor concrete, lăsate în urmă de mersul spre abstract al limbii.

N-au lipsit, bineînțeles, reacțiile față de interpretarea limbajului poetic, în funcție de relațiile de opoziție în care intră. Limba poetică — s-a cerut — trebuie concepută și interpretată în ceea ce are specific și nu prin ceea ce se opune altor limbaje. S-a cerut dar nu s-a trecut la o astfel de interpretare, decît cu totul tangențial.

Din punctul nostru de vedere, limbajul poetic trebuie conceput din două perspective: — una *exterioră*, concretizată în opozițiile în care intră, și alta *interioară*, concretizată în particularitățile sale, în afara relațiilor de opoziție. Cele două direcții nu sînt, însă paralele; ele se întrepătrund, mergînd uneori, în anumite puncte, pînă la suprapunere. Valoarea poetică ia naștere în același timp din relațiile de opoziție cu limba normată și din transformarea în realități estetice a unor virtualități de expresie ale limbii, printr-un proces de sinteză a unei mișcări sufletești cu o tensiune lingvistică extraordinară — la marii creatori — între „expresie” și „substanță”. Poezia este doar „o ezitare prelungită între sunet și sens” (P. Valery).

Relația de opoziție în care intră limbajul poetic are un caracter deosebit de complex. Profesorul G. Ivănescu afirma la un moment dat că limbajul poetic este semnificativ în măsura în care „nu e cel curent”. Poeti și școli literare au transformat relația de opoziție în scop în sine, ca și cum poezia ar lua naștere în mod fatal din simpla negare (sau ignorare) a normelor limbii! (Ideea se pare că ispitește pe mulți dintre versificatorii actuali). În fapt, relația de opoziție este doar un drum, o cale prin care limbajul poetic își constituie o altă structură; negarea unor norme gramaticale este o fază numai, una necesară pentru constituirea unei alte „gramatici”. Limbajul poetic este semnificativ în măsura în care nu e cel

curent numai dacă dincolo de acest „altfel” se află ceva. Într-un fel, relația de opoziție are rolul unui reflector care scoate la lumină elemente lăsate în umbră de evoluția limbii. Nemaifiind actuală, o anumită formă lingvistică capătă alt relief decât avea pe când era actuală. Verbul *a rumpe*, de ex., intră la Eminescu în opoziție, la nivel fonetic cu verbul limbii literare, *a rupe*. Semnificația lirică nu se realizează, în versurile: „*Mureșan* scutură lanțul cu-a lui voce ruginită, / *Rumpe* coarde de aramă cu-a lui voce ruginită”, din simpla opoziție cu forma literară ci din realizarea — prin această formă arhaică — a unei mai strînse legături între nivelul semantic și cel fonic. În felul acesta, limbajul poetic restabilește — fie și numai prin sugestie — o relație abandonată de multă vreme de limbile istorice. Se restabilește corespondența dintre forma și conținutul elementului lingvistic. În altă parte, calea realizării semnificației lirice poate fi alta (valorile stilistice sînt individuale). În poemul *Călin*, de exemplu, aceeași formă introduce discreție, delicatețe: „Iar voinicul s-apropie și cu mîna sa el *rumpe* / *Piaza* cea acoperită de un colb de pietre scumpe”;

Perfectul compus, cu auxiliarul invariabil în funcție de număr, în versurile: „Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește” introduce, de asemenea, o notă de opoziție față de limba normată (de fapt, în opoziție intră întreaga sintagmă de perfect compus, perifrastic) dar, tot așa, semnificația poetică rezultă nu din faptul ca atare, din faptul de a se opune, de a nu fi o construcție curentă. Semnificația lirică (parte din semnificația profundă a întregului poem) se constituie *trecînd* prin această formă, atît la nivelul expresiei cît și la nivelul semantic. Semivocala *u* este o notă necesară (o bemolizare) în constituirea structurii muzicale a versului; fără *u* s-ar fi creat un „hiatus”: „Și apa unde-a fost căzut, o ruptură în curgerea fluviului sonor continuu, atît de specific versului eminescian. Semivocala *u* și spiranta *f* sînt sunete mult mai apropiate, primul ușurînd trecerea (fiziologic și acustic) de la *a* la *f*. Semnificația poetică trece, la Eminescu, totdeauna și prin expresia muzicală. La nivel semantic, prezența formei arhaice *au* trece accentul simbolic de pe *locul* căderii (Și apa unde-a fost căzut...) pe *actul* căderii, element de esență în constituirea semnificației *Luceafărului*: „Și apa unde-au fost căzut...”.

Pe de altă parte, relațiile de opoziție trebuie privite în chiar interiorul limbajului unui poet. În conturarea profilului stilistic (și nu numai în acest caz, de altfel) prezintă importanță maximă identificarea unor principii polarizatoare, identificarea dominantelor stilistice, adică. În funcție de acestea, opoziția se poate stabili, la un moment dat, nu față de limba normată, ci față de aceste dominante. Așa, de ex., în poezia lui Eminescu domină formele de viitor popular. Probabil pentru că formele populare, prin structura lor fonetică, sînt mai proprii contopirii cuvintelor în fluxuri sonore continui, în interiorul cărora granițele lexicale ale cuvintelor, în general, dispar. Se întîmplă așa și în *Luceafărul*. La un moment dat, însă, *Luceafărul* întrebuițează forma literară: „Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege...” Este momentul solemn al luării unei hotărîri cu totul deosebite — hotărîrea supremă, a sacrificiului suprem; cuvintele trebuie rostite clar, răspicat, spre a se evidenția greutatea fiecăruia. Iar semnificația poetică trece prin această opoziție lăuntrică, la nivelul expresiei.

Dimensiunea interioară a specificului limbajului poetic stă, cum am mai spus, în „exploatarea” unor valențe expresive ale limbii, pe aceeași cale a restabilirii solidarității „substanță-expresie”, a înlăturării statutului de indiferență. Dominarea imperfectului, împletirea lui cu perfectul simplu, perfectul compus sau mai mult ca perfectul, nu prezintă în episodul cosmic din *Scrisoarea I*, niciun punct de opoziție cu normele limbii literare sau cu stilul științific, dar se constituie în element esențial în realizarea semnificației poetice, prin *revitalizarea* „conținutului” acestor timpuri, și mai cu seamă a imperfectului, timp al duratei, devenit timp al nemarginilor, al lipsei de început și de sfîrșit, timp al stării pregenetice. Trecînd în prim plan ideea de durată și de nesfîrșit, imperfectul sugerează în *Luceafărul* permanenta naștere a lumilor: „Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi, / Cum izvorau lumine”. Și tot fără a intra în opoziție cu normele limbii, distribuția formelor modale ale verbelor din *Lacul* (indicativ, gerunziu — conjunctiv — indicativ, participiu) reprezintă — la nivelul expresiei — reflexul unor mișcări sufletești — de la nivelul substanței —: certitudine — incertitudine (posibil dar nesigur... —

certitudine ; real — imaginar — real ; dinamic — static. Iar semnificația lirică se constituie din solidarizarea perfectă a celor două nivele.

Dimensiunea interioară cunoaște, de asemenea, opoziții lăuntrice, fără a intra, însă, în vreun fel, în relații de opoziție cu normele limbii literare (așa cum se întâmplă în cazul opozițiilor lăuntrice din dimensiunea exterioară a limbajului poetic). Așa, de ex., poemul *Luceafărul*, își conturează ideea poetică centrală, printre altele, prin străbaterea mai multor opoziții pronominale, la nivelul expresiei. Mai întâi, opoziția dintre *Luceafăr* și *fata de împărat*, susținută și de distribuția (dominantă) a pronumelor personale *eu*, *tu* și mai ales a adjectivelor posesive : sfera *mea*, *a mele* ceruri, tatăl *meu*, mună-*mea* / cămara *ta*, lumea *ta*, în cuvintele „imaginate“ ale Luceafărului. Apoi comuniunea *Cătălin-Cătălina*, sugerată, la nivelul expresiei, prin pluralul pronumelui (sau al verbului) : „Doar *ni* s-o pierde urmele / Și nu *ne*-or ști de nume“ (În nici una din chemările luceafărului, în „lumea lui“, nu s-a întrebuințat forma de plural, persoana I). În răspunsul Demiurgului la ruga lui Hyperion, opoziția capătă dimensiunea generalului, primind forma *ei/noi* : „*Ei* doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte, / *Noi* nu avem nici timp, nici loc“. În final, după ce s-a vădit apartenența sa la o altă lume, Luceafărul marchează opoziția fundamentală a poemului-*eu* (omul de geniu) — *voi* (societatea incapabilă de a-și depăși condiția limitată) : „Trăind în cercul *vostru* strîmt / Norocul *vă* petrece, / *Ci eu* în lumea *mea* mă simt / Nemuritor și rece“.

Importantă pentru definirea limbajului poetic, în ceea ce are specific, este prin urmare, interpretarea semnificației lirice. Iar aceasta se realizează deopotrivă din intrarea limbajului poetic în relații de opoziție (complexe), dar și din trezirea la viață a cuvintelor „ucise“ prin *instrumentarea* lor în procesul comunicării.

În definitiv, nu reprezintă cuvîntul *giulgiul* unei realități, al unei trăiri, din momentul în care ea a fost constrînsă *să-și dea sufletul* unui șablon lingvistic ? Și nu este oare misiunea poetului tocmai aceea de a transmite „lucrurilor“ *ucise* prin limbă, suflarea vieții, prin limbaj poetic ?

CĂRȚI

Nicolae Labiș :

VÎRSTA DE BRONZ ; „POEZII“

Cînd se vorbește despre poezia lui Nicolae Labiș se trece într-o altă ordine decît cea obișnuită. Toți (sau majoritatea) comentatorilor lui au însoțit analizele de o undă de sentimentalitate. Faptul nu poate fi „iertat” unui critic și criticii se ferească de astfel de manifestări. Labiș marchează însă nu o vîrstă biologică ci una spirituală în istoria literaturii române. El este primul care a deschis posibilitățile poeziei de azi și acesta e motivul pentru care îi sînt îndatorați poeții ; nu atît în procedeele tehnice cît în perspectiva unui autentic orizont liric. Numele lui n-ar fi trecut însă pînă azi printre noi dacă n-ar reprezenta, în același timp cu poziția de inițiator și valoarea unui adevărat poet. Asta cu atît mai mult cu cît în lirica sa Labiș nu folosește „invenția” ca mijloc de demarcație ; citită azi, poezia sa pare mai mult „tradițională” și s-ar putea crede deplasată afirmația potrivit căreia el e precursorul poezilor „moderni” ai zilelor noastre. Contradicția (pentru cei care au căutat o contradicție) este doar formală. Dincolo de detalii, Labiș a fost un poet al esențelor, al stărilor limită. Inovația lui în poezie este tocmai căutarea momentelor în care existența își deschide întrebările : „Din fenomene oarbe ce mă-ngrozeau alt-dată / Am deslușit natura neconținut lucrînd, / Materia-n mișcare și-n forme distilată, / Simetrică privește de gînd” (**Primele iubiri**). Drumul deschis de el pornește de la numirea „simetriei” între dinamica din cosmos și cea interioară. Faptul poate părea banal, însă raportat la contextul perioadei, la o poezie în general convențională, are însemnătatea refacerii legăturii cu tradiția adevăratului lirism. Nu e nevoie să căutăm „împrumuturi”. E suficient să constatăm o stare poetică asemănătoare. „Cu zvînet tîmpla mi-o lipesc ades / De pîntecul materiei imens, / De acest pîntec bîntuit de patimi / Care-mi încing la alb închipuirea”. (**Entuziasm**). Versurile ne trimit la dimensiunile poeziei lui Blaga. Identitatea de ton trebuie însă acceptată doar ca a unor sfere lirice de dimensiuni diferite, dar de vibrație apropiată. Recucerirea lirismului de poetul Nicolae Labiș este cu atît mai prețioasă cu cît a fost făcută de pe poziții declarate : „Trăim în miezul unui ev aprins / Și-i dăm a-nsfulețirii noastre vamă, / Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi / În flăcările noastre se destramă (**Viitorul**). Angajarea sa e însă departe de convenționalismul cu care ne-a obișnuit un anumit fel de poezie. Aproximarea lui de idealurile sociale se face în forma inefabilă a **Primelor iubiri**. Transcendera emoției lirice din domeniul consacrat al dragostei în limitele unei poezii sociale este un gest în primul rînd de mare vocație poetică. Esența lirismului lui Labiș poate tocmai în asta constă : în desființarea „limitelor”, a granițelor între suprafețe poetice pînă la el îndepărtate și afirmarea unei prezențe poetice omogene, de înaltă ținută tensională : „Din cînd în cînd / Mă urc în lumea voastră / În nopți grozav de liniștite și senine, / Și-atunci aprind mari focuri

/ Și zămislesc comori / Uimindu-vă, pe cei ce mă-nțelegeți, / Apoi cobor din nou prin hrupe trudnice / În apa luminoasă, minunată. / Sînt spiritul adîncurilor, / Trăiesc în altă lume decît voi". (**Sînt spiritul adîncurilor**).

„Sentimentalismul” de care vorbeam la început ca inerent oricărei abordări a poeziei lui Labiș (sentimentalism în sensul bun al cuvîntului) este legat și de faptul că poezia lui este și o expresie a unei întregi perioade din istoria țării, deci din istoria fiecăruia din noi. Tonul direct al lirismului său era tonul necesar pentru acele zile. Ar fi o greșeală să încercăm aplicarea în cazul lui a unora sau altora din „normele” lirice de astăzi (cu toate că poezia lui este și rămîne poezie adevărată). Însemnătatea lui este de altă factură. El are un rol poate mai ingrat, poate mai important, însă un rol diferit. Labiș este punctul nostru de referință, este un semn permanent treaz, al originilor. Versurile sale exprimă cel mai bine sentimentul fiecăreia din reluările poemelor sale: „Pasărea cu clonț de rubin / S-a răzbunat, iat-o, s-a răzbunat. / Nu mai pot s-o mîngii. / M-a strivit / Pasărea cu clonț de rubin, / Iar mîine / Puii păsării cu clonț de rubin, / Ciugulind prin țărînă, / Vor găsi poate / Urmele poetului Nicolae Labiș / Care va rămîne o amintire frumoasă...”

CONSTANTIN PRICOP

Camil Baltazar :

„MI-Î DRAGĂ FAȚA OMENEASCĂ”

Editura Eminescu pune la îndemîna iubitorilor de poezie un florilegiu din poemele compuse de Camil Baltazar între anii 1964—1969, intitulat **Mi-e dragă fața omenească**. Parte din ele au fost deja publicate în reviste și ziare, parte sînt inedite, toate înserate după o exigentă selecție a autorului lor. Dacă în primul ciclu al cărții, **Solilocvii**, înțilnim versuri avînd puternice trăsături intime, personale, rezultat al convorbirii poetului cu sine însuși, celelalte două secțiuni, frumos caligrafiate **Noblețea plaiului natal** și **Înima partidului**, cuprind o poezie cetățenească, cu un net caracter social, în care poetul cîntă puterile vieții și splendorile patriei cu un sentiment de adorare uneori calmă, alteori exultantă, adus de înțelegerea că ele își au rosturi bine definite. De aceea: „Cum să nu-ți iubești pămîntul, / Slavă să nu-i dai tu gleei / Cesteia a României, / Cînd năvalnic este simțămîntul !

Poeziile antologiei dau expresie plenară dragostei poetului de viață, de natură, de țară, aceluia filon statornic al inspirației sale, pe care nici o filozofie irațională nu-l mai anihilează sau umbrește. Versurile din ultima culegere exemplifică un proces sufletesc de reîmprospătare, un peisaj poetic deasupra căruia sînt risipite orice ceturi metafizice: „Să fii poet, s-auzi în tine-arpegii / Nemaisimțite-anume de vre-un om, / În sinea ta să stai la sfat cu regii / Visărilor; să fii adesea piatră, pom // Și crustă a tărîmului vulcanic... Și să rămii mereu dator, / În oameni căutînd plinirea, / Să-i porți, prin stih, spre cel mai splendid zbor”. (**Credo**).

Noua carte a lui Camil Baltazar se definește, desigur, tot în funcție de celelalte anterioare, dar este și reflexul pe plan artistic al celui care, devenit cetățean al unei lumi reinnoite, ține să afirme deschis: „De am să mor cîntînd, să mă lăsați să cînt, / Am fost o fire cîntătoare / Și printre oameni fost-am zburătoare, / Iubind cumplit acest pămînt”. (**Zburător**). În figurarea sentimentelor poetul folosește tehnica clasică, peisagii de proiecții (zăpadă, marea, flori, păsări, albatroși) și gestiuni specifice, cînd maiakovskiene (**Rapsod**), cînd blagiene. În rezonanța imaginilor deloc căutate, deși cîteodată discursive, prozaice, se disting limpede sensuri înălțătoare legate de om. Elanul de dăruire al poetului se cristalizează în succesiunea anotimpurilor, în recunoașterea măreției patriei („Pe sub falduri pădurene, / Pajiști mari netezitoare, / Duc, piepțiș, însoitoare / Spre frumusețile codrene”),

angajată sub auspicii favorabile, pe calea unui viitor luminos, cu „frumuseșea pururea prezentă”, în gîndul morții contemplat cu o așteptare liniștită, în acorduri frumoase prin vraja lor muzicală și forța de sugestie : „Despărțirea nu-i o fărîmă de moarte, / Cum rostește-un adagio francez, / Ci-i a te da dup-o tanică poartă, / Fiind un fel dinamic să viezi, // După ingenuul dimineții, / Ce desfătare-i în amiaza mare ! / Iar amurgul te-ajută să dispari, / Cum închid florile pleoape mari“ (Despărțirea).

Creația lirică a lui Camil Balzatar din **Mi-i dragă fața omenească** vădește o hotărîtă tendință spre confruntarea emoției ale cărei perspective stîrnesc ecouri adînci. Tendința reprezintă rodul organic al dinamismului lăuntric al poetului, care cu trecerea anilor, își întregeste experiențele de viață și de creație. Sub vraja poeziei sale, puternic ancorată în realitatea imediată, existența însăși se transfigurează, dezvăluie omului bogăția ascunsă de frumuseți. Originalitatea viziunii, capacitatea autorului de a sensibiliza idei, de a transmite emoții, de a invita la meditație caracterizau în bună măsură și creațiile lui anterioare. Cu **Mi-i dragă fața omenească**, Camil Balzatar realizează însă, fără îndoială, una dintre cele mai angajate cărți ale sale. Parcurgînd volumul, cititorul e în drept să aplaude progresul realizat de la **Vecernii** (1923) și **Flaute de mătase** (1924) la antologia din 1971, așteptînd de la căruntul poet noi dovezi ale incontestabilului său talent.

VALERIU NEȘTIAN

Dimitrie Stelaru :

„PĂSĂRI INCANDESCENTE“

O poezie încercată de pasiunea contururilor dure profesează Dimitrie Stelaru și în această nouă carte (o poezie pe care altă dată am numit-o „polemică“). Autorul nu propune ci definește. Sugestia e adînc îngropată sub straturile prea exacte ale metaforei : „Nu pluteau în creștetul văzduhului, / tăiau cu aripi *născocite* (s.n. arghezianism) îndelungi meridiane. / Din turma lor spasme își repezeau / la noi, aici unde eram, să ne mînînce“. (*Furiile*). Desigur, la un poet cu o atît de îndelungată experiență, cu un spațiu liric bine cristalizat, nu mai poate fi discutată acea „evolue“ (sau „involuție“), mereu descoperită debutanților. Oricum însă, la un nivel interior, prefacerile nu încetează. Și, în sensul acesta, cîteva piese din *Păsări incandescente* poartă semnul mutației. Apare o anume închidere, o autonomie a fragmentului liric, fapt care nu mai reclamă descifrarea poeziei următoare, spre edificarea sensului, ci a ecourilor din sensibilitatea lectorului. Desenul subtil amintește deseori de haiku-ul japonezilor : „Dar eu ? Mi s-a golit cămara — / lumea din rafturi a fugit / și vechiturile / și patefonul / așeară toate au fugit de hohotul „profundizimii“ (*Dar eu ?*) sau : „Pergament fără sfîrșit neînceput / adună literele de midii și zodii / din spuma berbecilor și delfinilor. // Eu caut urma rămasă în plajă / și pescărușul îmi atinge zilele“ (*La mare*).

Ciclu *Auzire din cătunul Poezia* face o notă distinctă în volum. Tonul baladesc însoțește întreaga desfășurare a celor patru „auziri“. Iar prezența ostentativă a subiectului, fie direct în titlu (o auzire se numește *Cîntecul lui Stelaru*), fie indirect, prin cîntecul altcuiva („—Stelaru, stelarele / voinic băiatule, / să nu te mîinii / că-n drum te oprii“ etc.), se realizează poziției trubadurilor interbelici. Introducerea în atmosferă „cătunului“ e de un naturism mărunț și aglomerat : „Cip-cirip o vrăbioară / drese struna la vioară ; / un sticlete mititel / frînse sunet de oțel ; / pri-goria zvăpăiată / sus de tot urcată / clatină din aripioare / și-ncepu orchestră mare“. (*Nici nu mai știu*). Absorbția cosmică, reintegrarea în material, lasă impresia de gol, de pierdere. Vagi absențe bîntuie versul : „Nici pe soare, nici pe lună / pasul lui nu mai răsună, / nici o stea nu mi-l arată — / numai vîntul, cîteodată...“

(*Cîntecul lui Stelaru*). Apoi, însoțirea se consumă tot pe temeiul durerii, în aceeași modalitate naturală a erosului : „ — Eu paznic ți-oi fi / și te voi iubi / *cum iubesc mioare / ducindu-le-n zare*” (s.n. „Cătălina”). În sfîrșit, cea mai realizată parte a ciclului comunică zvonuri de transcendent, în relație cu timpul care marchează perisabilitatea vieții : „Sus într-un ungher / o geană, de cer, / printr-o crăpătură / printr-o ieșitură / un cer cît o nucă / ce-ți făcea de ducă. / Aici stăteam / și nu grăiam / aici doar așteptam / cu ochi pînditori / din zori pînă la zori / să primesc pline / din mîine în mîine”. (*Intemnițarea*).

E. M.

Anghel Dumbrăveanu :

„POEME DE DRAGOSTE“

Fără îndoială, acel mult discutat „profesionalism” pe care îl neagă sau îl afirmă critica în legătură cu un scriitor, e a lamă cu cel puțin două tăiușuri. Un scriitor dovedește că s-a „profesionalizat” atunci cînd se arată conștient de munca la care a purces (literatura), conștient de lipsurile și de virtuțile sale, de randamentul și de maniera sa etc. Dar mai există și un altfel de „profesionalism”, uneori abia perceptibil sub icsușința scriiturii — un „profesionalism” al sentimentelor. Sînt scriitori care s-au epuizat ori, pur și simplu, duc lipsă la un moment dat de „materie sensibilă”. Și atunci simulează sentimentul printr-o tehnică „specială”, prin așezarea cuvintelor într-o ordine bazată pe lunga experiență de „profesionist”. Încît e necesar ca, din cînd în cînd, fiecare minuior al condeiului să dea măsura disponibilităților sale afective într-o lucrare demnă de luat în seamă. Și mai ales poezii trebuie să facă dovada inspirației lor (pentru că, orice s-ar spune, pînă la urmă poezia adevărată tot dintr-o mare doză de inefabil se naște). Anghel Dumbrăveanu face această dovadă cu volumul *Poeme de dragoste* — deși el se vădește a fi de obicei, în toate versurile scrise, un poet „inspirat”, prin chiar structura sa.

Mai vechi și mai noi, poemele cărții (frumos ilustrată de Dinu Petrescu) ne prezintă un spațiu liric întins, dar unitar. Tonul e același aproape în toate cele peste 150 de pagini, dar impresia de „monocord” se dizolvă în puzderia de imagini și metafore. În literatura noastră conjugarea erosului cu natura are o tradiție îndelungată. Anghel Dumbrăveanu preia tradiția prin filiera vechii sale obsesii : marea : „Avea în mers euritmia mării / Și era singură și palidă ca toamna. / Noaptea, venea pe țărîm și briza caldă / O desfrunzea încet și-o dăruia / Talazurilor grele să-i sărute / Lumina de stamină a trupului curat”. (*Euritmii*). Dominantă e o anume „absență” a femeii. Cînd ea se află în preajma poetului, distanțele se dispun imaginar („Parcă ești mereu în întuneric, / Într-un interval fără capăt prin care te caut. / Umblu prin vid și te strig inutil, / Bat golul negru cu mîinile, fără s-apropii / Lumina gîndului tău, linia încordată a soldului” (*Pe malul celălalt*), iar cînd distanțele există într-adevăr, se simte un descrescendo, o denivelare temporală a realității („Eu tot îi mai aduceam flori și fructe din piață / și-am vrut s-o mut în altă vară, cu vorbe / Aduse din țările calde, dar ea / cu pulpe lactee, / pierise”. — (*Cu mișcări submarine*). Cam acestea sînt coordonatele pe care se desfășoară *Poemele de dragoste*. Recuzita și arhitectura lor apar, foarte bine definite, chiar în cuvintele autorului : „Noaptea, pătrund în somnul meu răsăritean / Femeia și marea...” (*Poem răsăritean*).

EMIL NICOLAE

Emil Manu :

MICA „EROICĂ“

Sub monologul de o aleasă sobrietate, cu nerv dramatic bine disimulat, interzicându-și digresiuni ori cochetării stilistice, **Mica „eroică“** a distinsului critic și istoric literar Emil Manu probează — după volumul de versuri **Incunambule** — virtuțile unui autentic artist. Căci jurnalul său de front, compus între 8 august și 11 octombrie 1944, are în ciuda avertismentului de la începutul cărții certe calități literare. Autorul notează parcă pentru propria nevoie de limpezire sufletească, și cu sinceritate deplină, fapte și evenimente de război capabile să dea scrierii o tensiune lirică subtilă. Senzația de jurnal intim pe care o creează primele pagini e curind depășită într-o rememorare a unor acțiuni de real interes documentar pentru o perioadă atât de hotărâtoare din istoria contemporană a României.

Insemnările de campanie sînt organizate, cu bune intuiții psihologice, pe un motiv central: actul istoric de la 23 August 1944. Prezentînd faptele, scriitorul urmărește deliberat o anumită tendință, un scop educativ, prin apelul fervent la dragoste de pace. El e dornic să influențeze pe cititor și să promoveze ideea luptei pentru libertate, împotriva cîmpitorilor, ceea ce dă revelațiilor sale o ținută politică precisă. Aceasta ni se pare, de altfel, însăși rațiunea publicării jurnalului.

Tînarul student bucureștean de la litere și filozofie este dizlocat din mediul său obișnuit și trimis în lumea extrem de dură a războiului. Transcriindu-și reacțiile în fața acestui univers insolit, consemnînd cele văzute și trăite, Emil Manu realizează pagini în care pulsează intens și continuu viața. Unul din cele mai emoționante episoade este, neîndoios, acela din septembrie 1944, cînd detașamentul din care face parte a oprit la Radna Păuliș—Ghioroc invazia trupelor hitleriste din apus spre centrul Ardealului. Eroi de la Păuliș, intrați demult în literatura istorică și artistică, sînt creionați cu ochii unui sentimental, într-o manieră firească, nespectaculară. Elevi în școlile de ofițeri de la Arad și în școala de subofițeri de la Radna, camarazii de arme ai autorului se comportă eroic în crîncena încețare de pe Valea Mureșului, dau dovadă de un înalt spirit de sacrificiu în apărarea pămîntului strămoșesc și de o rară modestie: de-abia cînd li se citește ordinul de zi al Statului Major își dau seama de actele de vitejie săvîrșite de ei singuri.

Valorificînd propriile observații, filele de război, redactate într-un stil alert, sînt autentice, fapt care le conferă calitatea de document psihologic și etic. Relațarea, scurtă, eliptică, nu se limitează numai la întîmplări. O minte întrebătoare caută neconștient semnificația lucrurilor. Nu avem a face cu un reportaj despre război, ci cu o **viziune personală**, din care lipsește teroarea, groaza, deznădejdea, abisul interior al combatantului în fața morții. Totul este redat cu un aer natural, neafectat, uman. Ultimul cuvînt revine rațiunii triumfătoare (vezi reflecțiile filozofice inserate în partea finală a jurnalului). El amintește, încă o dată, ținuta severă și nobilă a confesiunilor literare făcute de Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Aurel Mihale, Laurențiu Fulga sau Dragoș Vicol. E aceeași probitate artistică, o fidelitate către sine însuși, o demonstrație implicită că fiecare episod e „rupt din realitate“.

Izbitoare e în carte absența totală a artificiei. Autorul, nepreocupat să analizeze în profunzime reacțiile interioare ale personajelor, zugrăvește ce vede, fără ca **Mica „eroică“** să fie o scriere cinematografică. Nu e vorba nici de o spovedanie senzatională. În schimb este o scoatere la lumina conștiinței și a notorietății umane a unor experiențe de viață intime legate de biografia contemporană a poporului nostru. Dincolo de mărturiile de sublimă etică (exprimate pe un ton ce nu se vrea moralizator, dar trezind cu atât mai multe rezonanțe), **Mica „eroică“** este documentul unei generații exemplare, izvorît din ardența de a se recomanda viitorului cu propriile sale intenții și realizări. Motiv pentru care traiectoria ei artistică prin timp rămîne incandescentă.

„POEZIA CRITICILOR“

Poezia criticilor este o carte antologică inedită în felul ei. Florin Manolescu adună în 160 de pagini producțiile lirice ale unor prestigioși critici literari de ieri și de azi, spre a ilustra o serie de principii emise în introducerea întinsă pe 70 de pagini, un adevărat eseu, cu o vădită tentă polemică, asupra caracterului strict unitar al psihologiei creației literare. Altminterea, raporturile posibile și existente între opera critică a unui autor și creația sa artistică a ispitit numeroase spirite iscoditoare în dialectica așa-numitei „duble vocații“ și constituie un subiect predilect în discuțiile despre condiția criticii literare (a se vedea, de exemplu, *Cică niște cronicari...*, de Cornel Regman).

Prejudicata, foarte veche și hipertrofiată prin adaosuri de speculații, despre criticul copleșit de rigida lui muncă de investigare, nereceptiv la valorile intrinseci ale operei și incapabil să creeze, la rîndul său, o operă artistică viabilă, pare lipsită de temei. Omul modern a părăsit criteriul strict limitat și compartimentat în sfera unei singure preocupări specializate, iar examenul interdisciplinar tinde să aducă suficiente argumente în stare a justifica integrarea actelor de creație într-o activitate completă. G. Călinescu, bunăoară, care s-a voit înainte de toate un scriitor de opere pur beletristice, a fost de la început atras deopotrivă de poezie și de critică, învederînd această dublă vocație, chiar dacă mai tîrziu criticul avea să eclipseze poetul. Criticul — scrie Călinescu — „este și el un poet în felul lui, un creator și, de altfel, numai criticii poeți au înțeles cu adevărat poezia“. Considerînd sensibilitatea estetică drept o însușire indispensabilă unui veritabil critic literar, el susținea sus și tare că nu poate fi critic cine nu este sau n-a fost scriitor, cine n-a ratat, cel puțin, cît mai multe genuri, întrucît „ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate“. Realizările lirice incontestabile ale criticilor contemporani de autoritate — unele prezente și în perimetrul cărții — ca G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessiciu, Const. Ciopraga, Victor Felea etc. — vin să confirme o asemenea aserțiune.

În discursul său introductiv, Florin Manolescu încearcă să aducă amendamente acestui punct de vedere. Sprijinit pe argumente — unele discutabile — oferite de piesele înserate în antologie, autorul contestă ideea larg împărtășită în critica noastră curentă, anume că poezia criticilor ar putea beneficia de un regim estetic de prim ordin și demonstrează pe baza unor interesante exemplificări că ea e mai degrabă o ilustrare de principii critice ale autorului, un appendice al operei critice. Între un critic literar — susține aparent fără greș Florin Manolescu — ce face din activitatea sa un mod de existență și un poet în aceeași situație se află o prăpastie foarte greu de trecut. Totuși nenumărate creații poetice, remarcabile ca valoare estetică, incluse în volum depășesc o atare afirmație oarecum categorică. Critica literară modernă — se știe — acordă un anumit statut de autonomie produsului literar, pe care nu-l socotește drept legat exclusiv de personalitatea creatorului lui. Criticul, teoreticianul poeziei, omul care știe multe despre ea și cunoaște drumul anevoios spre împlinire poate fi tălmăcit, confirmat de creația poetului.

Cartea în discuție atestă un autor cu o solidă cultură filozofică și literară, cu o fină sensibilitate și gust literar autentic. De aici poziția lui caracterizată prin recunoașterea tot mai stăruitoare a nevoii ca opera literară să fie aprofundată în valorile ei artistice proprii. Poziția aceasta este realizată cu merite și carențe, dar cu pasiune, cu vocație și cu nerv. De aceea lectura volumului este deosebit de atrăgătoare și, fără îndoială, rodnică în urmări pe planul dezbaterii unor probleme teoretice de actualitate în peisajul criticii literare românești.

Ion Alexandru Angheluș :

„NUNȚILE FOCULUI“

Mărturisesc de la început că am slăbiciune, de altfel firească, de breaslă, pentru poezia profesorilor. Sub cupola acestei slăbiciuni am citit cu interes viu cartea de debut (cam întârziat!) a profesorului Ion Alexandru Angheluș și m-am bucurat mult, întrucât *Nunțile focului* — Editura Litera, 1971 — nu reprezintă un moft satisfăcut al autorului ei. Merită a atrage atenția cititorilor că avem de-a face cu un poet, nu cu un profesor între poeți. O spune seriozitatea fiecărei poezii, înclinarea către filozofie a metaforelor, de o ritmică suplă, și întreaga ținută a plachetei.

E de notat, mai întâi, știința, inspirația poetului în alegerea titlurilor. Îmi sprijin afirmația prin citarea citorva, nu chiar la întâmplare : *Se tulbură pădurea, Acuarelă în albastru, Baladă, Timp interzis, Cînd mă plimb cu ea prin codrul ars, Din crinii negri, Să ne culegem fructul...* Evocator și realist, duios și tandru, plan-turos și naiv asemeni rapsozilor, făuritor de fine arabescuri, liric, profund și elegiac, I. Al. Angheluș are un registru poetic larg. Formula sa lirică este însă a poetului reflexiv, comentator al spectacolului vieții, cîntăreț al pădurii, al satului, al iubirii, al pămîntului natal. Animată de un dens suflu meditativ, poezia lui Angheluș se organizează în forme armonioase, de factură clasică, dar hrănite de o filozofie a omului modern : „M-amestec cu pădurea în ramurile ei / Și cresc în mine arbori tălăzuind merei. / În lut adînc piciorul se face rădăcină. / Îmi tremură o frunză, mă arde o lumină“ (*Ton*).

Tărîmul liricii sale nu este, așadar, direct cel al cotidianului, al peisajului obiectiv, ci al modului în care acesta se răsfrînge pe dimensiunea lumii interioare. Ca și I. Barbu ori Șt. Aug. Doinaș — ultimul, pare-se, poetul preferat al autorului *Nunților focului* — el se simte bîntuit de idei, dornic să le poată materializa în imagini cît mai poetice, mai plastice : „Se duc tiptil, prin iarbă păsări negre / Uscate de atîtea zboruri ninse / Și noi ne adunăm la o chemare / A nunților de foc... Se-aplecă luna!“ Prin însăși structura sa, Angheluș e aplecat spre lucruri fundamentale, spre seriozitatea interpretării. Liric prin excelență, obsedat de icoane și mituri (codri, vînători, cerbi, culoarea albastru și cifra trei, nu exceptat de unele note teribiliste, cultivînd și rondelul, și genul baladesc, el *gîndește* poezia pe care o face, chiar și atunci cînd o scrie cu inima.

Uneori clasic, alteori romantic, I. Al. Angheluș e un poet al epocii noastre, trăind cu nedisimulată intensitate emoțională condiția omului contemporan, în variatele lui ipostaze și încercînd să împletească într-o sinteză personală nelinıştile, bucuriile, dorurile, nostalgiile, întrebările acestuia. Dotat cu o nedeazămințită capacitate de a gîndi în imagini, chiar dacă nu rareori tropul nu traduce direct ideea artistică, ci doar o sugerează ușor, el rămîne un metaforic. Așa îl recomandă cele mai multe versuri din carte : „Fosnește luna încîlcită-n ierbi, / Noi alergăm cohortele de cerbi ; // Pădurea-n aur greu și-mbracă fama, / Vuind prelung cînd cerbii cîntă spaima. // Ne-ntoarcem arși de somn, pășim greoi, / Murînd pe rînd... / Și cerbii sîntem noi“ (*Cinegetică*) sau „Adorm copaci între zidiri de piatră / Și iarba crește-n zidurile arse, / Cad fulgerate păsări de cîntare / Ca eu reînviatul în Manole, / Lîngă o schelărie de visare“ (*O, cerbii*).

Placheta nu are o unitate desăvîrșită. În unele piese se resimte cazna, în altele artificul. Ambiția autorului de a se elibera de influențe poetice și de motive livrești nu e dusă pînă la capăt. Mai puteau fi evitate niște crudități de limbaj (din *Salut, Acuarelă în albastru, Bocet*), ca și unele dedicații poetice, amicale, și anodine, cum e aceea adresată cu orice preț unui personaj obscuro (*Bisericii vechi*)...

Poet-intelectual, de pregnantă expresie, reușind a contura viziuni animate de un lirism robust, Angheluș este tipul creatorului conștient de condiția sa și capabil a-și marca originalitatea. Avîndu-și timbrul artistic neconfundabil și recunos-cibil, neastîmpărat, iscoditor, el începe a-și netezi în noua lirică un drum propriu. Drumul poeziei. Și noi credem în el.

Mircea Alexandrescu :

„MINUNILE SFÎNTULUI SISOE“

Aşa cum bănuise, Topîrceanu are discipoli şi emuli în posteritate. Parodiile în genul său specific înfloreau acum câţiva ani, poezia farmecului miniatural se prelungeşte şi după Otilia Cazimir într-o anumită latură a liricii feminine, idealul redactorului poet, spiritual, maliţios, vînător ori pescar, îndrăgostit de fete, natură, sport, minăstiri vîrătice, şicane colegiale, conferenţiar umorist (nu numai cazul lui Neagu Rădulescu) e vizibil printre mulţi tineri. La Iaşi, cu verva sa epigramistică nici o clipă ostenită, George Lesnea a făcut ca nu numai în ambianţa unor locante de prestigiu şi legendă, refăcute succesiv printr-o bună grijă edilitară, să reînvie spiritualitatea de dincolo de boemă a lui Păstorel şi Mihai Codreanu, a lui Topîrceanu şi Miluţă Gheorghiu, a lui Mărgărit, şi Labiş. Simţul umorului, cultivat cu dăruire şi delicateţe, n-a părăsit niciodată această urbe.

Motivul *Minunilor Sfîntului Sisoe*, din acele unice fragmente lăsate de autorul *Baladelor*, este reluat astăzi de autori locali, e drept mai puţin cunoscuţi, cu precădere în încercări dramatice. Pe de o parte se caută, cu relativ succes, punerea în scenă a textului topîrceanian (Const. Paiu de pildă), pe de altă parte acesta slujeşte doar ca pretext pentru conceperea unor piese originale. Medicul Mircea Alexandrescu (ni-l reamintim imediat şi pe I. I. Mironescu cu ai săi *Cătiheţi*), autor de scenete în viziune romantică (*Vicleniile Afroditei*, *Căpitanul Costache*), scrie o comedie în şase tablouri cu titlul identic celui din proza lui Topîrceanu. El preia de fapt doar ideea din episodul întoarcerii pe pămînt a năstruşnicului sfînt fabulînd independent întîmplări pline de haz şi de un sens moralizator în contemporaneitate. Pentru aceasta e creată cam facil şi o antiteză a orînduirilor sociale cînd Sisoe se află pogorît printre muritori. Autorul ridiculează moravuri vechi (în scenele cu jandarmul şi popa) alternîndu-le cu observaţii caustice la adresa unor actuale apucături tinereşti desănătate. Şi pentru că Sisoe nu găsise nici în rai şi nici pe pămînt un leac împotriva ispitelor iubirii, se dedă cu un veritabil Ivan Turbincă la plăcerile umeşlii. Tot farmecul stă în inconştiienţa sa că nu face nimic împotriva percepţelor stabilite divin pe care le recită evlavios şi convingător ori de cîte ori scandaloasa lui comportare stîrneşte nedumeriri. Mîngîind picioarele frivolei Sofia, cu ochii la cer şi îngînînd „Minunată-i opera Ta, Doamne, dar dintre toate făpturile Tale femeia este cea mai ispititoare“, Sisoe se confundă cu o excelentă caricatură. burlescă. Cu toate acestea, jocul luciditate-inconştiienţă pe care personajul ni-l propune nu-i sugerat totdeauna de situaţii convingătoare. Deseori autorul „actualizează“ îngroşînd linii în chip excesiv. Intervenţiile pe scenă ale personajului Topîrceanu apar fireşti, aduc o anumită relaxare şi convenţie acceptabilă în raport cu ficţiunea, în genul cunoscutelor procese literare practicate în mediul şcolăresc. Cu toate că, după părerea noastră, Mircea Alexandrescu n-a înţeles deplin nuanţa aparte a „sfînteniei“ lui Sisoe pe care i-a dat-o Topîrceanu, personajul e realmente duos, deşi fără iradiieri inedite, cînd se lamentează dinaintea scriitorului, adevăratul lui creator, cerîndu-i să nu-l readucă printre heruvimi : „Nu tu vin, nu tu sarmale, ci doar smerenie şi curmale...“.

L. D.

„AMINTIRI DESPRE EMINESCU“

După atîtea studii şi monografii şi în special după acel unic monument literar ce l-a ridicat G. Călinescu înflăcăratului geniu, monografii şi studii care, desigur, au la bază, pe fîngă alte documente, şi amintirile contemporanilor, mai era oare

Antologie şi ediţie îngrijită de Ion Popescu

nevoie de republicarea lor în volum ? Și altă întrebare : Dacă cineva e doritor să afle în extenso ce s-a scris despre viața lui Eminescu nu s-ar fi putut îndrepta direct la sursă, adică la publicațiile unde au fost tipărite aceste amintiri ?

Parcurgînd paginile primului volum de *Amintiri despre Eminescu* — căci Ion Popescu ne promite și un al doilea — ne dăm seama că, oricît ar fi utilizat istoricii și criticii literari asemenea prețioase documente pentru realizarea exegezelor lor, ele n-au fost epuizate. Mai rămîn încă numeroase laturi și episoade nevalorificate ; și mai rămîne posibilitatea noii interpretări chiar a părților care au stat în atenția celor ce le-au epuizat. Iată deci răspunsul la prima întrebare. La cea de a doua ne răspunde autorul antologiei, cînd spune că prin astfel de culegeri cercetătorul (la care am adăuga : oricare cititor) se vede „scutit de efortul de a consulta reviste, ziare sau cărți uneori greu accesibile”.

Antologia în discuție mai prezintă și alt avantaj. Pe lângă notele autorilor, ale redactorilor și editorilor care s-au ocupat de amintirile despre poet, menite fie să completeze fie să rectifice anumite date, Ion Popescu însoțește materialele publicate cu prețioase note proprii, luminînd părți obscure, incomplete sau eronate”, scăpate din vederea autorilor respectivi. În felul acesta aflăm, de exemplu, că Moise Pompiliu e tot una cu Miron Pompiliu (Moise Popovici) ; că autorul german al cărții asupra artei dramatice pe care Pascali i-o încredințase lui Eminescu ca s-o traducă și pe care Ștefan Cacoveanu spune că nu-l ține minte, e Enric Th. Röttscher ; că afirmația aceluiași memorialist cum că „din toamna anului 1868 pînă în toamna anului 1869 (...) Eminescu n-a publicat nimic” nu corespunde adevărului ; că N. N. care a tradus *Faust* de Goethe, este Nicolae Nicolescu (1835—1871) etc.

În afară de asemenea conștiințioase și utile note informative, amintirile sînt precedate de succinte relatări bio-bibliografice menite să informeze despre autorii și împrejurările care le-au stimulat.

În acest prim volum de amintiri, pe lângă autori bine cunoscuți în privința relatărilor despre Eminescu : Teodor Ștefanelli, Iacob Negruzzi, G. Panu, Slavici, Caragiale, Vlahuță, Mite Kremnitz, apar și nume mai puțin bănuite în această privință sau altele ca I. Al. Brătescu Voinești, Vintilă Russu Șirianu și Eugeniu Speranția, de la care aflăm amintiri indirecte. Volumul mai cuprinde și 18 scrisori în legătură cu Eminescu ale unor literați și intimi ai poetului, între care Titu Maiorescu, P. Missir, Henrietta Eminescu, Ioan Sbiera, A. Chibici Rîvnianu, Vlahuță și alții.

O parte din amintirile despre Eminescu se împletesc ori se continuă cu aprecieri de ordin literar asupra operei poetului. Ne întrebăm dacă n-ar fi fost mai nimerit să fie omise aceste părți, în favoarea altor amintiri privind exclusiv viața lui Eminescu, cum ne sugerează titlul antologiei și în concordanță chiar cu procedeul autorului ei, care și așa ne-a dat fragmentar unele amintiri. Dacă s-ar ține seama de această sugestie, volumul al doilea ar fi mai aproape de scopul urmărit și, poate, și de dezideratul cititorului.

D. FLOREA RARIȘTE

Gh. Bulgar :

„MOMENTUL EMINESCU ÎN EVOLUȚIA LIMBII ROMÂNE LITERARE”

Încă o carte despre Eminescu ! O carte cuminte. „Compusă” după toate regulile : ce a fost înainte de..., ce a fost după... ; cu o *Introducere* — în care autorul își expune pe scurt originea cărții, intențiile, „realizările”, emite idei — care se vor caracteriza — despre Eminescu, despre *momentul* Eminescu — repetate apoi în cuprinsul lucrării, și repetate, pentru ultima oară într-un capitol concludiv

— cu un capitol de *Concluzii*, deci, cu o *Addenda* — care adună mai multe studii „laterale”, consacrate unor aspecte speciale ale limbajului artistic eminescian (antiteza, comparația etc.), cu o *Bibliografie* selectivă — poate prea puțin selectivă —, cu un indice de nume, cu un rezumat în limba franceză, cu note de subsol — mai cu seamă trimiteri bibliografice, între care cele mai numeroase atrag atenția asupra unor lucrări aparținând autorului însuși...

Dar aceasta nu-i decât cartea văzută prin prisma „cuprinsului”. Ce-i dincolo de această „structură”, care poate vorbi într-o măsură oarecare, dar nu îndeajuns, despre „substanța” cărții? Ce-i, adică, în adâncime? Aceeași *limpezime*, care se afirmă de la prima lectură a *Cuprinsului*. Autorul cărții nu se arată tulburat de nimic în analiza atât de complexului *fenomen Eminescu*. Poate pentru că, în realitate, cartea se prezintă ca un exemplu tipic de contradicție între titlu și conținut, mai întâi, între intenție și realizare, între ceea ce s-a vrut și se vrea și ceea ce se arată a fi în realitate, între... Poate pentru că-i lipsește cărții o concepție clară: ne gândim cu deosebire la modul de a considera limba în arta cuvîntului, rostul limbii, adică, în constituirea semnificației poetice.

Fără-ndoială că mai mult decât despre Eminescu nu s-a scris despre niciun alt creator român de pozie. Majoritatea covârșitoare a studiilor au abordat, însă, mai cu seamă „conținutul” operei sale. Este drept că n-au lipsit nici interpretări ale „expresiei” din diferite perspective, dar lipsește încă un studiu de sinteză. Poate că așa ceva s-a vrut cartea ultimă a lui Gh. Bulgăr, care a scris și scrie mereu, și peste tot despre Eminescu. Poate că prea mult chiar și prea mereu! Poate că de aceea cartea din urmă nu-i o sinteză. Sau mai degrabă poate că nu-i o sinteză pentru că se adună aici, de fapt, studii anterioare. Sau poate că din alte cauze.

Momentul Eminescu? Ca să scrie viața și opera marelui poet, G. Călinescu a scris o *Istorie a literaturii române*; trebuia să afle care este *momentul* Eminescu. G. Ibrăileanu numea o întreagă epocă în literatura românească cu numele său. O interpretare la asemenea nivel a lui Eminescu e tentantă, dar trebuie să producă și spaimă; prezintă multe primejdii. Gh. Bulgăr le-a ocolit pe toate vorbind mai mult despre ideile lui Eminescu privitor la limbă pe care le-a descris, le-a citat și le-a parafrazat. Interpretarea materialului faptic (adică tocmai ceea ce trebuia să fie în această carte) este o simplă anexă. Că structura lingvistică a unor creații artistice este consecința ideilor poetului despre limbă, despre relația limbă-poezie este în afara oricărei îndoieli, dar tot în afara oricăror îndoieli e și faptul că nu se pot trage concluzii despre limba unui creator de poezie numai din expunerea ideilor sale lingvistice sau estetice. În fapt, aceasta este „substanța” „cercetării” lui Gh. Bulgăr. Idei despre limbă înainte de Eminescu, urmate de foarte slabe considerații despre limbă, în capitolele *Izvoarele modernizării limbii literare*. *Inițiativele Școlii Ardelene*, *Limbă și societate la începutul secolului trecut*. O etapă decisivă pentru modernizarea limbii și literaturii naționale. *Tradiție și inovație între 1848—1870*, idei despre limbă, despre elementul arhaic, despre cel popular, cu câteva considerații despre arhaism și element popular la Eminescu, idei despre stil, în capitolele de mijloc (*Despre fondul istoric al limbii literare*, *Sursele populare ale limbajului poetic* etc.), idei despre limbă, de influență eminesciană, la urmași (Caragiale, Hasdeu, Macedonski). Temeiuri pentru conturarea unui „moment” Eminescu, cum se vede, au existat, dar... Sînt și afirmații multe. Pe autorul cărții întrebarea l-a urmărit obsesiv, ca o spaimă. Poate că de aceea (pentru că, adică, nu izbucnesc organic, am spune, fatal) răspunsurile sînt totdeauna adausuri, „lipituri”, precum acele plante parazite care trăiesc „pe spinarea” copacului. Cu o deosebire, fundamentală, care face comparația nepotrivită — acele plante parazite au viață, și au viață chiar cînd copacul a intrat în iarnă. Afirmațiile sînt uneori „negrătore”, pentru că pot fi lipite oricărui „moment”, precum afirmația că „momentul Eminescu” înseamnă o sinteză între tradiție și inovație. Dar Alecsandri nu constituie o asemenea sinteză? Dar T. Arghezi? Alteori afirmațiile denunță prețiozitatea: momentul Eminescu are valoarea „unui etalon aur în istoria limbii și literaturii noastre”, dar oricum ar fi aceste afirmații, totdeauna sînt „fără acoperire în aur” (ca să-i preluăm și stilul lui Gh. Bulgăr..., mai exact, fără dovada *acoperirii în aur*), aurul fiind aici limbajul eminescian. O afirmație chiar plină de substanță are nevoie de demonstrații; ea trebuie să fie o concluzie

fircască la o analiză atentă, de adincime, a unor stări de fapte. Drumul acesta pare a-i fi străin lui Gh. Bulgăr. Așa încît rămîne străin și *Momentul Eminescu*. O caracterizare a unui asemenea moment trebuie să cuprindă numaiidecît ideea unei răsrucri în istoria limbii române literare; este momentul în care limbajul poetic își caută o nouă albic, întrînd în relații de opoziție (nu pe axa „literar-neliterar”, ci pe o altă, de nivel superior) cu limba literară. Este momentul în care limbajul poetic situează limba sub zodia artei, constituindu-se un loc de înțînire, un loc geometric, al *expresiei cu substanța*, este momentul în care limbajul poetic românesc se plasează cu o personalitate distinctă la confluența a două sisteme, cel lingvistic și cel al artelor. Faptele de limbă nu mai pot fi interpretate la Eminescu din punctul de vedere doar al locului lor în procesul de evoluție a limbii române spre cîștigarea statutului de *limbă literară*. Și nici în funcție de anumite tehnici scriitoricești. Elementul arhaic, de pildă, nu reprezintă, în poezia sa, în general vorbind, nici o marcă a rămîinerii în urmă a limbii, nici o cerință de realism lingvistic. El este investit cu funcții estetice mai complexe. La fel, elementul regional moldovenesc nu mai poate primi explicațiile pe care le dăm aceluiași fapt în poezia lui Alecsandri. Atît elementul arhaic, cît și cel moldovenesc sînt căi de constituire a semnificației lirice eminesciene. Demonstrații convingătoare, prin finețea interpretărilor, prin bogăția exemplelor, a făcut în acest sens Gr. Scorpan (de ce nu va fi fost niciodată citat?) și G. Ibrăileanu, ca să dăm numai două nume.

Articolele cuprinse la *Addenda* au aceeași caracteristică esențială, lipsa unei concepții clare despre limbajul poetic. Nu se urmărește, fie și tangențial, relația *fond-formă*; Gh. Bulgăr nu e nici un moment tulburat de întrebări: de ce această comparație aici? de ce în *Călin* luna, ca o *vatră de jărătic*? de ce, în *Scirsoarea III*, comparații din lumea stihilor naturii: „Și ca *nouri* de aramă și ca *ropotul de grindeni*”, [...] *Vijînd ca vijelia și ca pleznetul de ploaie*? Orice interpretare monografică a unei „figuri de stil” presupune două relații, una cu conținutul, alta cu notele dominante ale limbajului unui anumit poet; din interpretarea lui Bulgăr cu rare excepții lipsesc amîndouă direcțiile. Dar cartea lui Gh. Bulgăr este un exemplu strălucit de *corespondență* între conținut și formă, așa încît *forma* vorbește pentru și despre conținut. Lipsa unei concepții clare despre relația *limbă-poezie*, o denunță absența unei terminologii sigure — limbă literară, limbaj artistic, limbaj poetic, limbaj literar (I), stil... Lipsa unei idei clare despre Eminescu îl face pe Gh. Bulgăr să creeze, prin modul de exprimare, imaginea unui căutător de forme, de stil; în poezia lui Eminescu există idei, pe care elemente de stil sînt menite să le fortifice. De altfel, există și o afirmație răspicată: Eminescu c... „un creator de stil” (p. 124). Și mai vorbesc despre același lucru o serie de afirmații nefundate: la 1870 „se impune *dintr-odată* poetul cel nou”, („exegetul” bucu-reștean nici nu se gîndește că ar trebui combătute alte păreri în această privință). Nu-i adevărat că Eminescu este primul poet care valorifică sursa folclorică. Nu este adevărat că Eminescu are păreri contradictorii despre Heliade.

Prin formă, ca și prin conținut, cartea lui Gh. Bulgăr lasă impresia a ceva *făcut din obligație*. Sărăciei de idei trebuia să-i corespundă numaiidecît o sărăcie în formă, cu formulări „urite”, rușinoase chiar, cînd obiectul de caracterizare este opera celui mai mare poet român: „mijloace stilistice de mină-ntii”, „forță de plasticizare de cea mai bună calitate”, „comparația ocupă un loc de frunte”, „antitezele sale memorabile”, „diferența dintre ortografia *Familiei* și a *Convorbirilor literare* era enormă”, „formulele poetului de condamnare”, „citatul de mai sus al lui Eminescu”, Eminescu face lui Bălcescu o „caracterizare stilistică plină de învățăminte și mereu actuală” (de altfel multe sînt la Eminescu *pline de învățăminte, instructive și mereu actuale*! etc.

Concordanța perfectă *conținut-formă* proprie cărții ultime a lui Gh. Bulgăr introduce, în mod firesc, o discordanță, o contradicție de esență între carte și afirmația de pe coperta a IV-a. Dorim colecții „Universitas” cărți cu adevărat „de structură exegetică, exhaustivă”. Spre a i se reda cuvîntului *exegeză*, sensul, de atîtea ori pierdut.

„CUZA VODĂ ÎN TRADIȚIA POPULARĂ“

„Cuza e al doilea în fapte, după Ștefan Vodă cel Sfînt“, — formulare simplă și lapidară a unui glas anonim din nenumăratele glasuri anonime ale poporului nostru. „Cuza era milostiv și mare făcător de bine, — se spune mai departe. Ajuta pe văduve și nevoiași și cel ce alerga la dînsul găsea totdeauna ajutorință“.

Din *Antologia de literatură folclorică alcătuită cu note și postfață de V. Adăscăliței*, rezultă însă și alte trăsături morale și fizice, precum și alte temeuri după care se conturează și se întregește portretul lui Cuza-Vodă.

Fapta cea mai de seamă care a mers la inima poporului a fost desigur înzestrarea țăranilor cu pămînt, „boierii nici nu vroiau să audă de așa ceva... și se uitau la el chiorîș. Atunci Cuza... a trimis pe dipotați acasă... Și s-au apucat el singur cu vreo doi oameni de-ai lui și în șase luni au scris o lege dreaptă cu luminarea“.

Din antologie, rezultă și celelalte reforme îndeplinite de Cuza: secularizarea averilor mănăstirești, înființarea școlilor, organizarea armatei, ridicarea demnității statului nostru în opinia europeană, desființarea clăcii și a bătăii și altele. Toate acestea au rămas în tradiția populară sub formă de povestiri, legende, anecdote, cîntece, doine, proverbe și zicători sau chiar legate de urături de Anul Nou.

Această bogată și variată literatură folclorică se bazează pe amintiri directe ale unora care l-au cunoscut pe Cuza, ale altora care le-au auzit de la unii contemporani cu domnitorul, iar altele învăluite în fum de legendă. Din toate, însă, se cristalizează aceeași personalitate puternică, lipsită de aprecieri contradictorii. „Bun suflet precum a fost Cuza n-a mai fost și poate nu va mai fi, cît ne va sta capul în nevoi“... „Era bun român bietul Cuza“... „Cel mai mare și mai bun dintre toți domnitorii“... „Bun ca și Dumnezeu“... „Cuza Vodă nu era fudul“... „De traiul nostru nu se rușina. Punea căciulă mocănească pe cap, era cu cămeșoale de în ori din cîneapă și o lua prin țară să-și vadă stăpîniții“. Asta, desigur, cu scopul bine cunoscut de a se informa direct de starea lucrurilor și a lua măsuri de îndreptare.

Cutreiera țara „schimbat în fel și chip“, ca mocan, ca ostaș, țăran, negustor, moșneag cu glugă, cerșetor „cu straie rele și ponosite“ etc. În felul acesta pătrundea prin mănăstiri, pedepsind apoi pe călugări pe care-i surprindea trăind în fărădelegi, prin crîșme, ca să pedepsească pe negustorii prinși „cu oca mică“, ori prin cazarmele spre a pedepsi sau a răsplăti pe ostași.

Îi plăcea să petreacă între țărani și ținea la obiceiurile strămoșești. Era un mare iubitor de dreptate și foarte milos cu cei nevoiași. Cuza apare în folclor ca o mare personalitate umană și supraumană complexă. El era: bun, drept, viteaz, frumos, demn, ager la minte, prietenos, sfătos, iertător, glumeț...

Asemenea însușiri sînt susținute uneori prin fapte ce le apropie de legendă. Odată cîcă s-a dus la sultanul turcilor, „i-a dat bonjour și i-a pus cartea și condeiul pă masă — Iscălești colea, ca să nu mai plătească țara bir! Iscălești pri te tai? Și-a scos sabia. Și sultanul, di frică să nu-l taie, a iscălit“.

Ca și Ștefan cel Mare, Cuza a fost cel mai iubit și regretat domnitor. Un fost ostaș, aflînd de detronarea lui, povestește: „Pînă în ziua am plîns pe scările odăii lui. Se dusese bietu Cuza! El care ne-a dat pămînt și ne-a făcut atîta bine. Și azi îmi pare rău...“ Iar alt povestitor: „Dacă o fi murit, să-l ierte Dumnezeu și să-j fie țărna ușoară că ne-a scos din robia ciocoilor și era bine dac-avea ficiori, că mai căpătăm și noi o tandă de pămînt“.

În imaginația poporului, Cuza apare uneori cu însușiri supraumane. „Plea oriunde fără frică, că avea la el sabia de aur“, iar ca să nu fie surprins în somn, „avea făcut tot din mintea lui, un clopoțel năzdrăvan...“ „Cei doi sau trei feciori de-ai lui... cînd vor veni, au să scoată iarăși la lumină lumca. Unul dintr-înșii e cu cruce în spate, deci, vrînd-nevrînd, tot Crai are să fie“.

„Zice-se că fostul domnitor, simțîndu-și sfîrșitul, a venit la Ruginoasa „sub straiele mocănești, în curte se dezbracă, se așeză în sicriu și închise ochii pentru

totdeauna". Ca și despre Ștefan Vodă se crede și despre Cuza că va învia, iar „binele și dreptatea (care) șad, săracele, îngropate în țințirim, vor ieși când le va striga bietul Cuza”.

Antologia despre *Cuza Vodă în tradiția populară* „se bucură de unitate tematică bine încheată”, se bazează pe un material variat și bogat, extras din surse numeroase, oprindu-se, însă, numai la cele mai unitare și semnificative. Pe baza bogatului material ce-l cuprinde, s-ar putea face un studiu de mare amploare (sub aspect istoric, literar, folcloric, sociologic etc.) care să dezvolte valoroasa postfață a lui V. Adăscăliței.

Dar antologia se adresează, în primul rând, publicului de toate categoriile, ca o lectură din cele mai agreabile.

Guillaume Apollinaire :

„SCRIERI ALESE”

Această masivă culegere din opera poetului francez a fost guvernată de o sensibilitate și de un gust încercate în ocaziile cele mai diverse. Ne referim la Virgil Teodorescu, alcătuitorul și îngrijitorul ediției. Lui i se datorează o bună parte din succesul cărții, precum și colaboratorilor săi în tălmăcire : Nina Cassian, Teodor Balș, Mihai Beniuc, Ion Caraion, Leonid Dimov, Ștefan Aug. Doinaș, Gellu Naum, Vasile Nicolescu, Tașcu Gheorghiu și Dumitru Țepeneag.

Aparatul critic slujind, deopotrivă, poezia și proza, este de mare folos cititorului. Ca să nu mai vorbim de subtila prefață-eseu (*Apollinaire sau vocația modernității*), semnată de Vasile Nicolescu.

De la vestitul său *Bestiar* (sau *Cortegiul lui Orfeu*) și pînă la *Poemele epistolare*, G. Apollinaire rămîne un neîntrecut imagist. Nu în sensul curent al „descriptivului”, ci în acela al „vizionarului”. Spațiile vagi ale poeziei, incomunicabilul — dobîndesc contur sub o tehnică plasticizantă desăvîrșită, cu ajutorul căreia materialul poetic se dispune în „tablouri” (V. Nicolescu vorbește despre o „transpunere ornamentală a sentimentelor”) : „Să-i admirați puterea cu însemnate fețe [...] Lumina-i prinde glasul într-un registru...” (Orfeu) „Destinul meu la carul de aur vizitativ” (*Calul*) „Șoarec al vremii, ce-n zile treci, / Pe îndelete viața-mi au ros...” (s.n. *Șoarecele*) etc. De altfel se și bănuie că *Bestiarul* a fost scris sub influența desenelor lui Picasso. Dar catrenele lui Apollinaire nu sînt o simplă reproducere lingvistică a figurativului. Ele includ și un „comentariu” care înlocuiește tușa exactă cu sugestia. Și în cazul acesta apelul la imaginația lectorului devine stringent. Apare aici o problemă mai veche : raportul dintre poezie și pictură. Circuitul închis pe parcursul căruia pictorul sacrifică pictura în favoarea timpului (mișcării) a suscitat discuții multiple. Lessing vorbea despre „Greșala de a transporta idealul picturii în poezie. Primul este un ideal al corpurilor. Idealul în poezie este un ideal al acțiunilor” (din *Laocoon — Însemnări pentru Laocoon*, XXXIV, partea a II-a, pp. 290 Ed. Univers, 1971, trad. Lucian Blaga). Separația însă nu s-a dovedit definitivă. Mărturie stau pictura cît și poezia modernă. Sinteza spațiului cu timpul constituie însăși esența „vizionarismului”, ca atribut al poeziei noi. Întorcîndu-ne la Apollinaire, iată un fragment din cartea *Alcooluri* — care exemplifică cele mai de sus : „Palatul Rozamundei în vis profund domol / Visarea mea descultă o cheamă pe-nserate / Palatul dar de rege e ca un rege gol / Luat din trandafiri cu cărnuri flagelate” (s.n. „Palat”). Procedul are un substrat materializant și alătură elemente disperate, contradictorii : „Soneriile din gări cîntecul femeilor la seceriș / Sania unui casap regiment al străzilor fără număr / Cavaleria podurilor livide nopți cu alcool / Orașele ce le-am văzut trăiau ca niște

femei nebune" (*Călătorul*). Evident aici „suprarealismul“ transpare în toate ramificațiile sale viitoare (și chiar Apollinaire impune termenul prin subtitlul piesei „Sini lui Tiresias — *Dramă suprarealistă* în două acte și un prolog“).

Și totuși, temperamental, poetul este — dacă nu chiar un romantic, din cauza deficitului de profunzime — cel puțin un sentimental. Ne-o mărturisesc *Caligramele* sale care, transcris în mod obișnuit, poartă amprenta unei sensibilități deosebite: „plouă cu glasuri de femei ca și cum moarte ar fi și-n gînd / tu faci să plouă în picături dulci amintiri din viața mea / norii cambrați prind să necheze un univers de orașe auriculare / ascultă cum plouă în vreme ce regretul și disprețul plîng o melodie veche / ascultă cum cade lanțul frînt care se ține sus și jos“ (*Plouă*). Dar faptul de a fi așezat lexicul în forme vizuale, alcătuiind cîteodată adevărate „peisaje“ (v. „*Inimă coroană și oglindă*“ sau „*Porumbița înjunghiată și hăvuzul*“), trădează nostalgia picturii la G. Apollinaire.

Prozele incluse la sfîrșitul volumului de *Scrieri alese* nu impun o valoare comparabilă cu poezia, dar certifică îndemînarea scriitorului și în acest domeniu. Motivul autobiografic (*Poetul asasinat*) se alătură celui exotic (*Otmika*), satiric (*Servetul poetilor*), fantastic (*Disparația lui Honoré Subrac*) sau legendar (*Trandafirul din Hildesheim*).

E. N.

Erată: Autorul lucrării „Școala Ardeleană și limba română“ (recenzată în numărul trecut al revistei) este Aurel Nicolescu.