

Cioarlar

lina

Hye

Priet Nieu Zang

catem Monat

[men]

men

lis

Secolul 20

men as long



Prezentarea artistică
GETA BRĂTESCU

COPERTA
Desene inedite de
G. Călinescu din
«dosarul *Scrinului negru*»



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție :

Acad. AL. PHILIPPIDE, Acad. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, OVID S.
CROHMĂLNICEANU, VASILE NICOLESCU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ,
ALEXANDRU BACIU

Redactor-șef:

DAN HĂULICĂ

4

[159]

1974

SUMAR

UN REPER FUNDAMENTAL

G. CĂLINESCU

75 de ani de la naștere

TREI INEDITE CĂLINESCIENE

Civilizație și cultură, Nu există criză, Rostul femeii române ● 5

GEO ȘERBAN: Ascensiune ● 26

SURPRIZELE «SCRINULUI NEGRU»

EUGEN BARBU: «*Scrinul negru*», scenariu de film, fragmente ● 32

CORNELIA ȘTEFĂNESCU: *Exerciții esențiale* ● 40

AL. SĂNDULESCU: «*Caut portice de pilaștri...*» ● 46

ANDREI BELÎI

UN PRECURSOR

Adam, însemnări, în românește de Tatiana Nicolescu; *De la fereastra trenului*, *Casa părăsită*, poeme, în românește de Madeleine Fortunesco. *Mascarada*, *Zvon de vespere*, *Apel etern*, poeme, în românește de Leonid Dimov ● 53

VLADIMIR PISKUNOV: *Andrei Belii în context european* ● 69

TATIANA NICOLESCU: *Prezența lui Belii* ● 78

SPAȚIU ȘI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ PALLADY – ANGHEL

Interpretări fotografice de arh. Pompiliu Macovei, text de Dan Hăulică.

VASILE NICOLESCU ÎN VERSIUNE ENGLEZĂ

The Fountain (Fântâna), *Beyond Words (Dincolo de cuvinte)*, *Florentine Echo (Ecou florentin)*, *Realm (Țărîm)*, *The Unicorn (Unicornul)*, *Canterbury*, *Stratford-Upon-Avon*, *La Belle et le clochard*, poeme; *A Prelude to Turner (Preludiu la Turner)* eseu, cu o prezentare de Dan Hăulică, în limba engleză de Andrei Brezianu ● 81

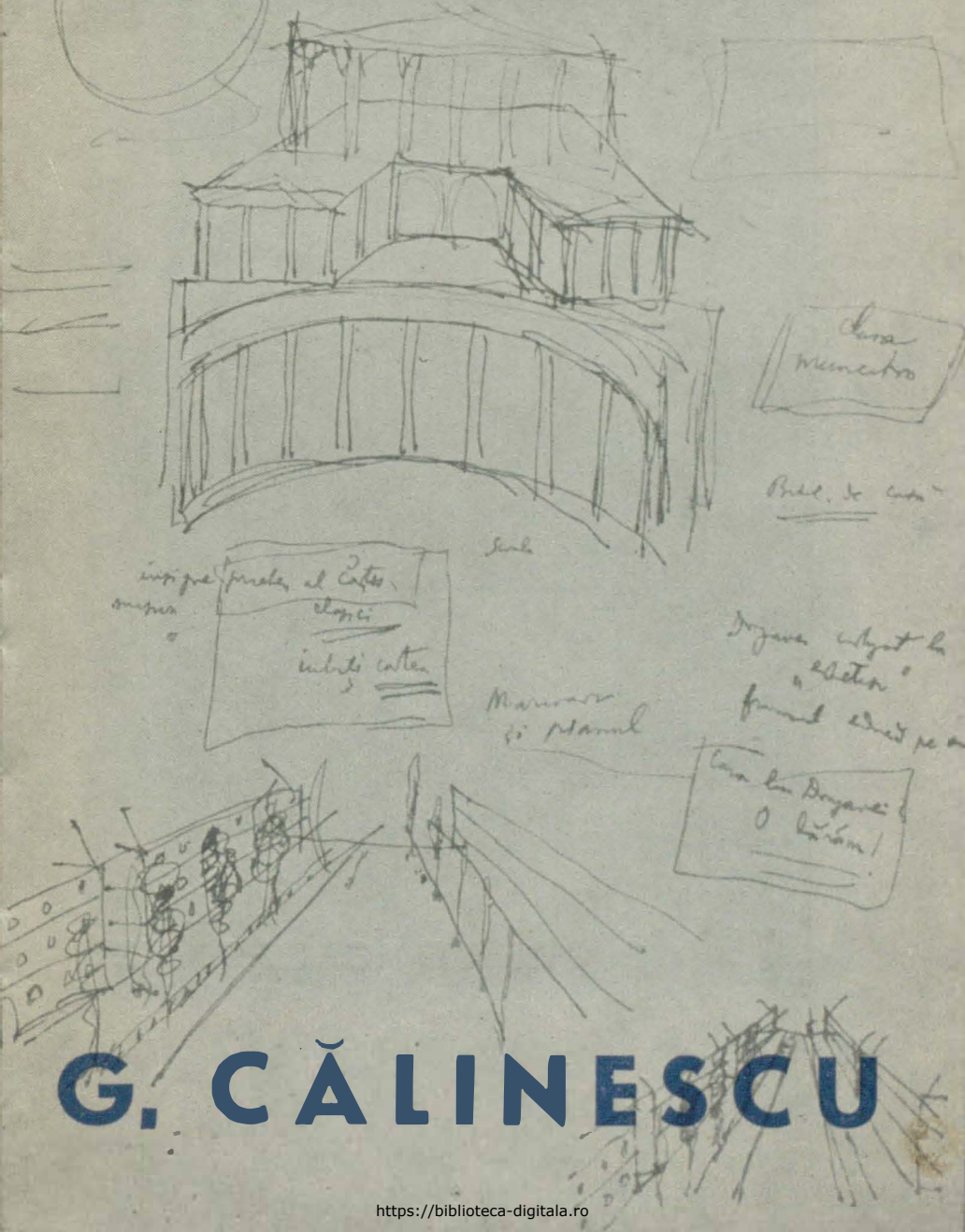
WILLIAM TURNER: *Lumină și culoare*, planșă

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

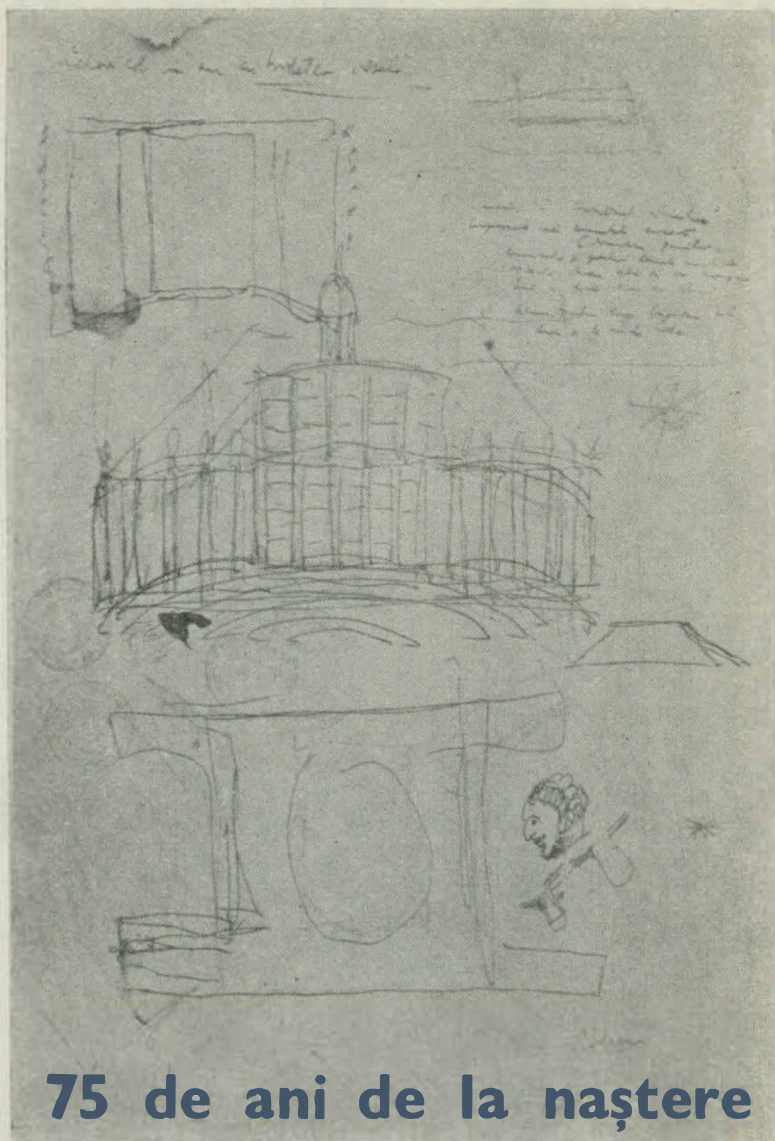
«Wiener Zeitung» despre desenele lui Tudor Jebeleanu ● 95

Dimitrie Cantemir «principe proteic», prezentat în «Times Literary Supplement» ● 96

UN REPER FUNDAMENTAL



G. CĂLINESCU



75 de ani de la naștere

G. CĂLINESCU

Inedite

CIVILIZAȚIE ȘI CULTURĂ

Distincția pe care inițiatorii ciclului de conferințe o fac între civilizație și cultură este bazată pe o discriminație filozofică pe care aș putea-o documenta aci cu multe autorități și fapte. Socotesc însă că aș da conferinței un aer pedant cu totul nepotrivit scopurilor noastre. Cred că stăm într-o înțelegere comună considerînd civilizația ca un aspect material al vieții omului, iar cultura ca o expresie spirituală. În fond, distincția aceasta e numai provizorie și e de văzut pînă în ce măsură trebuie păstrată. Un lucru e cert. Vorbind în termeni relativi, sînt popoare care se bucură de o mare civilizație și de o cultură redusă, în vreme ce altele, dimpotrivă, au o cultură înaintată însă o civilizație imperfectă.

Să zicem de pildă că debarcăm într-o insulă oarecare din Oceania ori în Africa de Sud. Acolo putem da de popoare autohtone trăind materialmente mult mai bine decît noi: avînd drumuri bine pavate, trenuri și tramvaie luxoase, case mari confortabile, electrificate, aparat edilitar și sanitar desăvîrșit, mijloace motorice de exploatare a solului, etc. Dacă ne informăm asupra filozofilor, poeților, savanților, vom constata că astfel de exponenți, locul respectiv nu dă și că monumentele, idelle, limba chiar sînt de import. Zicem deci că țara nu are o cultură proprie.

Dimpotrivă, să nu mergem mai departe decît în România. Nu putem tăgădui că avem o civilizație. Dar cine nu-și dă seama totuși că multe aspecte materiale lasă de dorit. Țăranul nu lucrează încă pămîntul cu cele mai bune instrumente, se hrănește

râu, nu are asistență medicală suficientă. Dar dacă cercetăm latura culturală, constatăm că avem o limbă foarte complexă și plastică, o literatură bogată (Eminescu, Caragiale, etc.), pictori, sculptori însemnați și specialiști în medicină de renume mondială în ciuda stării noastre sanitare încă insuficiente. Putem zice prin urmare că la noi cultura este superioară civilizației.

Din aceste exemple însă rezultă o constatare. Nu este un adevăr stabilit cum că civilizația premerge culturii, ba mai degrabă invers, că foarte adesea cultura premerge civilizația. Popoarele au întii religii, eroi, poeți, și mult mai târziu tractoare. Așa se explică de ce popoarele vechi, cu o cultură constituită sînt mai înapoiate sub raportul civilizației. Europa în întregul ei, stă mai prejos decît America de Nord din punct de vedere al economiei materiale. Acolo țărani se duc la cîmp cu automobilul, comunică prin telefon, se odihnesc în fotolii, cum ne arată fotografiile, în vreme ce în Europa, cu oarecare variații, țăranul se trudește, trăiește mereu „rustic”.

Este o întrebare ce vine de la sine: care din aceste două manifestări umane valorează mai mult, civilizația ori cultura? Părerile sînt împărțite; unii preferă un țăran bine hrănit și sănătos fără lecturi poetice — alții preferă țărani de tipul Creangă, rudimentari și geniali. Răspunsul la această grea problemă îl vom căpăta dacă aruncăm o punte între civilizație și cultură.

Am zis că civilizația e o adaptare materială, dar ar fi greșit să se înțeleagă că cultura e o spiritualitate aeriană. Așazisa filozofie a culturii a întors chestiunea pe toate fețele și azi există un acord unanim în sensul că spiritul uman își găsește adevărata expresie în obiecte. Într-adevăr, prin cultură înțelegem spiritul exprimat, devenit material. Din ce e făcută cultura? Din biserici, monumente arhitectonice, compoziții muzicale, poeme, tablouri, covoare, mobile, ceramică, veșminte etc. Toate acestea n-au nici o semnificație dacă nu le raportăm la om, de fapt ele nu există ca obiecte de cultură decît prin semnificația pe care le-o dăm. Altfel sînt goale lucruri materiale. Ei, bine, așa cum a spus prea bine filozoful Dilthey, noi ne cunoaștem prin ele mai adînc decît prin introspecție. Noi n-am avea rațiunea personalității noastre fără puțința de a ne transfera în obiecte. În general, un om care nu se obiectivează, care prin urmare nu crează nimic, nu-și face un limbaj, e un om lipsit de conținut și putem fi siguri că un surdomut nu va fi niciodată un filozof. Putem să simplificăm vocabularul și să identificăm cultura cu monumentele în înțeles larg (verbale și plastice). Atunci vom afirma că un popor care n-are monumente, nu are nici spirit, pentru că spiritul e o forță prin definiție expresivă și un spirit care nu se materializează, e în stare de vegetare și de inconștiență. Italianul care pășește prin Florența și vede monumentele arhitecților, sculptorilor și pictorilor ei, și aude poemele poezilor, știe că e un italian. Citind pe Ariosto și pe Machiavel, italianul își pricepe propria fantazie și gîndire. Însă cine ar trăi pe Bărăgan, fără a-i aduce nici o modificare, lipsit de monumente, acela ar cădea într-un fel de dormitare. Bărăganul fără monumente e ceea ce noi numim natură. Atunci e cazul a ne întreba: un om care se mulțumește numai cu natura poate avea cultură? Răspunsul e negativ. Chiar literatura care exaltă prea mult și cu exclusivitate natura, fizică, deși ea însăși e o expresie a sufletului nostru, devine stupefiantă pentru spirit.

Acum să ne întrebăm ce înseamnă natură. Au fost epoci care au ridicat în slava cerului natura, să ne amintim de Rousseau, și au cerut o reîntoarcere către ea. Noi românii n-am avea nevoie de o astfel de orientare către un punct pe care aproape ne aflăm. Totuși nu așa de mult cît ne închipulm, fiindcă starea de natură e o utopie. Prin natură pură s-ar înțelege din punct de vedere geologic, o geografie curat obiec-

tivă, la care subiectul nostru nu are nicio participare decât ca organ contemplativ și asupra căreia mîna omului nu se întinde de loc. Din punct de vedere uman, prin natură s-ar înțelege o viață instinctuală și solitară, cu desăvîrșire lipsită de orice stil. Dar acest lucru de fapt, cum am zis, nu-i posibil. Să mergem pe cîmp. Acolo țaranul cultivă griu, porumb. Aceste lucruri fac niște pete geometrice, imposibile în starea natură căci griul nu crește masiv dacă nu e cultivat și ferit. Dar apoi prin efectul arăturii și al diviziunii proprietății straturile întocmesc un desen care în adevăr pare un adevărat chilim. Pădurile nu cresc nici ele în voia lor, au margini, cărări și anume unitate de esențe care e provocată. De asemeni drumurile, șoselele, canalele, căile ferate, casele, curțile, livezile, culturile sistematice dau o astfel de regularitate suprafețelor încît privite de sus, din avion, ele par și sînt de altfel aspect al artificului. Am lăsat la o parte orașele care la noi sînt mai rare. În Occident ele se întind departe către sate care sînt adevărate orașe, iar șoselele sînt așa de fortificate cu case încît par o prelungire a cetății. În țări ca Belgia și Olanda, bunăoară, structura citadină e atît de generalizată încît toată țara e un vast oraș. Scoateți toate monumentele, toate drumurile, toate apeductele, toate grădinile din Italia și vedeți ce mai rămîne. Dar putem oare să le scoatem? Cu gestul de a le anula, noi stricăm o ordine și o înlocuim cu alta artificial „sălbatecă”. Așa au apărut „grădinile engleze” ca un protest la „grădinile italiene și franceze” dar nici ele nu erau mai motivate.

Sub raport corporal vedeți foarte bine că noi ne înveșmîntăm, recurgem la o artificializare, și nu punem pur și simplu o pătură în cap, ci ne facem haine cusute după un stil la modă și mergem pînă acolo, încît dăm mai mare importanță stilului decît utilității și preferăm haina insuficientă bine tăiată unei alteia mai călduroasă dar fără croială. Noi chiar în nuditate ne artificializăm. Nu numai prin tăierea și îngrijirea părului, a unghiilor, dar prin gest, prin mers, prin salut, ne stilizăm în așa chip încît s-ar zice că modelele noastre sînt statuile.

Și lucrul este explicabil, omul nu trăiește în natură, sau mai bine zis natura omului este artificiu. Omul are o propensiune incoercibilă de a da forme noi geografiei și biologiei genuine. Prin urmare la limita existenței omenești apare neapărat procesul artistic. Este acesta civilizație ori cultură? În embrion și una și alta și vom vedea cum se separă.

Iată avem înaintea noastră un scaun. Noi oamenii nu mai stăm turcește ca nomazii ci folosim acest instrument de odihnire a trupului. Un scaun de lemn de brad este un fabricat, nu operă a naturii, și-și îndeplinește strict scopul. Spunem despre scaun că este folositor, mai mult nu. Unii din noi preferă fotoliile construite de tapițeri și gîndite de artiști. Cînd examinăm fotoliile din epocile Ludovic XIV, Ludovic XV, Empire, etc. avem în fața lor un sentiment complex. Întîi e mulțumirea estetică, gratuită, de a contempla niște obiecte de așa subtilă armonie de contururi și colori obținute prin arta strungăriei, a stucului, a textilelor. Un fotoliu e un patruped cu picioare de aur de leu, de grifon expunînd pe spatele său peisaje ori motive ornamentale. Peste mulțumirea estetică vine un sentiment și mai fin. Fotoliile acestea prin stilul lor evocă o nație și o epocă. Ele se închipule doar la Versailles ori la Fontainebleau, în palate așezate într-anume peisaj de grădini, cu oameni îmbrăcați cu anume costume de moire roșu ori negru, pe cap cu peruci pudrate ori cu anume bicornuri. Fotoliile vorbesc, au un suflet. Astfel interiorul buncii cu scrinul, cu oglinda de Veneția înrămată în argint, cu taburelul, cu bergera pe care dormea inocentă pisca, redeșteaptă un moment de viață. Soba de tuci, în care ardem cărbunii, e un obiect util care, însă, nu vorbește spiritului. Soba de olane, văruiată, cu coloane albe ioniene ori corintice cu fronton afumat baroc ca o fortăreață pe care tronau niște gutul este exponentul unui suflet casnic și al unui timp trecut. Benvenuto Cellini, renumitul sculptor și bijutier, a făcut o solniță. Unii pun sarea într-un mic vas de sticlă, alții o pun deadreptu

pe hirtie. Faptul acesta este totuși civilizație, pentru că un animal nu-și adună conștient substanțele de care are nevoie, nu mănâncă „la masă”, ci se duce acolo unde este iarba și o paște pe loc și oricând. Solnița lui Benvenuto Cellini e mai mult decât un obiect util, ea ne destăinuie arta lui Cellini și se așează imediat alături de vestitul Perseu, turnat în bronz, care se află în Loggia dei Lanzi din Florența. Solnița și Perseul ne spun apoi împreună despre sufletul de artist al lui Benvenuto, care e un bijutier și are un Weltanschauung corespunzător, văzînd totul turnat în bronz ori lucrat migălos. Solnița aceea vorbește despre personalitatea lui Cellini.

Acum putem să formulăm și altă propoziție. Civilizația e un mod artificial de trai, valabil universal, în vreme ce cultura e un fenomen concret, care se situează în timp și spațiu. Peste tot unde mergem întîlnim scaune și paturi, sobe și solnițe. Numai stilurile, ca semne de cultură, sînt deosebite. Examinînd și filologic noțiunile putem adăoga că civilizație înseamnă preocuparea de a trăi civic, în vreme ce cultura implică educația. Cum vedem, civilizația și cultura nu sînt despărțite printr-o prăpastie. Într-adevăr, conform noțiunii de bază, omul civilizat trăiește astfel din respect pentru concetățenii săi, fiindcă se simte legat de ei. Într-adevăr nimic nu ne-ar împiedica să luăm mîncările cu degetele și să le înghițim stînd în picioare. Noi însă mergem la masă, respectînd normele societății. O civilizație, deci, presupune o comunitate de vederi și un consens în formele de trai. Egoismul, izolarea sînt sinonime cu sălbăticia. Înseși manifestările ce par ieșite din instinctul de conservare, ca preocuparea de sănătate, sînt de fapt forme de civilizație, interesînd pe toți. Noi nu vrem ca unii din noi să fie bolnavi și pauperi fizicește, fiindcă asta zdruncină existența însăși a corpului social.

Cît despre cultură se știe limpede că nu este oricine apt pentru a percepe valorile ei. Pentru asta se cere o pregătire, pe care o dă tot societatea.

Esența culturii (științe, arte, instituții) este gratuitatea ei, lipsa de aparent neapărat folos. Un sălbatec mănîncă merele, un om cult le pictează. Tabloul nu folosește la altceva decât la a produce plăcere. Omul împerechează utilul cu frumosul, *utile dulci*, în așa chip că adaogă planuri gratuite la lucrurile de uz imediat. Un tort exprimă perfect această imbinare. Am putea să-l lăsăm inform, fără a-i altera gustul. Totuși forma lui arhitectonică, ornamentația, secționarea în felii geometrice e o a doua nevoie pentru noi. Lipsa de estetică a alimentelor ne taie chiar foamea.

Se poate afirma cu toată siguranța că civilizația este strîns împletită cu cultura, pînă într-acolo că e greu a le separa. Singura distincție legitimă este aceea că în unele obiecte acordul cade asupra utilului universal iar în altele asupra gratuitului specific, că unele vorbesc mai mult instinctului de conservare, iar altele mai mult sufletului.

Dacă acum ni se pune întrebarea, care din aceste două aspecte este mai important pentru existența noastră, răspunsul nu e așa de ușor de dat. În tot cazul răspunsul just nu e acela pe care îl dă omul nereflexiv. Cînd mi-am exprimat față de cineva aspirația mea ca România să aibă mai multe monumente, columne, palate, statui, acel cineva indignat, mi-a strigat: întîii spitale! S-ar părea că această strigare dovedește foarte mult bun simț, dar să ne ferim de prestigiul bunului simț. Admit și eu că ne trebuiesc întîii spitale. Spitalul apare ca un moment de civilizație. Întrebarea trebuie refăcută altfel. Civilizația spitalului anticipă sau precede cultura. Răspunsul meu este: spitalul presupune o cultură înaintată. Și într-adevăr ridică spitale numai corpurile sociale care au sensul milei de aproape, care e religie și omenie, care posedă noțiunea științifică a Imperativului sanitar. Cîtă vreme nu există o știință medicală, o politică socială, o etică și o religie, spitalul e cu neputință. Acest aspect al civilizației e un rod tîrziu al unei evoluții culturale. Căci știința, etica, politica, sînt cultură.

Sînt unii care spun: înții fabrici și pe urmă școli înalte și universități, înții utclul și apoi gratuitul. Dacă utilul ar fi separat de gratuit, dacă civilizația s-ar putea concepe total divizată de cultură, atunci teoria ar mai merge. Însă noțiunea de *utilitate* are nevoie de lămuriri. Un om primitiv se mulțumește, chiar cu primejdia vieții, cu o hrană insuficientă și o îmbrăcăminte sumară. Am văzut țărani foarte bogați, siliți prin natura ocupațiilor să stea afară în ploaie, dar nu s-au gîndit să-și cumpere o pelearină ori o foaie impermeabilă. Astfel țărani mor de pleurezie. De ce, putînd, ei nu-și cumpără obiecte mai civilizate? Pentru că n-au cultură, fiindcă concepția lor despre demnitatea omului este redusă. Așadar vedeți că cultura e o condiție a civilizației.

Despre raportul de necesitate între gratuit și util, ne vom da seama examinînd relațiile între științe și viața practică. Știința e o preocupare gratuită întrucît savantul caută disinteresat legile naturii. Un matematician nu are deloc în vedere vreun scop util. Dacă socotiți că o campanie sanitară împotriva boalelor infecțioase e mai folositoare decît știința pură, atunci vă amintesc că Pasteur n-avea deloc în gînd probleme medicale cînd a descoperit vaccinul, că începuse un studiu asupra fermentațiilor și că numai întîmplarea și asociația l-au adus într-un cîmp de aplicare imediată. Știința e totdeauna gratuită și dacă este presată cu aplicațiuni își pierde postamentul ei. Marele ei folos practic derivă din chiar gratuitate încît putem afirma fără paradox că gratuitul este izvorul utilului. Numai în țara cu mare cultură științifică lucrătorul se poate aștepta să găsească de lucru fiindcă numai aci răsar la tot momentul neprevăzute utilități. O țară fără cultură medicală, nu poate să aibă nici stare sanitară bună. Ea poate împrumuta metode și persoane, apoi, prin perimarea datelor științifice, rămîne cu totul înapoi.

Recapitulînd, pot acum să afirm că este de cea mai înaltă importanță a favoriza creșterea culturalului (filozofie, științe pure, literatură, arte plastice, biserici, statui etc.) deoarece numai prin ele se obține educația necesară civismului. Într-o țară înaintată, civilizația și cultura merg mină în mină, în așa chip încît un obiect de civilizație este în același timp și un fenomen cultural. Astfel să pornim de la odaia în care trăim. Un lucrător cu salariu modest are în cameră un pat, o masă, patru scaune, o sobă, un dulap de haine și încă vreo cîteva obiecte. Astea laolaltă constituie deocamdată numai o *locuință* care pe treapta civilizației e suficientă, fiindcă sînt oameni care n-au nici atît. Ca să devină culturală, odaia trebuie să respire un suflet personal, să aibă un caracter. Atunci ea devine *interior*. Nu e nevoie a adăoga ceva, ci a modifica aspectul. O masă fie și țărănească lucrată cu stil, o gravură pe un perete, poterie rurală, scaune sculptate, un scrin, perdele de creton, cite un raft cu cărți, astea schimbă deodată sensul și ne aruncă în plan cultural. În comerțul occidental necesitatea frumosului e așa mare încît aproape nu există obiecte urite și oricine își poate cumpăra un mobilier ieftin avînd totuși o minimă valoare artistică. Să trecem la fabrică. În plan util ar însemna să nu ne intereseze decît curelele de transmisie și rulmenții cu bile. Multe fabrici într-adevăr au aspect de sinistre ocne și un cartier cu fabrici nu-i dintre cele mai nobile. Cu toate acestea, concepția sinistrității fabricii ca pur local de civilizație s-a perimat. Fabrica poate fi, fără nici un ornament, de prisos, un obiect de artă: un monument de o arhitectură sobră, în care domină sticla, spațiul vast. Mașinile înseși tind mereu spre forma de monștri exacti, lustruiți. La Siena este o spălătorie medievală cu ogive ca o biserică, morile vechi seamănă a turnuri feudale, prin urmare și fabrica poate să fie expresivă, să reprezinte Interiorul colectivului la lucru.

Am vorbit de *interiorul intern*. Este și un *interior extern*, civic, anume orașul. Grecii ședeau mai mult în cetate decît acasă, la fel de altfel și europenii din culturile vechi. Orașul e o casă colectivă, un interior cu sufletul său particular, de care cetățeanul e foarte mîndru. Este hotărît că venețianul e mîndru de Veneția iar nu de casa lui pro-

prie, iar casa lui personală mutată de pe canal undeva la munte își pierde semnificația culturală. Noi românii suferim de un egoism care ne face să ne desinteresăm cu totul de interiorul civic și să ne preocupăm numai de apartamentul nostru. Am văzut foarte multe persoane mîndre de a avea un apartament în bloc, dintr-un anume snobism, dar nimeni nu părea interesat de valoarea arhitectonică a blocului în sine. Pe români fațada casei de raport nu-i interesează, nici nu cunosc arhitectul. Ei știu doar că stau într-o casă mare cu toate astea un cultural fin pune mai multă importanță pe valoarea construcției decît a apartamentului și simte satisfacția a locui într-o odăită dintr-o casă construită, să zicem, de Mansart, și socotită ca un monument epocal. Un cultural e mîndru de monumentele orașului său și-și vede zilnic monumentele *lui*, clopotnița *lui*, piața *lui*, podurile *lui*. Cu cît o civilizație și o cultură, ca fenomene colective, cum trebuie să fie prin definiție, sînt mai înaintate, cu atît și individul se simte mai asigurat. Să presupunem doi oameni egal de bogați, unul în România și altul la Roma. Dacă amîndoi sărăcesc situația scăpătului din România e mult mai grea. Săracul din Roma intră în basilica Sf. Petru, vizitează forul, contemplă tablourile de prin muzee, stă și citește în biblioteci, poate să-și satisfacă cele mai înalte curiozități intelectuale, fără bani. Săracul din România nu găsește decît puține lucruri dintre acestea. Așadar important într-o civilizație este nivelul cel mai de jos la care se poate cădea și care trebuie să fie astfel încît să satisfacă minimal omul.

Expresiile civilizație, cultură au ca echivalențe critice pe acelea de om civilizat, om cult. Ce este un om civilizat? Un individ care socotindu-ne ca făcînd poate din cetate împreună cu el, ne tratează cu băgare de seamă, afirmînd prin asta un regim de care va profita și el. Un om civilizat salută și răspunde la salut, dacă e funcționar se poartă cuviincios și rezolvă hîrțile, etc. Civilizația lui se străvede în limbajul urban. Să mărturisim că un om civilizat numai nu ne satisface și că el devine un automat. Convorbirea cu el decurge astfel: Cit este ceasul? — Unsprezece, domnule! — Pot să aștep pe acest scaun? — Cu plăcere, domnule! Noi în relațiile noastre dorim mai mult decît schimbul de civilizații, căutăm comerțul de idei, iar acesta aparține culturii. Un casier care ne vinde bilete de concert și care exclamă: veți asculta muzică de Mozart, face plăcere. Chelnerul care intervine politicos în convorbirea noastră, observînd bunăoară că admiră pe Balzac și nu gustă pe Proust, produce o plăcută surprindere. Aceste manifestări nu sînt imposibile, dimpotrivă multe separații de altădată au fost suprimate și dacă ieri ruralul a putut deveni urban sau civil, azi civilizatul voiește să devină cult.

Nu printre lucrători, ci printre unii intelectuali pripiți, luînd o apărare stîngace lucrătorilor, am întîlnit părerea că muncitorul este interesat profesional de extensiunea civilizației, singura care prin caracterul ei material îi dă mijloace de trai. Ideea este falsă. Pentru hrană și îmbrăcăminte ne trebuiesc puține lucruri și războiul ne-a dovedit cu cît de puțin ne putem mulțumi. Reducția nevoilor culturale, după încetarea industriei de război, pune totdeauna pe lucrătorul din uzine în mare încurcătură. Atelierele produc hîrtie, vopsele, cerneală, stofe fine, cărți, mobile, ceramică, etc. Toate acestea sînt cultură. Cu cît cultura este mai dezvoltată cu atît și volumul de fabricate solicitate atelierelor e mai mare. Țara fără cultură cade la faza industriei casnice, sau cultură mică, civilizație fără orizont.

Putem păși mai departe. Mizeria împiedică înflorirea artelor și nu Africa centrală este leagănul marilor civilizații. Evident, se pot face unele observări de amănunt ce nu înfirmă adevărul capital. Astfel mi se pare că geografiile austere cu economie sobră ca Ellada, Sicilia etc. au adăpostit mari civilizații cu caracter universal și că America

cea plină de cornute și de porumb n-a fost leagănul culturii. De fapt, clima meridională a protejat prin blîndețea ei pe om și i-a economisit eforturile pentru hrană, impunîndu-i sobrietate. În schimb duritatea solului a stimulat producția artistică. Nu se poate vorbi de mizeria grecilor antici. Istoriceste, sub durata statelor grecești și a Imperiului roman, cele mai bine organizate economicește, s-au desfășurat mari culturi. Evul mediu trăiește din moștenire. Seniorul e bogat și exploatator, luxos și mizerabil totdeodată, pentru că nu are mijloacele științei la îndemînă și consumă vremea cu o activitate brutală cinegetică și marțială. E totodată mistic pătruns de prejudecata că avuția e o aparență a demonului. Marea cultură răsare în republicile italiene burgheze, ca Florența, întemeiate pe producție și comerț și o anume noțiune relativă de libertate. Dante e produsul unui astfel de mediu republican „materialist”. Olanda, Anglia în epocile lor cele mai înfloritoare au produs cultură. Franța s-a ilustrat sub Henric IV, cel cu un bun ministru economist, Sully, și sub urmași. Dacă regimul sub Ludovic XV este apăsător pentru țaran și proletar, cel puțin există o clasă aristocratică înstărită, cultivînd artele și filozofia, în mod exclusiv. Se semnalează chiar o luptă de clasă latentă prin strecurarea elementelor burgheze îmbogățite în clasa privilegiată și cultă.

Demonstrarea bazelor economice ale culturii se poate face sub ochii noștri. N-am putea tăgădui țaranului talentul și iubirea de arte. Însă manifestarea sa artistică în condițiile economice de pînă ieri era dificilă. Să vedem de ce. Să zicem că țaranul sărac are instinct muzical, că e un Bach potențial. Cum poate el să se manifeste? Muzica reprezintă un cîmp special al muncii, încît condiția primă este eliberarea de alte sarcini, ararea ogorului și semănarea, îngrijirea vitelor, vinderea produselor. O eliberare se produce iarna, numai dacă venitul de peste vară e satisfăcător. Ceea ce nu se întîmplă de obicei. Ar trebui ca țaranul să muncească cu mijloace tehnice superioare, împunînd efortul mușchilor și sporind veniturile. Numai așa i-ar rămîne timp pentru compunere de sonate și preludii. Dar îi mai trebuie altceva. Să audă muzică instrumentală ca să aibă revelația propriei sale vocații. Însă satul nu are biserică și organist fiindcă e sărac. Țaranul însuși nu are bani să-și cumpere cembal, clavecin și pianoforte și în general instrumentele acestea îi rămîn toată viața necunoscute. Dacă e fată nu va avea harfă. Dar să presupunem prin absurd că printr-un accident aproape inexplicabil un țaran de pe Bărăgan posedă un frumos Bösendorfer sau o orgă ca aceea din, sala Augustes din Roma și că, după ce-și adapă vitele, își desmorțește degetele executînd din Brahms ori din Palestrina. Am ezitat să-i dau o vioară și compozițiile nebune ale lui Paganini, pentru că niște degete bătătorite de sapă ori topor nu pot luneca pe coarde. Arcușul e un instrument mai greu pentru mușchi decît coarnezle unui plug. Să presupunem toate aceste absurdități. Aceasta nu e deajuns. Trebuie un public complice. Oricîtă mirare ar produce la început dexteritatea sa, frazele muzicale vor suna în gol și invecitiva va pica în curînd. Fie că țaranul componist se va mîhni de neînțelegerea altora, fie din cauza unei ostilități vădite, țaranul nostru va sfîrși ca Niculăiță Minciună și pianul îi va fi sicriu. El ar putea fugi la oraș, dar atunci nu mai e țaran iar eu am vrut să studiez numai în ce condiții un țaran poate deveni un Bach. Avem indicații. În satele mai gospodărești din Banat se face muzică corală foarte înaintată, se află deci complici și public, în Ardeal se execută muzică Instrumentală în formații rurale mici (quartete, quintete). Prin urmare o bună condiție economică, colectivă, ajută la revelarea talentelor.

Este iarăși evident că țaranul nu-l lipsit de gust plastic, cum dovedește Industria textilă sau ceramica. Totuși e greu să ne închipuim că un Michelangelo, un Rembrandt, un Goya pot să se ivească la țară și să rămînă acolo. Ei nu au exemple de artă

superioară la fața locului și numai prin desrădăcinare le pot întîlni, pe de altă parte n-ar găsi comenzi. Comuna nu comandă nici o cupolă de soial aceia a Sfîntului Petru, niciun affresc de felul acelora de la Capela Sixtină. Țăranii n-au bani să comande portrete și peisaje și n-au unde să le atîrne în bordeiul lor. N-au în rezumat complicația care duce la setea de bunuri artistice. Ar trebui ca satul, îmbogățindu-se prin producție agrară rațională, să se ridice la o economie superioară care ar schimba și nivelul cultural. Acest fenomen s-a petrecut în comunele italiene libere ori în Țările de jos prin apariția unei burghezii. Astfel Florența, care între altele făcea bune afaceri cu lîna Veneția și Genova, comune traficante și altele de felul lor au ajuns la o culturalitate excepțională exprimată în Renașterea italiană și arta flamandă. În condițiile de pînă acum semnalăm talente izolate, care însă n-au difuziunea și efectul dezirabil. Eminescu e un nume foarte sonor, pot să vă asigur că sînt oameni care își iau licența fără a-l fi citit în întregime, fără a poseda operele lui, fără a ști ce cuprind nuvelele *Sărmanul Dionis* și *Cezara*, necum alte lucruri de un caracter secret pentru mulți. Plăcerea de a avea clasici în rafturi o au puțini, oamenii își cumpără întîi dormitor și sufragerie. E firesc să fie așa, pentru că n-au bani. La observația ce mi s-ar face că burghezimea cu mijloace nu cumpără bunuri culturale, aș răspunde că aștept ridicarea nivelului nu de la cițiva indivizi ci de la societatea muncitoare înstărită. Sînt mulți aceia care vor să aibă tablouri și nu le pot cumpăra.

România, țară de țărani exploatați pînă mai ieri și cu o exploatare agrară încă insuficientă și neindustrializată se remarcă printr-o carență de monumente. N-avem un palat al municipiului în București, un Hôtel de Ville, un Palazzo del Comune. Siena, un orașel minuscul cu o solidă economie în Evul Mediu și mai tîrziu, are un palat Comunal superb și este în total un monument unic. Veneția e cunoscută oricui. Producția trebuie sporită, indicele de viață mărit pentru ca să se nască dorința și puțința luxului cultural la îndemîna tuturor.

Însă este un gen unde n-avem nevoie de mijloace mari și unde după părerea lui Alecsandri tot Românul se ilustrează: românul e născut poet. Nu împărtășesc acest entuziasm. Cred că se poate bănuî de către cine mă cunoaște că nu sînt un detractor al lui Eminescu. Ei bine, cînd aud zicîndu-se că Eminescu e cel mai mare poet al neamului, mă întunec. Nu se poate să închidem într-o formulă toate virtualitățile. Italiei nu spun că Dante este cel mai mare poet, fiindcă nu pot renunța la Petrarca, la Ariosto, la Leopardi, la Carducci, etc., la Racine, Lamartine, Chateaubriand, V. Hugo, Baudelaire. Care din ei este cel mai mare poet al Franței? Declaraarea unui singur drept unic mare poet e o simplificare didactică, ce denotă o lipsă de aderență reală cu poezia. Eu nu cred că foarte marele Eminescu poate să satisfacă pe lucrători. Concep un rapsod al fabricilor, precum înțeleg prea bine în vechea societate burgheză preferința onora pentru Macedonski. Așadar noi românii nu cerem produse de poezie și ne mulțumim cu clasificări. Înainte de a fi capodoperă, opera poetică, fie și mediocră, e un aliment intelectual, și semnul unei culturi înaintate e o oarecare specializare a gusturilor. Un consumator nu e un critic și el e autorizat să aibă poetul lui, maritim dacă are funcții navale, bucolic dacă e fermier, silvestru dacă e forestier. Vinătorii și pescarii pot citi pe M. Sadoveanu.

Dacă economia condiționează cultura, aceasta la rîndul ei sporește economia. Lucrul e un trulsm din punct de vedere teoretic și este invederat în faptă. Mi se pare că unil totuși nu-și dau seamă clar de adevărul acesta și socotesc că spun un paradox cînd afirm că un om cult promovează economia țării. Dar este limpede. Mie îmi place să citesc cărți. Cărțile le cumpăr de la librărie, deci contribui la salariul vînzătorului și la venitul statului. Librăria ia cărțile de la tipografie, deci contribuie la salariul lucrătorului tipograf. Tipografia comandă hîrtie la fabrica de hîrtie și mașini la întreprin-

deri metalurgice. Deci contribuie la respectivele industrii. Etc. Etc. Dacă însă nimeni nu cere poezii și romane, adio tipografie, fabrică de hîrtie etc. Cererea de tablouri interesează o activitate industrială complexă: cultură de plante oleaginoase, extracție de uleiuri, fabrică de coloranți, industrie textilă, fabrică de pensule. Serafica muzică alimentează industriile cele mai pozitive, necesitînd materiale fine: lemn, coarde, de maș și de metal, note muzicale. Un oraș întreg se poate hrăni în preajma artei muzicale, precum s-ar putea nutri din fabricarea de jucării. Putem afirma fără statistici că cea mai mare parte a mișcării industriale e tributară culturii și numai un procent mai mic nevoilor de hrană. Suprimați arhitectura, școalele, cărțile, muzica, pictura, teatrele și vom cădea în mizeria pastorală, aceea pe care o cînta în poezie Eminescu. Nevoile spirituale solicită procese industriale. Este sigur că avem nevoie de căi de comunicație pentru transportul hranei, dar curiozitatea, nevoia de a vedea al peisaj mină pe oameni. Trenurile ar circula goale fără asemenea nevoi culturale. Sînt țări ca Italia care își scoteau o bună parte a bugetului din industrii turistice. Economia și cultura sînt doi poli contradictorii și comunicanți care împing viața socială după același principiu după care funcționează soneria electrică.

Fiindcă a venit vorba de poezie, aș vrea măcar în treacăt să vă arăt că, din punct de vedere estetic chiar, economia și lirica pot sta împreună fără scandalul pe care și-l închipuie unii. După mulți, poezia e spirit și economia e materie, prin urmare nu au ce căuta proviziile într-un volum de poezii. M-am amuzat odată la o conferință vorbind despre poezia lucrurilor din casă spre uimirea unor nobile doamne. Dar apoi s-au convins, căci veneam cu texte. Nu voi relua acele idei, însă examinînd în același spirit alte elemente, vreau să vă atrag atenția că lumea eterală a poeziei se încorporează în materii terestre și că la analiză toată zona economică e transfigurată în poezie. Să mergem la piață, în plină proză. Întîi cumpărăm piinea care este însă piinea noastră cea de toate zilele, și trupul Domnului, un simbol al hranei elementare și al existenței. Dacă luăm vin, vinul este creștinește vorbind singele Mintuitorului, iar păgînește o licoare spirtuoasă pe care ne-o oferă, spre stimularea spiritului, regnul vegetal. Fără vin, nu exista poezia anacreontică și horațiană. Ici cumpărăm laptele care este sucul vital oferit de regnul animal, hrana pastorală. Colo e borcanul cu miere, care a devenit sinonimă cu voluptățile cele mai rare, încît se spune despre glasul sinuos al unui om că e melifluu, curgător ca mierea. În treacăt fie zis, ea sugerează regnul mineral sau pseudo-mineral, semănînd cu un chihlimbar fluid. Cartofii încolțiți au fost pentru un poet notoriu prilej de a revela maternitatea în regnul vegetal. Ceapa a fost foarte cîntată, împreună cu legumele. Am citat undeva un pasaj din Quevedo și altul din Anton Pann, unde se vorbește foarte plastic de fustele cepei. Ilarie Voronca fără a fi singur, a evocat toate legumele de pe tarabă. Morcovul, sfecla, salata i-au dat prilej lui Hofmann să scrie niște savuroase diatriba împotriva filozofiei schellingiene Morcovul e un prinț, Daneus Carota, care se logodește cu o tînră germană, sfecla e o vrăjitoare. Virgil, împreună cu toți poeții bucolici au cîntat fructele: prunele, mărul, gutula, nucile sonore, alții cîntau rodia. Pictorii preferă pepenele verde, cantalupul, zarzavaturile, peștii, fazanii morți, iepurii răsturnați cu urechile în jos. În literatura noastră s-au cîntat firește și frunzele care cad din pom, dar și bullionul care fierbe în cazan, și bășicile pe care le face maglunul. Zarzării înfloriți au fost aproape confiscați de un autor, piersica a fost la modă în poezia senzualistă. Poeții intimiști, ca Pascoli sau ca Francis Jammes, au elogiât bucătăria, sfîrlitul tigăii, cutare poet român adora samovarul în clocot, Luchian a pictat o plită de cuhnle.

În sat, poeții n-au cîntat biserica, cum v-ați aștepta, ci moara care macină griul, adevărat local fantastic. Poeții pastoralii cîntă oile, tunsul lor, țîșnirea laptelui în șiș-

tar. Eliade evocă întoarcerea vitelor grele în sat, Carducci apostrofează boul. Lanurile de griu, stogurile de fin, otava din poiană, acestea sînt subiecte de poezie. Se cîntă aratul, semănatul, secerișul, plugul și batoza. La pădure retezarea și doborîrea copacilor, țipătul joagărelor. Nu văd nici un motiv pentru care nu s-ar cînta cu geniu rotativele, curelele de transmisiune, producția regulată a motoarelor Diesel, șuerul sirenelor. Cîntăm de la Homer pînă azi transportul maritim, precum am început să fim atenți asupra traficului feroviar. Lumea poeziei nu consistă din substanțe imateriale, ea folosește sublimat tot ce constituie inventarul vieții noastre economice. Cînd puneți o gutuie parfumată pe sobă, înainte de a face din ea compot, ați făcut un gest poetic evocînd printr-un miros suav gingășiile regnului vegetal și un moment patriarhal. Oul însuși, ca să închei, pe care îl consumați, e un simbol de valoare cosmică și o temă de poezie. După multe mitologii, lumea s-a desfăcut din haos în formă de ou de aur. Este evident o aluzie la astrul solar și uneori la firmamentul însuși. Așadar cînd aveți un ou în farfurie, gîndiți-vă ca oameni de cultură ce sînteți că mîncăți o emblemă a soarelui.

(B.A.R.S.R. Arhiva G. Călinescu, III, ms. 44),

«NU EXISTĂ CRIZĂ»

De vreme ce Inițiatorii acestui symposium platonice ne-au propus a discuta despre „criza culturii contemporane”, îmi închipui că ei au noțiunea că există o astfel de criză sau cel puțin că sînt informați că lumea intelectuală constată o asemenea criză. Mărturisesc că întrucît mă privește eu nu pricep bine chestiunea și că, deși am manifestat adesea nemulțumiri și aspirații, niciodată n-am luat în serios așa zisele crize care de altfel se țin lanț, așa încît ai zice că nu e generație care să nu treacă printr-o criză și toată istoria culturii noastre e o suită de crize. Foarte adesea mi s-a părut în anume privințe că fenomenul critic se inventa de către un nemulțumit de propria lui situație, care dorea o catastrofă universală spre a se scuza pe sine. Astfel poezii mediocri s-au plîns totdeauna de lipsa criticilor și cutare se prezenta la E. Lovinescu ori la G. Ibrăileanu și-i zicea întunecat: „N-avem un critic, un Malo-rescu. Spune dumneata, cine e criticul de azi”. Evident, lui Lovinescu ori lui Ibrăileanu îi venea greu să spună: dar sînt eu; iar poetul pleca convins că e criză.

Să înlăturăm aceste exemple de maliție și să înregistrăm fenomenul că fiecare generație crede a trece printr-o fază critică. Rămîne să cercetăm dacă sentimentul este obiectiv, îndreptățit. Dar mai întîi trebuie să ne lămurim asupra noțiunilor. Asupra noțiunii de cultură cred că ne putem învoi declarînd că este producerea de valori spirituale în formă de monumente instituționale, literare și plastice. Spre

simplificarea discuției eu voi avea în vedere numai cultura ca artă. Dar ce este o criză? Aci este ganglionul discuției, căci cred că foarte mulți vorbesc de ea fără a ști just ce este. Criza este un fenomen ce se constată în domeniul organicului și înseamnă o perturbare funcțională. Ea presupune implicit noțiunea de normalitate a procesului. Dacă nu știi cum funcționează normal un organism atunci nu poți semnală nici o criză. Temperatura normală a individului în stare de liniște la anumite ore este de 36,6. Însă după amiază, după digestie, după efort ea se ridică la 37 și încă și mai mult, scăzând totuși brusc după odihnă și peste noapte. Temperatura de 37,1 nu-i critică în anume curbă, este critică numai dacă persistă în stare de repaos zile și luni întregi. Pulsațiile arterelor sînt de circa 70 pe minut. 100 de pulsații pot să fie critice dacă sînt nemotivate. O accelerare a pulsului în timpul alergării e foarte normală.

Criza este efectul aplicării unui criteriu al normalului. Dacă în viața fiziologiei animale lucrurile sînt simple și relativ mecanice, în fiziologia culturală examenul medical mi se pare foarte dificil. Este absolut necesar să precizăm unghiul de vedere din care ne așezăm, pentru că o criză generală e o noțiune vagă. În cîmpul literaturii, de pildă, un criteriu posibil care s-a propus e acela al numărului scriitorilor de o certă valoare. N-avem scriitori, ni se spune. Unde sînt poezii noștri, romanțierii, dramaturgii, etc. etc. ai noștri? Ca și în cazul pomenit mai sus al criticei, am impresia că adesea constatarea crizei este o vorbă aruncată în vînt. Și de ce să plutim în insinuări? Să punem întrebări brutale. Azi, avem noi scriitori în viață de valoare? Dar pentru Dumnezeu. Avem în proză pe M. Sadoveanu, Dna Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu. În poezie pe Arghezi, G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Vinea și alții. O pleiadă activă și pot zice strălucită. Da, dar sînt puțini, îi numeri pe degete. E criză numerică. Dați-mi voie să vă întreb: cîți scriitori de proeminență socotiți că produce normal o generație? În epoca de aur a literaturii italiene avem pe Dante, Petrarca și Boccaccio. Trei. În epoca lui Ludovic XIV, pe Boileau, Molière, Corneille, Racine, La Bruyère, Pascal. Vreo cinci-șase în epoca de glorie a literaturii germane, pe Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis; în epoca noastră zisă clasică, pe Maloescu, Eminescu, Creangă. Caragiale, Slavici. O epocă plină nu produce mai mult de cîteva nume memorabile. Așa dar acum avem un număr normal de scriitori de valoare. Dar să admitem că n-am avea. Am impresia că literatura italiană, literatura franceză etc. trec printr-o anume carență de scriitori. Se poate vorbi propriu zis de o criză? Somnul de noapte nu e o criză, ci o reparație de forțe. O generație culturală nu se măsoară cu anul ci cu decenile și chiar cu secolul. Poate că în momentul cînd deplîngem lipsa unui Shakespeare, el s-a și născut. În secolul XVII și XVIII n-avem nici poezii nici dramaturgi. De o criză nu se poate vorbi, cum nu se poate numi criză copilăria. Ca să constatăm criza ar trebui să determinăm exact perioada culturală.

Un al doilea criteriu ar fi al calității. Însă acest criteriu e de fapt identic cu cel al numărului, pentru că scriitori sînt oricînd și problema este numai dacă printre ei există unul de mare valoare. Ceea ce mulți la noi au obiectat, este lipsa de valoare universală a scriitorului nostru. În felul acesta, literatura noastră ar trece printr-o permanentă criză. Eminescu s-a zis nu trece granițele, nu aduce un mesaj nou, Caragiale e specific. În general se observă la noi un complex de inferioritate în sensul că dacă s-ar consimți valoarea absolută a unui scriitor la noi, îndată ce el ar fi comparat cu Flaubert ori cu Tolstoi, românul s-ar pierde într-o infinitate

de scuze. Caragiale comparat cu Voltaire? Dar e o blasfemie. Și nu toate acestea un artist care a atins un nivel e comparabil cu oricine și nu văd de ce n-aș compara pe Sadoveanu cu Cervantes ori pe Rebreanu cu Al. Manzoni.

Criza de universalitate este de fapt o criză optică, o criză de difuziune. Literatura noastră nu este în atenția universului. De unde vine aceasta? Din lipsa de valoare? Nu, căci tocmai autorii noștri cei mai puțin valoroși sînt traduși în nenumărate limbi. Intrarea unei literaturi în conștiința universală se supune unor legi misterioase și socotesc că orice-am face nu poate suplini procesul natural. Cred însă că mecanismul e acesta. Prin atenția îndreptată asupra unui popor dintr-o cauză oarecare, se naște deodată interesul pentru soarta culturii acestui popor. Astfel curiozitatea pentru fenomenul slav a introdus literatura rusă în reflectorul atenției cosmice, de care acum beneficiază și cele mai mărunte produceri. Catolicismul a răspândit literatura și arta italiană, filozofia probabil cultura germană. Un prilej accidental duce la descoperirea unei culturi. Este necesar însă ca în momentul descoperirii, respectiva cultură să pară a fi produs o formă de creație nouă. Aci unii fac obiecția: dar tocmai asta ne lipsește, noutatea. Iată un lucru pe care nu-l putem ști. Noutatea e o chestiune de orizont, cum zic diltheienii, surpriza poate veni oricînd. Mă gîndesc de pildă că dacă în monotonia picturii de cameră, ar apărea în România o școală romantică a marei compoziții și Occidentul ar lua cunoștință de maeștrii români pictînd o lume bizară între barbarie și civilizație, Occident și Orient, căzută într-o nemișcare academică, lumea într-un cuvînt a lui Anton Pann, Filimon, Ion Caragiale și Mateiu Caragiale, Ion Barbu, care e o lume clasică, îmbrăcată extravagant pitoresc, atunci Occidentul s-ar pasiona pentru literatura noastră și ceea ce nouă ni se pare banal ar fi nou. Marile opere universale sînt de volum redus, imperfecte, încărcate de sugestii. Nu văd de ce *Ciocoii vechi și noi* de Filimon e mai slabă decît *Manon Lescaut* de abatele Prevost. Dinu Păturică în veșmînt oriental jucînd menuetul și citînd pe Machiavel, mi se pare de un inedit perfect, cam așa cum mi s-ar părea ca un Sanayad (?) să-și facă cultura eului melancolizînd la soare. Ce este dulcele stil nou? Un fenomen literar care n-a apărut altfel decît după cîteva secole de maturitate și ...¹ după Renaștere. Noi facem azi mare caz de primitivi, dar ei nu se socoteau astfel, pentru motivul pentru care noi nu ne numim azi antici ori medievali. Însă putem deveni. Cine îmi spune mie că peste un mileniu Iorga nu va apare un Confuciu iar Blaga un sol de Platon? Contaminările culturale pe care le constatăm azi devin fără însemnătate mîine cînd patina timpului descoperă o culoare nouă. Așa cum pictura profită de patină, este o patină și a literaturii. Niculce nu știa că e scriitor. Limba noastră de azi va face delicile secolelor de mîine și vulgaritățile noastre vor deveni suave. Nu vreau să spun că proasta literatură se va face bună prin distanță, însă literatura bună pentru noi azi, căpătînd adîncime, va avea fără discuție o altă suprafață de percepție. O literatură, o artă în general, nu cade în general în Interesul cosmic decît cînd are un lung proces de dezvoltare. Pînă a nu se consolida reputația lui Goethe, părinții respectivi erau

¹ Cuvinte indescifrabile în manuscris



SPAȚIU ȘI SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ PALLADY—ANGHEL

Ori de intilnire cu sculptorul Anghel era o lecție de modestie. Vorbea în șoaptă, oriunde s-ar fi aflat, în larma voioasă a grădinilor, în locurile fremătătoare de mulțime. Vorbea în șoaptă dintr-un fel de sficiune gravă. Și tot astfel, când își privea sculpturile, i se putea întâmpla să se oprească o clipă cu o fulgerare de satisfacție în priviri: găsise un unghi corespunzător, își indica un aspect care i se părea că rezistă; pentru ca, după aceea, să treacă repede la o stare de spirit care voia parcă să șteargă umbra aceea neînsemnată de orgoliu. Era lucid, conștient deci de valoarea lui, dar valoarea și-o înțelegea într-un plan impersonal, acela al ofrandelor care se cuvin obștei din care facem parte, neomului care ne-a născut și, — mai vast decât atit — speței însăși; pentru că, asemenea poetului tragic al antichității, gîndea că omul este « minunea minunilor ».

În acest plan impersonal, satisfacția de sine putea să aibă, atunci cînd se iveau, doar sensul grav de raportare la un ideal al perfecțiunii, care îl depășea infinit pe ins, pe insul creator; care făcea ca truda lui să apară uneori aprigă precum o expiație.

Cum s-ar putea uita atmosfera pe care știa s-o creeze oriunde, în jurul său, în atelierul de la mănăstirea Pasărea, unde se stabilise în ultimul an al vieții, unde găsea liniștea care-i trebuia pentru marile înfăptuiri, ivite atunci în creația sa, pentru statua lui Eminescu? Cum s-ar putea uita sobrietatea sgîrcită, care elimina culoarea din jurul său: mobile nevopsite, un pat care se sprijinea pe niște grinzi și pe niște cărămizi, totul precar, în această nudă renunțare la satisfacțiile imediate, și totodată definitiv, de o monahală austeritate. Masa la care te îmbia, frugală și gravă, masa la care te îmbia stingaci și totuși solemn, părea o împărtășanie. Îmi amintesc de o zi de vară, vara tîrzie a lui 1965, ajunsese la el după o ploaie cruntă, era o lumină virginală în văzduh și artistul, cu a bucurie conținută, făcea, în fața mea, inventarul acestei sărace ambianțe. Mi-a pus pe umeri o pelerină neagră cu glugă, bărbătește frumoasă, seară ca dintr-un tablou de Zurbaran, m-a dus în fața oglinzii; își arăta lucrurile fără nici un fel de frivol orgoliu, dar pentru că ele erau piesele acestei ambianțe, din care simțea, știa, că se va isca în curînd o operă îndelung așteptată; pe care nu numai el, ci noi toți o așteptam. Voia să reconstituie marea sculptură înfățișîndu-l pe Luchian, dar, după aceea, în mintea sa și-a făcut loc obsesiv, s-a instalat stăpînitor, gîndul monumentului pentru Eminescu. L-a lucrat repede. Povestea uimit unuia din prietenii săi cei mai fideli, arhitectul Marcu Anghel, că a putut modela mina poetului în douăzeci de minute! Dar purta în minte, de peste patruzeci de ani, această statuă. Pentru că Anghel își alegea cu un scrupul riguros, aproape temător, motivele. Trebuia să închipuie prin opera sa un Pantheon al neamului, convins că geniile sînt justificarea supremă a unui popor. « Geniul e bulgărele de pămînt cel mai curat al unui neam ».

Pămînt, adică rațiune ultimă de a fi, ireductibilă vitalitate și totodată fulgurantă îndălnire înspre lumea spirituală: aceasta este dialectica pe care o ilustrează neobosit, magnific, opera lui Gh. D. Anghel. Pentru a figura în acest Pantheon, un artist trebuia să fi dat dovada unei adevărate plenitudini creatoare, dar și a unei inatacabile rigori, de ordin etic. Aceste figuri trebuie să fie intercesorii noștri, ai poporului nostru, la judecata posterității. Dar alegîndu-și astfel modelele, el se lăsa de fapt ales, la rîndul lui, de ele; așa cum, într-un poem al lui Valéry, geniul, creatorul, se lasă ales de Apollo, de zeul care se va rosti prin vocea sa; așa cum fulgerul își alege culmea.

Un creștet în furtuni, fără vreo poză romantică, dimpotrivă cu o supremă stăpînire de sine, la fel cu miinile pecetluind definitiv, împărătește, un destin, — o statuă ca aceea a lui Pallady, cheamă în minte, și ea, semeața grandoare statică a unor împliniri de demult; din vechimea Egiptului, unde coloși de piatră astfel așezați, veghiind pustiul fără nerăbdare, tresăreau totuși, din tăcuta lor alcătuire, iscind o muzică suavă, la mîngierea Aurorei. Mitologia nu se înșeală, marea rigoare e aceea care cîntă. Și este, în opera tîrzie a marilor talente, o frumusețe tainic aurorală, cu un răspuns la aceste inefabile chemări. Pentru asemenea sculpturi, fiecă blindă binecuvîntare a soarelui —





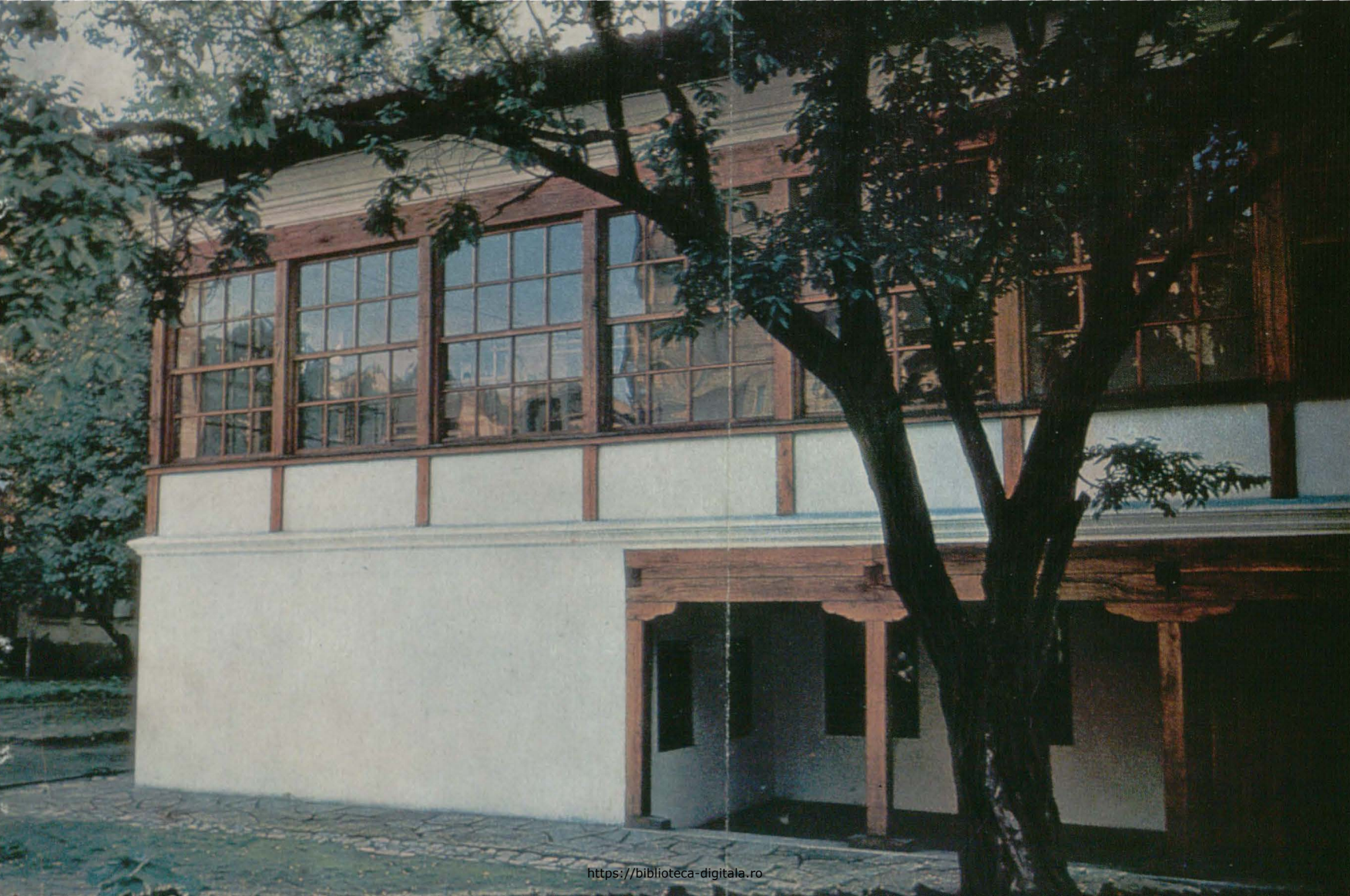


crepuscul sau dimineață — simbolizează, reiterat și totuși proaspăt, puterea operei de a fi, perpetuu, o naștere dintii.

La ceasul când lumina vrea parcă să întârzie pe albul zidurilor și se aprinde nostalgic, potolit, în bronzul statuilor, P. Macovei a surprins, sagace, duhul unui loc fericit, plin de o nobilă discreție, în care se întâlnesc două voci esențiale ale artei românești: Pallady și Anghel. E casa bucureșteană din strada Spătarului, restaurată cu o grijă exemplară, cu un respect tandru al autenticității, — arhitectură deloc distantă, cordială, și totuși netedă, în alburile ei, cu nu știu ce pură, abstractă sficiune. P. Macovei, care a supravegheat cu un scrupul delicat amenajarea acestei ambianțe, ne-a incredințat imaginile de față ca un omagiu adus unei originale fundații de artă. Principalul ei ctitor, care a asigurat cea mai mare parte a colecției din strada Spătarului, este Gh. Răut, vechi prieten parizian al pictorului Th. Pallady. Prin osîrdia lui generoasă, aici, în mijlocul Bucureștiului, o insulă incredibilă din ceea ce a fost demult orașul a devenit răscrucea unde se întâlnesc, firesc, două mari talente contemporane: amintirea lui Pallady, veghiată de statua lui Anghel, — doi artiști care nu s-au temut de mode și timp, originali fără grimasă, puternici fără vehemență; capabili de ferveare extatică dar și de asceza stilului; captînd, în fine, suveran efluviile muzicii, — fiindcă știau prețul tăcerii.

DAN HĂULICĂ











Casa muzeu TH. PALLADY
colecția Serafina și Gh. Răut

Interpretări fotografice:
arh. POMPILIU MACOVEI

simpli anonimi. Numai după intrarea lui Goethe în conștiința publică, părinții încep să capete personalitate. Așa se întâmplă și cu culturile în general. Atenția stărnită de un moment matur, descoperă în întregime și valorifică tot restul culturii și totul pare nou. Așa dar cultura noastră va deveni universală la timpul său, iar tînguirea că nu e universală pentru anume lipsuri iluzorii e fără temeii.

Se poate constata adesea o criză de genuri. De pildă, impresia mea e că, deocamdată, în teatru nu se produce suficient. Dar mi se poate obiecta cu argumentul meu de mai sus: nu cu doi ani se măsoară o producție. Poate sîntem chiar în preajma ivirii unor mari dramaturgi. Sînt și alte argumente. Teatrul are un aspect comercial, interesul publicului merge către cinematograf, teatrele cer platitudini și descurajează pe scriitorul care ar voi să se aplice. Însă, mă întreb, stagnarea unui gen, nu determină tocmai promovarea altuia? Un scriitor mare de teatru împiedicat să facă teatru își va traduce însușirile în alt gen. Criza de genuri prin urmare nu există decît în măsura crizei de scriitori. Și apoi genurile nu sînt forme fixe, ele se prefac mereu.

Constatarea crizei se face foarte des printr-o confuzie de planuri. Valorile culturale sînt „inutile” în sensul imediat practic. Contemporanii unei generații de artiști ar dori ca aceștia să producă valori utile. De cînd este arta, s-a cerut artistului s-o folosească într-o direcție: propășirea nației, eliberarea șerbului, îmbunătățirea stării țaranului, întărirea religiei și a moralei, formarea omului luptător, exaltarea libertății, a proletariatului, etc. Cînd Vlahuță întreba *Unde ni sînt vișătorii?* ce făcea el altceva decît să proclame ca o criză poezia lui Eminescu? Și Gherea a socotit-o critică, în măsura în care ea cînta feudalismul. Toată literatura noastră de după Eminescu încearcă să scuture blestemul decepționismului. Romanticismul occidental declara că clasicismul e o criză și răsună în urechile tuturor strigătul lui Musset: „Dors-tu content Voltaire?”

Prin urmare de cele mai multe ori se numește criză nu o insuficiență plastică ci un divorț între planul artistului și direcția practică a generației. Acest lucru urmează, îmi închipui eu, să-l discutați, dacă este acum o asemenea discrepantă. Un lucru pot să vi-l afirm cu certitudine. Trecerea timpului nu numai că întunecă noțiunea dezaordului pînă acolo încît nimeni nu se întreabă ce a fost Dante, ghelf sau ghibellin, dar istoria dovedește că orice artist a fost realmente omul timpului său iar generațiile noi văd în clasic un pionier al lor, deși uneori s-ar părea că e tocmai contrariul. Pot să declar cu tot avîntul că Rebreanu, care ca om a pendulat într-anume direcție, va fi steagul oricărei mișcări de revendicare socială.

În natură, privind lucrurile foarte de sus, nu există criză. Și moartea unei plante sau unul animal e salutată cu aplauze de regnul mineral, care își reface substanțele. Totul e o chestiune de poziție. Cînd dinții mei intră în carnea unul măr, mărul e în criză dar organismul meu e în stare de euforie. Cum în toate epocile culturale, constatăm că se ridică strîlgăte de criză, pe care apoi istoria le dovedește ca neîntemeiate, putem trage concluzia că ceea ce numim criză este de fapt un „sen-

timent tipic de criză", folosind organismului ca un bici. Acest sentiment rezultă din confruntarea fenomenului cultural cu ideea pe care fiecare și-o face despre cultură. Cine admiră pe Tolstoi ori pe Proust, deplînge lipsa lor în literatura română, cine iubește marea muzică deplînge nerăbdător (in)existența la noi îndată a unui Bach sau a unui Beethoven. Eu personal sînt întristat.

(B.A.R.S.R. Arhiva G. Călinescu, ms. 46)

ROSTUL FEMEII ROMÂNE

Ce idee ați avut a pune aceste conferințe Vinerea? Vinerea, ziua Afroditei. Avînd în vedere că vorbirile se țin sub auspiciile femeilor libertare, aș fi găsit mai nimerită ziua de Luni, ziua Dianei. Știți că Diana era protectoarea Amazoanelor. Înțeleg prin femei democate, pe acele femei care împărtășesc ideile democratice și luptă împotriva tuturor acelora, bărbați ori femei, care au idei retrograde. Dar nu rareori am avut impresia că femeile se gîndesc la o emancipare în sensul de a se desface de societatea bărbaților, la o eliberare de sub așa zisa tutelă virilă. Această concepție mi se pare utopică și cu mult în afara problemei democrației.

A fost cineva care a zis că societatea a existat înaintea individului și a avut dreptate. Dacă aplic această observare la cazul sexelor, atunci de atîtea ori mi-am zis că bărbatul ori femeia, luați separat, sînt simple abstracțiuni rezultate din analiză, fără realitate. În faptă nu există decît perechea. Gluma lui Aristofan în *Banchetul* lui Platon după care omul la început avea înfățișare dublă și numai prin secționare a căpătat figura pe care o are, despărțindu-se în bărbat și femeie, pentru ca apoi cele două părți tăiate, să se caute reciproc, are sensul ei adînc. Într-adevăr, nu ne putem închipui o lume de bărbați, ori o lume de femei. Orlando devine, fără Angelica, *furios*. Astfel constituită, omenirea ar dispărea. Deci adevăratul individ viabil este perechea bărbat-femeie, ea constituie un homo. Semnul existenței acestei unități îl constituie al treilea termen: copilul. Iată-ne ajunși la o triadă, cum ar fi zis Eliade. E un fel de a face și noi dialectică în domeniul sexual. Existența umană minimă nu se poate menține decît prin refacerea continuă a grupului ternar: bărbat-femeie-copil. Bărbatul singur nu e nimic, femeia singură nu e nimic. A emancipa femeia de bărbat este o himeră, o încercare de a divide atomul social. Femeia e o aparență, numai perechea este numerală. Un scriitor englez vorbește de un erou obsedat de libertate care dă drumul păsărilor din colivie. Însă libertarismul lui ia forme demente flindcă sparge și vasul cu apă în care plutește un peștișor, spre a-i reda libertatea, fără a-și da seama că a elibera peștele din apă, înseamnă a-l omorî. Nicl bărbatul, nicl femeia nu pot să evadeze din pereche, fără a se distruge. Femeie și bărbat vor rămîne în veci *coptivi*, unul lîngă altul.

Așa stînd lucrurile, putem foarte legitim să ne întrebăm dacă este posibil ca femeile să se constituie în societăți separate și să organizeze conferințe care tratează exclusiv despre femeie, ca și cînd femeia ar exista, și n-ar fi cealaltă jumătate a părții (!) homo. Nu vi s-ar părea scandalos azi ca bărbații să se constituie în societăți exclusiv bărbătești și să trateze probleme exclusiv virile? Bărbatul în politică, bărbatul în artă, bărbatul în știință? Cu toate acestea, temporal, această velleitate de separație a existat și există. Am amintit de Amazoane. Prin forma abstractivă a inteligenței sale, omul încearcă să analizeze formele prezente de viață și să-și închipuie altele. Numesc geniu acel om care, conștient că omenirea ar muri dacă s-ar distruge celula primă bărbat-femeie, caută totuși să obțină o separație și să-și închipuie o existență solitară și sterilă. A te constitui în republică de bărbați ori în republică de femei, cu toate riscurile biologice, e o manifestare genială, un chip de a modifica planul divin. Ei, bine, Amazoanele, puse sub protecția Dianei, erau astfel de femei geniale, încercînd a închipui o omenire divină cu atribute feminine, ușor masculinizate. Desigur, experiența nu putea să dureze. Se zice că o regină a Amazoanelor, auzind de Alexandru cel Mare, a dorit să perpetueze speța cu ajutorul acestui superb exemplar viril. Prin aceasta, principiul însuși al izolării în sterilitate a fost călcat. Însă încercarea genială a Amazoanelor se continuă în chipul vieții monahale. Călugărița e o emancipată din unitatea perechei, care păstrează o singură efigie virilă, gratuită, aceea a lui Isus. Reuniunea femeilor în societate sub orice denumire, îmi deșteaptă în minte această ispită de evadare.

Prin separare genială bărbatul dar în deosebi femeia capătă nu știu ce aer de inocență care o face asemeni îngerilor. Este de presupus că în regnul arhanghelesc nu există sexul, și dacă e, în niciun caz Arhanghelul Gabriel și arhanghelul Mihail, nu se amestecă în societatea serafimelor, de este acest sex. Fetele de vîrstă incertă și bătrînele, cîntate de poeți, au acest aer de nevinovăție monahală, fiind scutite de pasiunile vitale. Bătrîna, îndeosebi, văzută în literatura noastră prea caricatural e mi se pare cînd e cultă, de o finețe și o gingășie la care nu ajunge niciodată o altă vîrstă.

Cu toate astea eu dau și altă explicație, aparent frivolă, însă totuși foarte serioasă, faptului că un grup de femei să provoace discuții în jurul femeii. Desigur punctul de plecare e altul, însă e la mijloc o violență a instinctului, cum spune Schopenhauer. Femeia dorește ardent să se vorbească despre ea și iată un prilej de aparență foarte politică de a-și satisface această slăbiciune. Pentru că, notați bine. Sînt chemați să vorbească mai ales bărbați despre femei, părerile femeilor despre femei fiind în general desconsiderate.

Am spus că vorbesc serios. Dacă vrem să înțelegem ce poate să cuprindă o literatură de femei sau despre femei, trebuie să înțelegem esența femeii. Cu nedreptate, se blamează fatuitatea ori vanitatea femeii. Această fatuitate, dacă trebuie s-o numim astfel, este grija pe care natura și-o ia spre a face pe femeie atentă asupra însușirilor ei biologice. Știința și filozofia și-au spus cuvîntul în această privință, uneori cu un pesimism posac, nelalocul lui. Mai mult decît bărbatul, femeia dorește să placă, spre a păstra coeziunea acelei triade, și evident că nici o etică pretins democratică nu poate sugruma acest sănătos instinct. O femeie „serioasă” ,care poartă ghetă lungi cu tălpi joase, rochii comode, păr împletit și umblă ades cu sacoșă, dă tipul foarte spectaculos în literatură și comedie al „profesoarei”, al „sufragetel”. Acest soi de

democrație al femeii care vrea să fie ca bărbatul, n-a rezistat. Știți că vestita Helenă a lui Menelaos a fost furată, romanii au furat Sabine, fata din poezia eminesciană vrea să fie furată, în popor fetele se fură sau măcar se simulează azi furtul. Nu știu ce explicație magică se dă acestui fenomen etnologic, din punct de vedere sexual lucrul e clar. Furtul femeii e dovada unei atracții irezistibile de ordin natural, care înfringe orice îngrădiri sociale și economice. Fata furată are o mulțumire internă de ordin biologic, siguranța de a fi dorită. Veți zice că efracția este un lucru dezonorant, care înjosește demnitatea femeii, că o negociere calmă e mai potrivită. Vă las să decideți singure dacă asta are vreo atingere cu democrația. Furi o piatră prețioasă, o floare, un lucru care stârnește pornirea incoercibilă de a stăpîni. Am folosit cuvîntul stăpîni, care duce la noțiunea de stăpîn. Da, din păcate, sub un anume unghi de vedere, femeia a avut și va avea un stăpîn și va dori aceasta. Proprietatea este aci inalienabilă și orice scriitor va folosi cuvîntul „pierdere” pentru separații.

Chiar noțiunea de violență are farmecul ei și o literatură cu femei nu s-ar putea constitui fără ea. A devenit aproape convențională situația dramatică în care femeia preferă brutalitatea bărbatului, lovirea, în locul indiferenței. Lovirea ca manifestare a miniei virile este un semn de interes biologic și sentimental susținut. Raporturile între bărbat și femeie nu pot fi rezonabile, irațiunea este definiția lor. Fără pasiune, viața sexelor dispare. Prin urmare, oricît de îndreptățită este femeia a cere îmblinzirea civilă a relațiilor între soți, ea nu trebuie să meargă pînă acolo încît să reclame extirparea egoismului posesiv. Cînd s-ar naște în bărbat sentimentul că femeia se administrează civic excesiv s-ar ivi și indiferența. Legăturilor pasionale le-ar lua locul *asociațiile* liber economice.

Din punct de vedere literar societatea feudală a dat o poezie care azi nu se mai scrie. Este caracteristic că Eminescu a evocat pentru erotica lui un timp medieval. Feudalismul sublinia excesiv condițiile biologice ale sexelor. Bărbatul era stăpînul, seniorul, paternic și civil, femeia ființa slabă, protejată și fragilă. Însă umilitatea și fragilitatea au puterile lor, care pot merge pînă la tiranie. Și într-adevăr, medievalii au dat femeii în sfera sentimentelor, atributele unui senior teribil prin puterea slăbiciunii sale, mergînd pînă la misticism. Azi o Laură, ori o Beatrice nu mai sînt imaginabile, conștiința egalității femeii a scăzut prestigiul ființei iraționale. Poezia a devenit senzuală și pozitivă.

Totuși, trebuie să recunoaștem că acea femeie feudală care era aureolată, se bucura și social de prestigii senioriale. Imaginea Fecioarei Maria modifică concepția socială a medievalului. În general deci, un bărbat religios, creștin, e mult mai înțelegător de eternul feminin decît un păgîn. Antichitatea nu ne-a dat înaltă poezie erotică. Disoluția era uneori dezgustătoare, te miri cum totuși au avut ascendent unele femei. Este un motiv acesta ca femeia să continue a nutri sentimente religioase. Cînd privesc bustul Cleopatrei îmi dau seama de prestigiul ei. Era o ființă de o fragilitate demonică de natură a înnebuni pe marii puternici ai lumii. Îi uimea mistic, ca o manifestare artistică a naturii.

Literatura română e foarte săracă în fliguri de femei. Îmi explic asta prin indiferența poporului nostru față de femeie, în cluda unei poezii populare erotice. Femeia e socotită ca un tovarăș de muncă și mai adesea, ca la barbari, ca o mină de lucru,

faza strict sentimentală e foarte scurtă. Femeia e „lucru slab” cum zice cutare erou al lui Gîrleanu și nevasta lui Ion reprezintă o imagine a eternului nostru feminin. Țăranul nu are sentimentul posesiv înaintat, nu-și dă seama ce are și ce pierde și prin urmare femeia se găsește în fața lui în situație inferioară. „Stăpînul” de care am vorbit e bărbatul cu simțul valorii femeii, un Goethe, cu un Interes enorm față de celălalt sex. Rostul femeii române în viață și în artă e de a Interesa pe bărbat, a-l ridica la o concepție înaltă despre valoarea femeii, a-i da noțiunea unei alte erotice. Mai importante decît drepturile civice sînt privilegiile mistice. În România femeia a obținut foarte ușor libertăți civice, din nepăsare virilă, dintr-o idee latentă că totul e fără nici o consecință. Și într-adevăr femeia n-a cîștigat nimic dacă n-a schimbat noțiunea de femeie. Brațul de muncă la alte aspecte insidioase, femeia care prășește porumbul se cheamă funcționară, primăreasă ori deputat și bărbatul e mulțumit de folosul pe care-l are de pe urma noilor forme de muncă femeiască. Sclavia nu se îndepărtează prin legi ci prin schimbări sufletești structurale.

Am vorbit de „fatuitatea” organică a femeii și de condiția feudală în sens moral, ca mai favorabile pentru existența femeii. Mai este și o altă aparență slăbiciune nedemocratică a femeii: snobismul. Numesc snobism voința de a aparține unei unități sociale alese, oroarea de promiscuu și de vulgar. Oricît de radicale ar fi excesele acestui sentiment, el e congenital femeii și vine dintr-un instinct eugenic. Oamenii sunt firește egali din punct de vedere politic, totuși sînt oameni inteligenți și oameni cu mintea inertă, oameni urîți și oameni frumoși, sănătoși și bolnavi. Tendința aristocratică a femeii, veleitatea ei de a fi „de familie” nu are nimic antidemocratic, tînde dimpotrivă la o îmbunătățire a biologiei umane. Dacă nu se preface în prejudecată și persecuție socială, apetiția la distincție a femeii este mergerea omului în general către cultură și rafinament. Orice femeie vrea să fie sau să pară fină, nu totdeauna bărbatul.

Precum vedem, femeia are o viață biologică mult mai acută și o atenție organică mult mai mare decît bărbatul. Dacă acesta are noțiunea filozofică a caducității universului, femeia care vede mai limitat conține în sine o dramă pe care o ascunde cu delicatețe. Înăuntrul existenței ei de stare civilă, care e uneori foarte lungă, ea are ca femeie în sens absolut, o viață relativ scurtă. Coruptibilitatea materială e mai vizibilă la femeie și ea absoarbe toate puterile ei și o face să n-aibă timp de a se exprima prin arte. Toată arta de care e în stare femeia, ea o pune în mărirea vîrstei ei. Balzac a vorbit de vîrsta de 30 de ani, un altul a ridicat-o la 40 de ani. Vîrsta aceasta a fost mult depășită și cu cît o țară are o cultură mai rafinată, cu atît posedă femei care-și păstrează feminitatea foarte tîrziu. A păstra farmecul specific chiar în senilitate, a fugi de virilizare, iată o cucerire democratică pentru femeie. Dna de Stael era urîtă, fizicește vorbind, însă avea spirit și era *aimable*. Franța este țara unde femeile trăiesc feminin mai mult și unde numai foarte tîrziu se prefac în bărbați.

În fond, menținerea vârstei feminine e un artificiu. Femeia, prin definiție, e o ființă artificială, care prin industrie își perfecționează și-și păstrează atracțiile. Păunul, trandafirul în faună și floră au aparențe artistice statice, femeia e în plină industrie eugenică. A blama femeia pentru acest instinct și a o numi superficială e o mare eroare. Arta de a te prefăce într-o natură corectată trebuie democratizată și nivelul unei civilizații se determină după stilul artistic al femeilor. Nu e vorba de plătele procedee de înfrumusețare, ci de concepția fizică și sanitară, de „stilul” corporal. Omul a izbutit să se transforme în statuie, să scoată efecte formale gratuite. Recunoști îndată o femeie franceză, o femeie engleză. Înaintea statuariei eline au existat neapărat oamenii stilizați elini și în orice caz concomitent oamenii s-au corectat după statui. Femeia română n-are încă un stil, frumusețea ei e prea naturală, prea în afara Spiritului, fără semnificație, fără mesaj. Ea nu știe să se îmbrace, căci consideră îmbrăcăminte ca un factor exterior suficient în sine, când în realitate o femeie superioară, cu o viziune artistică se realizează pe sine însăși, își domină trupul cu inteligența, se exprimă prin el, se coboară spiritualizește în el.

Coborînd la artă și literatură, e legitimă întrebarea asupra vocației femeii. Pare foarte limpede că unele sectoare îi sunt refuzate. Motivarea că nu s-a bucurat de libertate nu e deloc satisfăcătoare. Și intelectualii erau adesea sclavi în antichitate. Nimic n-a împiedicat-o pe femeie de la arta muzicală și cu toate astea femeile n-au dat un mare compozitor. Femeia pare destinată în genere artelor decorative, care au ca scop transfigurarea practică a naturii. Femeia e practică. Bărbatul fiind abstractiv, cultivă artele simbolice care exprimă sensurile universului. De aceea, probabil, femeile nu au un Beethoven. Simfonia pretinde o viziune pitagorică a Cosmosului, o mare putere de obiectivare patetică, femeia însă e (sufocată ?) de pasiunile ei. Ea e o excelentă executantă. Și curios nici arta dirijatului n-o interesează, căci pasivitatea este formula ei suflătoare, docilitatea. Femeia nu e tristă în numele universului, nu posedă un Eu metafizic, ea deznădăjduiește ca eu empiric. Vocația ei este a căuta muzica bărbatului.

Și dacă femeia nu e muzicală, firește că nu e nici lirică. Poezia femeii e senzuală. Literatura noastră actuală ne oferă câteva specimene aproape deconcertante. Îndeobște cînd nu-i prea senzuală, această poezie e măcar vitalistă, cîntînd ca aceea a Contesei de Noailles, setea de a trăi și frica de îmbătrînire. Poezia feminină e biologică.

Un gen cu totul necultivat de femeie este critica, ca să trec peste unele încercări de compilație. Pretutindeni critica a lăsat indiferentă pe femeie. Cunosc în literatură una, pe Ricarda Huch, care totuși n-a profesat critica propriu zisă. Femeia are oroare de analiză fiindcă ea e atentă la valorile imediate, practice. Ecoul social are la femeie o importanță pe care bărbatul o ignoră. Fiindu-i odioasă discreditarea, femeia se ferește de un gen care atacă efortul creatoare.

Genul cultivat azi de femeie este romanul pentru că întrunește intriga sentimentală fără speculații cu imaginea societății, fiind dar un gen care dă iluzia ambianței imediate. E de observat că multe romane de femei sînt vapoare și senzuale, fiind o formă de lirism biologic în care se cîntă aspirația unei iubiri maxime.

Cînd e pozitiv, romanul are forma pe care i-a dat-o la noi dna Papadat-Bengescu. Aceasta arată în mod evident o preocupare de selecție eugenică, remarcînd cu maliție toate formele de degenerescență. Grija eroinelor de a acoperi decreștină este iarăși mare. Autoarea alege bolile grave de disoluție organică spre a pune în panică psihologia feminină. În fine, eroli sunt snobi, preocupați adică de un stil de viață și de separația de mediile impure.

În dramă, femeia nu are subiecte. Drama trăiește din conflictul între energii, desfășurat însă în scheme caracterologice. Femeia fiind obsedată de o singură pasiune și avînd repulsie de a critica oameni, rămîne lîrică în sensul biologic. O singură dramă mușcătoare cunosc de o femeie, *Fără reazem* de Igena Floru care dramatizează tocmai descurajarea femeii de a rămîne fără dragoste.

Ceea ce interesează nu este atît creația în ordinea ficțiunii a femeii, cît contribuția ei la creație. Bărbatul e transcendental, femeia e mundană, adevărata producție feminină se exercită direct în natură. Nivelul unei civilizații ni-l arată idealul pe care fiecare sex îl are despre celălalt. Evident că țara în care femeia adoră pe Rică Venturiano și pe Tipătescu n-a atins ultimele limite ale vieții spirituale. Rău s-a purtat George Sand cu Musset și cu Chopin, dar Aurore Dupin știa să aleagă bărbații, avea noțiunea geniului viril. Cît privește idealismul feminist al bărbatului, el depinde în primul rînd de puterea de însușire a femeii. Dacă aceasta nu visează a fi idealizată, nici nu va fi. Marea plastică a Renașterii a avut modele celebre al căror merit este de a se fi putut inculca artiștilor ca idei. Femeia care a pozat în Venera născîndu-se din unde lui Botticelli ori Monna Lisa au făcut o operă de persuasiune care e înalt artistică. A ieși în calea geniului, e cel mai mare merit al femeii, și Lotte, Ottilia, Mignon ale lui Goethe n-ar exista dacă n-ar fi fost femei care să ghicească esența lui Goethe. A stimula misticismul bărbatului pentru femeie este cea mai nobilă misiune a femeii. Chiar un pozitivist ca Auguste Comte și-a avut totuși o Beatrice a sa.

Nu trebuie să se supere nimeni dacă voi constata că suferim încă de plititudine și-ntr-o parte și-ntr-alta. Pictorii noștri nu inventează frumusețea feminină, fiindcă femeile, evident, n-o cer. Ele vor potrete asemănătoare sau felii de pepene pictate pentru sufragerie. Femeia nu trebuie să cumpere tablouri, ea trebuie să iubească pictorul, fie măcar în ordinea spirituală, să fie prototipul său. Numai astfel vom avea o mare artă. Faptul că marii noștri pictori fac numai natură moartă și peisaj, ca Grigorescu, Andreescu, Luchian, sau cel mult nuduri, fără idealizare, e o dovadă că femeia n-a știut să-și arate pictorului latura ei numenală.

Dezinteresul femeii române pentru omul excepțional este inegabil. Ea nu-l caută societate. În literatura română cunosoc o singură eroină care, înfățișată burlesc, avea totuși stofa unei superbe femei: Gahița Rosmarinovici. Era o progresistă, *un bas bleu*, pasionată de marea viață culturală. Forma în care femeia franceză a luat parte la cultură a fost mai puțin creația directă, cît căutarea societății bărbaților iluștri. Voltaire, Rousseau au fost găsiți de femei inteligente. Modalitatea întîrînerii tensiunii intelectuale a marilor contemporani a fost salonul literar feminin. Acesta nu a existat și nu există la noi. Sunt femei care frecventează ele înșile saloane literare, spre a se promova înșile ca scriitoare, dar femei care să-și satisfacă o vanitate și o paslune din a aduna lumea intelectuală, nu sunt. Numai Lenore din romanul doamnei Papadat-Bengescu are snobismul vieții muzicale, dar ea nu convoacă propriu zis pe artiști cît oameni selecți, spre a asculta muzicanți, tratați ca un personal de serviciu.

Surprinzătoare la noi este lipsa corespondenței sentimentale și a corespondenței în genere. Asta nu e democrație. Izolarea aceasta în realitatea îngust fenomenală e monstruoasă. N-avem o doamnă de Sevigné. Dar n-avem scrisori de artiști și scriitori către femei și invers. Tăcerea aceasta e inumană, dovedește o incuriozitate pentru erotica și prietenia spirituală care dă de gîndit. Cînd într-o cultură un bărbat și o femeie nu au să-și spună nimic, acea cultură nu-l eminentă.

Datoria femeii este de a dezvolta toate posibilitățile vitalității ei sufletești, de a mări experiența artistică și ideologică a bărbatului. Dar unde sunt marile figuri feminine române? Unde este Elena pentru care s-a aprins războiul? Unde este

pasionata Fedră? Unde este Beatrice care a așteptat pe Dante în Paradis, unde este Laura pentru care Petrarca a plins elegant douăzeci de ani, unde este Angelica pentru care își pierde mințile Orlando, unde este Isolda lui Tristan, unde Eloisa lui Abelard, unde chiar Manon a lui de Grioux, unde Silvia lui Leopardi, unde Atala, unde Ottilia lui Goethe, unde Corinna, unde Delphina? Nici viața noastră religioasă n-are tensiune și nu avem o Catherina de Sienna, o Teresa de Jesus. Drept e că n-avem nici un Sfânt Francisc, nici un Loyola.

De incitația vieții sufletești feminine depinde și intensitatea creației. Dacă admitem că condițiile materiale determină fenomenele culturale, există totuși de la acest punct și un idealism istoric. Umanitatea se desfășoară după ideea pe care o avem despre ea, devenim ceea ce voim să fim. Dacă calul ar visa (a) se face centaur, ar deveni cu vremea. Noi avem nostalgia îngerului, de fapt ne angelizăm încet. E o observare curentă, devenită și științifică, cum că concepția e modificată de starea de conștiință. Femeia naște ceea ce visează. Recomand femeii române să viseze un exemplu de om superior lui Trahanache și lui Jupin Dumitrache.

M-ați rugat să fac o conferință despre femei în literatura contemporană. Nu pot s-o fac pentru că femeia n-a intrat încă, precum s-arată, în literatura noastră. Figura ei e încă ștearsă. Bărbații tind a face o artă fără femeie și sint poeți care n-o cîntă aproape de loc, ca Arghezi, de pildă, ca Barbu, chiar ca Blaga. Eminescu era misogin, totuși mai afirmativ în misoginismul lui decît poezia modernă unisexuală. Femeile au cîștigat drepturi, însă ele tind a le valorifica bărbătește. Ele au dorit să devină funcționare, ca bărbații, producătoare ca bărbații etc. Însă natura nu poate fi falsificată. Femeia nu poate participa la viața civică, precum nici la cea culturală, ca bărbatul. Marea ei putere e sugestia și inspirația, ea a fost și rămîne un simbol un factor mistic. Îmi place să mă refer la sistemul planetar. A liberă luna din orbita ei în jurul pămîntului e un fals democratism. Luna s-ar prăbuși în haos. Democrație aci e de a înlătura nourii care împiedică exercitarea acțiunii selenare. Luna-Diana nu e vizibilă la lumina soarelui, pe care n-o suportă decît bărbatul, ea nu luptă la cîmp deschis. Însă, primind lumina de la soare, ea o reverberează în mod delicat. Astfel luna e astrul visării, al contemplării, și ea stimulează viața prin repaosul pe care-l dă forțelor sufletești. Rămîna femeia o Diană, care să ia parte la viața noastră cu cornul lunar pe frunte și cu un arc svelt. Izbînda democratică reală a femeii române de azi ar fi de a leși din nourii prejudecăților și indiferențelor, de a săgeta cu arcu ei pe bestialul Ion al lui Rebreanu.

Deci, în încheiere, care este după mine rostul eventual în literatură al femeii încă neîmplinit la noi? Ca femeia să ceară bărbatului a fi zugrăvită și sculptată, să ceară filozofului a face sisteme metafizice pentru ea. Rostul ei e să scrie bărbatului excepțional, să convorbească cu bărbatul excepțional, și dacă este parlamentară aș zice, mai util decît să vorbească ea, să incite la luptă bărbatul politic excepțional.

Aceasta este umila mea părere o, doamnelor, surorile mele, prietenele mele.

(B.A.R.S.R., Arhiva G. Călinescu III, ms. 30)

- Cap. I. *introduction Cete*
 Cap. II. *La Tule*
 Cap. III. *General notes C. Tule, comparison Cete*
 Cap. IV. *General, Notes*
 Cap. V. *La Tule, C. Tule, C. Tule*
 Cap. VI. *City in case*
 Cap. VII. *General - C. Tule, C. Tule, C. Tule*

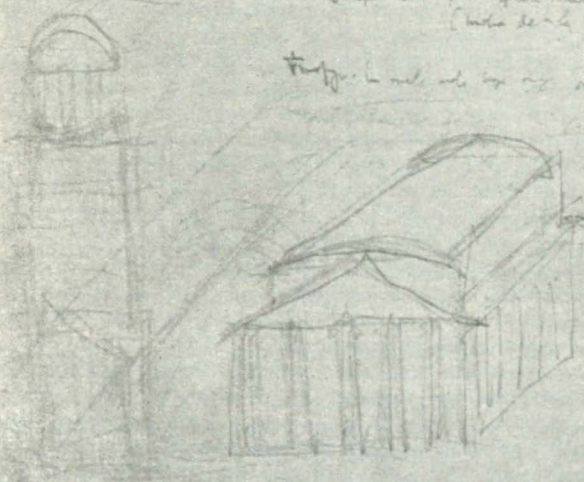
Tamara - Tule

profile of the building
 in the foreground

Flap where the double notes
 (note de la Tule)

note de la Tule

Flap - in note, note, note, note



Ascensiune

Din capul locului, o voluptate acută de observare și palpăre a fenomenalului își disputa în ființa lui Călinescu supremația cu aspirația spiritului său orgolios de a depăși imediatul, întâmplătorul, biruind asupra efemerului. Înzestrat cu un ochi avid, extrem de pătrunzător și de o curiozitate inepuizabilă, se lăsa pradă senzațiilor celor mai diverse, dincolo mult de perimetrul literaturii, acapară de spectacolul multiplu al lumii pînă la a deveni cronicarul faptelor sale diverse. Cînd părea însă mai scufundat în contingent, avea să se dovedească ulterior că de fapt nu evenimentele în sine îl captivau, ci experiența trăită, condensată în ele, din care, prin distilare, putea ajunge la cristalizarea unei perspective durabile. În postura de comentator prompt al mișcării literare și simultan de investigator și interpret al actualității sociale, politice pe parcursul a peste două decenii — cum se vede astăzi limpede din consultarea laolaltă a sutelor de tablete grupate în *Gâlceava înțeleptului cu lumea* — G. Călinescu nu a făcut decît același robust gest de a scruta și simboliza *permanentul* de la punctul nostru geografic și de la nivelul istoric propriu. Efortul lui continuu în direcția racordării la marea civilizație și cultură, axat pe cîteva repere specifice, de tipul obsesiei monumentului, se înfățișează retrospectiv ca o traectorie ascendentă. Este, evident, nu numai o diferență de ton, între exaltarea juvenilă a „numărătorilor de stele” de dinainte de 1930 și efervescența spirituală ajunsă la sublimare aproape aforistică în *Sensul clasicismului*, din 1946.

Era cuceritoare impetuositatea lirică a începuturilor, ardența idealistică împinsă pînă la frenezie, tradusă în apeluri către generație de a susține „o furtună sublimă, o hotărîre eroică, o năzuință nobilă către monument, către expresia permanentă și reabilitarea geniului, care este o cupolă michelangiolescă peste ziduri înalte și groase de trudă și meditație”. Fără a domoli nimic din ardoarea campaniei angajate împotriva apatiei intelectuale, a indiferentismului, Călinescu resimte aproape spontan insuficiența unei pledoarii întemeiate doar pe vocația creației. Ca să se împlinească, aceasta mai are nevoie de verificare și consolidare prin spirit critic, deci de *criterii*. Dar mînuirea criteriilor ridică nu numai problema competenței, ci și a consecvenței, cu alte cuvinte a responsabilității celui chemat să se pronunțe, de unde, așa dar, în chip mai general, nevoia unei *etici*. Și criteriile de judecată și etica folosirii lor înseamnă din partea spiritului situarea fermă pe terenul valorilor, puțința de a se revendica oricînd de la o *viziune axiologică* suverană.

Prin urmare, ostilitatea manifestată de Călinescu împotriva doctrinelor înșepenite, ironizarea încercărilor absurde de comprimare a fenomenelor vii în matca unul sistem rigid, nu se va confunda niciodată cu depreclerea conștiinței teoretice. Pe

examenul curent al fenomenului literar el și-a întezat un corp de principii estetice, vehiculate separat prin cronicile de moment (vezi *Ulysse*) și sintetizate mai târziu într-un expozeu cu aspect normativ. Paralel, împins și de demonul său literar, între-prinde o întinsă operație de „caracterizare”, de extragere adică de tipologii și atitudini reprezentative pe baza contemplării diurnului, cu valoare de ilustrare, dacă nu a unui program, măcar a unor concepte etice de natură, în special, a clarifica relațiile individ-societate (vezi *Gâlceava înțeleptului cu lumea*).

Sub aparența unei gândiri utopice, înșelătoare pentru pragmatici, catalogată pripit ca inaderentă condițiilor noastre, Călinescu a dus pînă la ultima treaptă critica provizoriului, instabilului, a arbitrariului, promovînd o înțelegere a civilizației și culturii care să absoarbă într-însa atît exigențele estetice cît și vederile etice dispartate și să le dea o greutate sporită, o putere de bătaie mai lungă prin interconectare, o forță de șoc omogenă. — Concepte specific călinesciene, cum ar fi idealul tensiunii intelectuale sau încă odată fascinația monumentului, capătă astfel o concretă opera-tivă, definitorie. De unde, inițial, monumentul desemna un abstract „entuziasm constructiv”, el devine indiciul unui stil, cu aplicații la toate nivelele, în planul creației ca și al comportării zilnice, semn al capacității de depășire a empiriei printr-o „realistă” altitudine spirituală.

Se produce, pentru a ajunge aci, în laboratorul lui G. Călinescu o foarte inte-resantă simbioză între factori, s-ar fi spus, divergenți. Fondul său aperceptiv, struc-turat pe puncte experienței italienești făcute în tinerețe, este răscolit și adus din nou la punctul de fierbere de contactul tîrziu, prin lectură, cu spiritul filozofic german, care-i inculcă dacă nu chiar tentații metafizice, în orice caz un morb al speculației teoretice și o vizibilă plăcere de a-și demonstra dexteritatea într-o atare direcție, discreditînd solemnitățile „doctorale” prin paradox și fortificînd inconfor-mismul inteligent, cugetarea emancipată prin rigoare. Numai cînd se vor cunoaște *Carmetele* criticului, odată cu proiectata lor publicare în volum, se va putea conis-tata cu ce asiduitate îi studiasse la sursă, nu numai pe exponenții romantismului tedesc, de care avusese nevoie spre a circumscrie exact izvoarele lui Eminescu, dar pe teoreticienii nemți mai apropiați, un Worringer, un Wölfflin, un Cassirer, Waltzel ori Dilthey. Fără a-și descoperi afinități, mereu în gardă față de orice pedan-tism, pregătit pentru asta pînă la prejudecată de întreaga lui formație italienească Călinescu va primi totuși sugestii din cîmpul gândirii germane, se va vedea obligat să abordeze teme puse în circulație de aceasta, să le dezvolte pe cont propriu sau să le ia în considerare numai pentru mai buna delimitare a poziției personale. Oricum, arsenalul său ideologic a ieșit îmbogățit și extraordinara sa vocație de analiză plastică a noțiunilor, urmărite multă vreme în afara oricărei preocupări de sistem, s-a văzut dublată de o neașteptată vervă demonstrativă, tinzînd spre integrare și cuprindere de ansamblu. Acestei faze de vîrf îi corespund texte de amplă deschidere teoretică, precum *Istoria ca știință inefabilă*, *Poezia „realelor”* sau *Domina bona*. Alte texte, rămase în arhiva scriitorului, prelegeri, conferințe, luări de atitudine publice, datînd din aceeași perioadă a anilor 1945—1947, vin să reliefeze caracterul acut al dorinței călinesciene de a-și încununa preocupările diverse prin armonizarea lor în lumina unei concepții, corespunzătoare orizontului și aspirațiilor noastre cele mai adînci. După cele trei conferințe inedite publicate în „Manuscriptum” nr. 2/1974, încă trei conferințe sînt acum pentru prima dată încredințate tiparului. Împreună, toate acestea (la care s-ar adăuga și *Universitate-universalitate* din „Secolul 20” nr. 6/1969 ca și *Spiritul literaturii italiene* tot din „Secolul 20” nr. 5/1973) alcătuiesc revelatoare

prolegomene la o teorie călănesciană a valorilor, cu referință la realitățile autohtone în scopul afirmării lucide a celor mai autentice potențe creatoare. Printr-o fericită coincidență, acest moment de elucidare ambițioasă își afla o indiscutabilă încurajare în însăși ambianța social-istorică a epocii, impunând radicale reevaluări. Existența poporului nostru intra pe un nou fâgaș și era timpul mai mult ca oricând a medita cu răspundere la perspectivele unei evoluții optime. Este cit se poate de semnificativ pentru finalitatea gândirii lui Călinescu faptul că în chiar ziua actului istoric de la 23 August 1944 el semna în ziarul „Ecoul” un articol (*Economia gratuitului*) de promovare a unui elevat civism, a unei preocupări de progres colectiv, prin epurarea aceluia egoism rapace, propriu stadiilor primare de conștiință și totală inaderență la formele culturii. Prevedea sau nu Călinescu ora de răscruce a istoriei noastre, important rămâne spiritul perfect actual în care denunța o tipic-burgeză distincție între „obiecte de lux”, adică cele artistice, și „lucrurile folositoare”, destinate chipurile a asigura „bunăstarea” obștească. Dimpotrivă, demonstrează Călinescu într-un focos avînt peripatetic, interesul colectiv se satisface deplin numai în prezența mării creații „gratuite”. — „Esențial pentru cetățeanul civilizat este monumentul care vorbește spiritului, restul cade pe planul al doilea. O catedrală superbă susține mai mult viața decît untul și cărnurile într-un pustiu urît”. Și, anticipînd proiecțiile arhitecturale ale lui Ioanide, ca spre a dovedi că și acelea se înscriu într-o concepție perseverent sudată, armată teoretic în prealabil de către scriitor, acesta dă drumul fanteziei improvizînd un tablou citadin de pură ficțiune dar de profundă semnificație în ordinea destinului societății și propulsării fiecărui individ pe scara umanității.

„Dacă aș fi pus să reconstruiesc Bucureștii sau alt oraș, eu aș face așa. Aș ridica o gară imensă din blocuri de piatră, cu săli și coridoare ornate cu basoreliefuluri, cu pilaștri de marmuri colorate, cu o fațadă în stil clasic gigant, în față cu o piață nemăsurată, într-un careu de construcții susținute la bază de un portic. Ceas monumental undeva în fronton, fîntînă cu jocuri multiple la mijloc și grupuri statuare. Fiind vorba de un dom al locomoțiunii, n-ar strica, deasemeni, ca pe laturile pieții Dioscurii să răsără cu caii lor.

Aș ridica în două puncte ale orașului două mari foruri, unul patruleter, să zicem, și altul rotund, forul traian Deaebal, cu statuile respectivelor numeni ancestrali în mijloc, posibil cu copia columnei lui Traian. Laturile forului de mai multe caturi ca forma unui peristil.

Aș tăia o piață nemăsurată, mărginită de un pătrat de clădiri masive în stil sever și alb, o piață care să pară mereu goală din pricina dimensiunii. Astfel de spații încadrate în construcții solemne deșteaptă în suflet un mare sentiment de durabilitate umană. În mijloc aș putea aduna trofeul de la Adam-Clisi. M-aș simți obligat ca pe undeva, în altă piață, să înalț un obelisc, un arc de triumf, în fine, un astfel de monument măreț.

Aș ridica un vast bloc de construcții în patruleter, ca Luvrul sau în lung, cu multe caturi și profil clasic, cu săli egale și lungi, dînd la infinit una în alta.

Aș construi de-alungul unei străzi întregi, pe o latură sau două, un sol de Loggia del Lanzi, adică un portic larg, ai cărui pereți să servească pentru afrescuri și pe ale cărei prispes, între pilaștri, să se așeze statul” ...etc. etc.

Trebuia o dezolantă opacitate față de sensul întregii închipuiri pentru a lua textul strict în litera lui, atribuindu-l autorului, cum s-a întîmplat după apariția *Bietului Ioanide*, vina încurajării unei grandomanii arhitectonice anoste, pomplerești. Modul însuși de a formula : „aș ridica”, „aș construi”, indică pură ipoteză, de consi-

rat în sinteza dialectică a desfășurării unui raționament cu vaste implicații. Pentru identificarea raționamentului respectiv, este de un maxim interes prelegerea pe tema — mult dezbătută în filozofie, mai ales după sumbra prevestire de către Spengler a „declinului Occidentului” —, a raporturilor dintre civilizație și cultură. Contrar opticii consacrate de filozoful german, — a privi cele două domenii într-o antinomie ireconciliabilă —, Călinescu le consideră interferente, indrituite la o colaborare activă și reciproc avantajoasă. Putînd să se dezvolte inegal, în funcție de factorii locului și timpului, nici una însă nu are dreptul să revendice prioritatea asupra celeilalte. O țară înalțată se distinge prin aceea că civilizația și cultura merg mină în mină, sprijinindu-se armonios. Atunci apar condițiile ca existența omului nu numai să beneficieze de confortul civilizației, dar să-și afle și expresia într-un stil cultural manifestat imediat prin pecetea personală transmisă interiorului locuinței, înfățișării lui generale, modului de a se adapta superior la cerințele vieții colective. De la interiorul „interior”, prin extensie, Călinescu aplică observația asupra interiorului „exterior”, care este orașul în întregime sa, „cetatea” socotită reprezentativă prin monumentele sale, monument putînd fi în epoca noastră chiar fabrica edificată cu sentimentul frumosului, obținut din specularea volumelor și combinațiilor betonului cu aluminul și sticla, echilibrat proporționate. Unde nu sînt monumente nu e nici spirit, se întinde, stupefiantă, starea de vegetație și inconștiență. Aici se dezvăluie sensul înalt uman al pledoariei călinesculene pentru monumente (semnificînd în general creația, care poate fi foarte bine și picturală, verbală, muzicală), menite a satisface dublul comandament: estetic și etic, într-o conjuncție indestructibilă. Fugind de natură, întruchipare tocmai a plătudinii vegetative (ca în literatura de factură semănătoristă, cu deplasarea accentului pe plasticitatea decorativă), a conștiinței adormite, involuate, Călinescu reclamă neapărata racordare la tensiunea creației, ca un remediu împotriva individualismului meschin, a gîndirii pitice. Iată-l răspunzînd la o anchetă a „Contemporanului” în octombrie 1946: „Nu poți visa cetăți grandioase, mari monumente, piețe publice, fîntîni, fără un simț al colectivului. Românul crede că dacă și-a dres gardul și și-a pus lemne în pivniță, misiunea lui s-a terminat. N-am văzut români care să se laude cu monumentele țării, am întîlnit însă mulți care fac elogile alimentației din România. De cîte ori deschid gura spre a proiecta cu imaginația opere de uz obștesc, care să depășească folosința Individuală, a flecărula în parte, întîmpin o răceală obstinată și ironică ... Hotărît, cîtă vreme nu vom avea aspirația marilor construcții, vom fi într-un stadiu de cultură inferior”. Spiritelor îngust „practice”, Călinescu le replica ferm cu o intuiție surprinzătoare a dezideratelor ce aveau să-și confirme deplina justificare în mobilizarea eforturilor întregului popor pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate: „Producția trebuie sporită, indicele de vîlță mărit pentru ca să se nască dorința și puțința luxului cultural la îndemîna tuturor”.

Pe fondul acestui optimism cultural stenic, se înțelege de ce criticul respinge ideia unei posibile „crize”, ridiculizînd complexul de inferioritate al acelor ce credeau că nu avem valori universale. Urmărindu-l în efortul de a înculca celorlalți încrederea de sine, de a-i convinge că sînt deschise oricui căile universalității cu condiția să realizeze o robustă altitudine spirituală, este cazul a spune despre G. Călinescu ceea ce însuși spunea la comemorarea unui an de la dispariția mentorului său, V. Părvan: „Nu stilul, nu preocuparea lui sînt de imitat, ele fiind elementele personale unice și nereproductibile, ci forma acțiunii sale, acea religie a construcției, acea înverșunare a gîndului ce nu se dă bătut”.

SCRINUL NEGRU

scenariu cinematografic

fragmente

Cele două filme independente: *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* pot să figureze dacă vor fi date vreodată în suită, ca un singur film cu titlul general *Meșterul Manole*, avînd două capitole cu titlurile inițiale ale celor două filme.

Mai atragem atenția că, de fapt, scenariile nu sunt decît o adaptare a uriașului material al romanelor lui Călinescu, fapt care a obligat la unele scurtări de acțiune sau invențiuni, la comasări de personaje și la inventarea unor situații noi, necesare filmelor în chestiune.

Curtea mîndştiril. Procesiune de maici în frunte cu un preot care dă ocol tîndel de sus, unde este chilia Hangerloaice. Patru maici trag din greu o năvălie pe patru picioare, pe care este întinsă, țeapănă, Hangerloaica în costum de călugăriță. În frunte, preotul fîlcos, care cîntă; Cu duhurile dreptilor celor ce s-au săvîrșit, odihnește sufletele robilor Tăi, Mintuitorule, păzindu-le pre dinsele întru viața cea fericită, care este în Tine iubitorule de oameni! ... Corul călugărițelor care însoțesc năvălia cîntă; Sfinte dumnezeule, sfinte tare ...

GAITTANY (șoptește în urechea lui Serica care, ca și Monseniorul de Băleanu însoțește convoiul); Ce idee grotescă! ...

Alături, Monseniorul: Que le mystère de la mort est beau et troublant! ...

GAITTANY (Schimbîndu-și imediat părerea): Aveți dreptate, e impresionant!

MONSENIORUL: Prințesa are gusturi medievale. Îi place spectacolul terific.

GAITTANY: Da domnule! Așa e! Dar cît mal durează treaba asta, că mi s-a făcut foame?

Năvălia cu Hangerloaica este dusă în trapeză; I se aprind patru lumînări la capete. Maicile psalmodiază la cap. Stareța invită pe cei doi oaspeți la o gustare în chilia pe care am mai văzut-o.

MONSENIORUL (mirosînd felurile): Smîntînă, unt proaspăt!

GAITTANY (gustă din mămăligă și exclamă): O mămăligă eminentă!

Bat clopotele și toaca, Năvălia este cărată în fața bisericii. Maicile cîntă în continuare: Sfinte dumnezeule, sfinte tare! ... Gaittany privește prin ușa deschisă a chillei și vede o maică tînă care trage clopotele în turlă.

GAITTANY (Monseniorului): Monseniorule, la urmă-te sus, ce picior frumos are maica aia! ... E delicioasă! ...

Năvălia este băgată în biserică și dusă în fața altarului. Maicile plîng sgomotos; preoții fac slujba. Gaittany care bea dintr-o ulcică de vin negru își face vînt cu România Liberă.

GAITTANY (Monseniorului): Oricum, e sinistru!

SERICA: Sunt unii care țin sicriul în casă și dorm în el.

MONSENIORUL: La princesse ôse regarder en face la mort et rien de plus, elle fait la répétition de son dernier jour ... Cum recordor quod sum cinis/ Et quod cito venit finis,/ Sine fine pertimesco/ Et ut cinis refrigescio ... C'est dommage qu'elle soit schismatique. Je prierais pourtant pour elle.

Năvălia este ridicată și lăsată între două morminte din micul cimitir din spatele bisericii (se înțelege că la slujba din biserică au asistat cei trei care au terminat masa din chilia stratonicelei.) Năvălia este lăsată la marginea unui mormînt deschis, preotul la pămînt de jos și-l aruncă în groapă.

PREOTUL: Al domnului este pământul și plinirea lui *(Simulează că umple groapa cu pământ, aruncând câțiva bulgări și pe pîntecele prințesei.)*

PREOTUL: Pămînte, deschide-te și primește pe cel zidit din tine cu mîna lui Dumnezeu mai înainte, carele acum iară se-ntoarce la tine, cel ce l-ai născut! Căci ceea ce a fost duple chip, Ziditorul a luat; iară Tu, prilește trupul lui ca pe al tău.

(Cei trei, împreună cu preoții se-ndreaptă din nou spre chilia în care au mîncat. Nășdă-lla a rămas părăsită în cimitirul micuț din spatele bisericii. Croncănit de ciorl. Din spatele nășdăliei, apare Filip care cu un gest delicat ridică marama de pe fața Hangerloalcei. În spatele lui se văd Inspectorul și cei doi colaboratori ai săi. Hangerloaica, surprinsă. sare ca un arc de pe nășdălie strigînd :

HANGERLOAICA: Care ești, mă! Marș d-aici! Espèce de cretin ... Pauză. *Își dă seama că este Filip. O fericire o cuprinde. Îl îmbrățișează.*

HANGERLOAICA: Filip! Filip ... Unde ai fost pînă acum? ...

FILIP: Cu unchiul Remus, la vînătoare de căprioare.

HANGERLOAICA: Și el unde este?

FILIP: Nu știu. O să vină mai tîrziu.

HANGERLOAICA *(privește nedumerită la necunoscuții din spatele lui Filip):* Și voi cine mai sunteți?

INSPECTORUL: Poliția, doamnă! V-am adus copilul. Aveți grijă de el. Nu-l mai lăsați să umble singur *(salută și pleacă)*

HANGERLOAICA *(uluită îi ia de mînd și urcă treptele în chilia unde cei trei mîncăd pul fript și beau vin negru din cană. Gaittany o întîmplînd afabil).*

GAITTANY: Prințesă, a fost un spectacol magnific! Ați făcut un gest cu adevărat regesc: v-ați înmormîntat de viel!

HANGERLOAICA *(amușinînd):* Pul fript cu mujdel! ... Măcă stratonică, m-am săturat de serate gouter cu dovleac copt ... Am să mînc o gălnă întregă! ... Propria mea moarte mi-a făcut o foame teribilă ... *(Începe să înfulece cu poftă).*

(Casa Valsamaki. Este o zi de aprilie călduroasă. Toate ferestrele sunt deschise. Ciudat, casa golită de mobile are ceva sărbătoreasc. Peste tot, flori albe, roșii. Pe singura safa care a rămas, Madam Valsamaki primește omagiile micii societăți nobile. Accesul în casa

de sus a lui Catty se face individual. Camera lui Catty, plină de colivii, lucește de curățenie. Flori, jur împrejur. Ea stă în pat, în rochie albă, cu o ultimă urmă de frumusețe pe chipul slăbit de cancer și primește omagiile celor care vor urca pe rând aici. Filmarea se face pe două planuri : Sus și jos. Intră Gaittany, cu flori ca întotdeauna, sărută mîna doamnei Valsamaki)

GAITTANY: Doamnă, ștlu, felicitări ... Catty a fost operată de doctorul Saramet. E cel mai mare specialist pe care-l avem.

De față sunt : Serica Băleanu, contele lablonski, Monseniorul Băleanu, Zenaide Manu, contesa Sternberg, Smărăndache și Smărăndăchioaia, Bablghian etc.)

GATITTANY: Permiteți să urc? ... (urcă scările, bate la ușă)

CATTY: (Cu glas slab) : Intră!

Catty e în pat între florile aduse : în dreapta ei, ca un înger trist, Filip, ca o standă de piatră, privind defilarea celor care urcă aici).

GAITTANY: Aveți o mină excelentă! Sunteți mai tinără ca oricînd.

CATTY: (suride și se privește într-o oglindă laterală)

GAITTANY: Îmi permiteți să mă retrag. Nu vreau să vă obosesc. Omagiile mele. (coboară triumfător, către cel de jos) : Arată minunat! Minunat!

BABIGHIAN (care somnolează) : Minunel

Urcă contele și contesa Verner-Sternberg

GAITTANY (ține teorii) : Femela palidă are farmecul ei. Botticelli, Filippino Lippi au slăvit-o! ...

(Sus în camera lui Catty)

CONTESA: Ce mai lei acum ?

CATTY: Cilaudid. Am dureri îngrozitoare. Nu pricep ce boală e asta așa de persistentă? Doctorii îmi spun că nu e nimic. Injecțiile abia mă potolesc. Aș călări dacă aș putea, dar nu am cal. Mi-au luat moșia Lanțurile și pe Șolm. Cred că o să ne scoată și de-alcea în curînd. Viața a devenit îngrozitoare. Cît o să dureze astfel?

CONTESA: Trebuie să avem puțină răndare.

Sosește Ioanide

GAITTANY: Domnu' Ioanide! Ce plăcere! Vechile prietenii nu se uită! ...

Ioanide salută pe toată lumea. De sus, coboară! *cei doi* ...

IOANIDE (către madam Valsamaki) : Pot să urc?

MADAM VALSAMAKI (dă din cap).

Sus în cameră la Catty

CATTY: Bine al venit, Ioanide! (lui Filip) ; Vrei să ne lași singuri?

Filip iese

CATTY: Credeam că n-am să te mai văd. Ai avut necazuri ...

Pe melodia de fundal a lui Albiononi: Adagio

CATTY: M-ai urit foarte mult, Ioanide, dar asta înseamnă că m-ai iubit foarte mult ...
Ții minte, când te-am văzut la Școala de arhitectură, pentru prima oară? ... Eram în
amfiteatru ... vorbeam despre cetățile acelea moarte care nu m-au interesat niciodată ...
cum le spunea ... am uitat! ... Aveai nu știu ce în privire, un fanatism orb, erai frumos ...
și acum ești frumos ... Te-am iubit foarte mult ... Cu tine ar fi trebuit să rămân toată
viața. Toți aștia cu care m-am încurcat după aceea, erau găunoși ... le lipsea nu știu
ce ... Pomponescu avea prestanță, dar era emfatic ... Vorbele lui sunau a gol. Prin-
țul, nebun. Avea o vulgaritate aristocratică, dacă se poate spune astfel ... O făcea pe
Robin Hood și mie m-ar fi plăcut să fie mai hieratic, cum ai spune tu ... Clocîrlan! ...
O, Clocîrlan înnebunise toate femeile din Buenos Aires ... Avea exact lascivitatea
ala după care mor sud-americanii ... Mare dansator, se schimba de trei ori pe zi ...
Dar s-a împușcat ca un frizer ... Oster! ... O, Oster era ca un tango din 1929 ... Te-n-
vălula ca o nebună ... Bogăția lui era fabuloasă. Și acest lucru nu-l rezistă nimeni.

IOANIDE: Și la mitocanul de Gavrîlcea ce-ai găsit? ...

CATTY: Nu avea nimic special. Era singurul bărbat pe care l-am găsit atunci la-n-
demînă ... M-am întors din Argentina cu papagali aștia și cu 20 de colivii ... Moșia
Lanțurile era ipotecată. Banii cu care aș fi putut să mă refac, au rămas ferecați în băn-
cile elvețiene. N-am mai putut să ies din țară ... Asta e tot, Ioanide ...

IOANIDE: Catty ... Catty ...

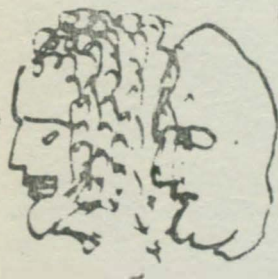
Adelpici
Edgărica Ciomelis

Enc.

Captain
Carter

the Capros

Wm - Rosie
Caplan



Michigan



[Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side]



Exhibit 100

Faleroni

Lehman

Dance

Piercy

Ariz. Vol
Goulden

Goodbye

Porten 45.

Amveng

Oct 4th 1845

Barang

March

2-12-1919

English

Parasitich

Yours truly,

CATTY: Știu de ce-ai venit... Vrei să știi al cui e copilul ... *(îi arată un plic noptieră)*. Nu mai e mult. În fața celorlalți mă prefac că nu știu ce am. După înmormântarea mea vei primi acest plic. Mai ai puțină răbdare.

IOANIDE: Nu vreau să te obosesc. Mai e lume jos care vrea să te vadă.

Privire prelungă între cei doi. Ioanide se retrage, Catty izbucnește în lacrimi. Dimineață de primăvară. Acasă la Ioanide. Ioanide în mijlocul planșelor desenează preocupat. Intră Elvira cu o cafea.

ELVIRA: Ce mai desenezi, Ioanide?

IOANIDE: Butolescu mi-a adus devizul Palatului Culturii. Va fi ceva grandios!

ELVIRA: Și cu Sala aia a sporturilor ce faceți?

IOANIDE: În trei luni e gata.

(Sonerie)

IOANIDE: Vezi tu cine este.

(Elvira coboară)

ELVIRA *(strigă de jos)* ; Mozart în persoană! ... *(către Filip)*: Pe cine cauți tu, îngerășule? ...

FILIP: Pe domnul arhitect Ioanide.

ELVIRA: Poftim. Intră!

Sus, pe scări. Lasă ușa deschisă. Soarele îi luminează chipul. Pe fața ei de femeie blândă și înțelegătoare, îndoielă, tristețe, bucurie.

Camera lui Ioanide. Ioanide desenează. Aude pașii copilului. Se-ntoarce spre el, îl privește. Îi vede reverul: pe care Filip are un semn de doliu.

FILIP: Bună dimineața. V-am adus plicul acesta.

IOANIDE *(ia plicul, îl privește mult pe copil)* : Mulțumesc!

FILIP: Pot să mă retrag, domnule? ...

Ioanide îi face, mut, semn din cap că da.

Ioanide se apropie de fereastră. În plin soare. Are o lungă ezitare înainte de a deschide plicul. Ia un coupe-papier și-l desface. Pe motivul adagio-ului lui Albinoni, în prim plan, o foaie de hirtie albă. Ioanide o întoarce pe partea cealaltă, care este, deasemeni, albă. O așează pe Scrinul negru, cumpărat din Tâlcioac.

Tilibiti

Tilibiti

Motif

Quinta General
Muelle
Patio de la casa

San Juan de Dios

Don Jorge de Cisneros

Don Catalina Alda Zamora de Cisneros

Leobeth [Alonso] [Zamora] [Cisneros]

Don Marina

Yolanda
Alfonso

Tanti

Lepi motel

Parish - fine motel

Don Pontal

Don Pontal

Scaphin [unclear]

Don



Don [unclear] las [unclear]
[unclear] [unclear] [unclear]
[unclear] [unclear] [unclear]
[unclear] [unclear] [unclear]

Don [unclear]
Cap. Don [unclear]

1933



Guy

ago

St. [unclear] = [unclear]

Don

Don [unclear] = [unclear]

Don

Don



Vino

[unclear] [unclear] [unclear]

[unclear] [unclear] [unclear]

Rodrig

[unclear] [unclear]

[unclear] [unclear]

[unclear] [unclear]

[unclear] [unclear]

[unclear] [unclear]

[unclear]

Don [unclear]



Cagolan

[unclear] [unclear]

[unclear] [unclear]

Exerciții esențiale

„Am desenat cu idelle”, spune undeva, în *Scrinul negru*, arhitectul Ioanide, cu gândul la radioasele construcții pe care le plănuiește pentru muncitori, în viitor. Detaliu semnificativ pentru portretul moral al entuziastului care le rostește, aceste cuvinte se păstrează așa cum au fost scrise de G. Călinescu, în 1954. Literele mărunte, subliniate energic, înalțează în sus, pe o linie ușor oblică, pornind de la jumătatea uneia din filele „dosarului” *Scrinului negru*, suprinzătoare matrice a ultimului roman călănescian.

Despre „paradoxalul” conținut al dosarului (caracterizarea aparține lui G. C.) am avut prilejul să dăm unele amănunte în *Luceafărul*, în 10 martie 1973, și în *România literară*, din 20 iunie 1974 relevând, dincolo de valoarea textului ca sursă de informație, continua provocare într-un sens superior pe care îl exercită documentul asupra scriitorului.

Cincizeci de pagini din dosar au însă o unitate autonomă și reprezintă fișele de lucru ale romancierului. Dintre ele, douăzeci și opt cuprind extrase după corespondența și actele găsite în condiții deja relatate în revistele mai sus citate. Celelalte, douăzeci și două la număr, aduc un plus de noutate și surpriză, punând la dispoziția cercetătorului spectacolul lumii unei cărți constituit pe fișe. La rândul lor, fișele capătă valoare de document, fiind revelatoare pentru laboratorul de lucru al creatorului lui Ioanide. Ele se cer consultate și descrise pe larg deoarece, așa cum sînt concepute, pot fi asemuite cu acordajul instrumentelor, prămergător unuia mare concert.

Înainte însă de a porni la investigarea complexului document, considerăm de datoria noastră a arăta pe ce anume ne bazăm atunci cînd susținem că manuscrisul călănescian datează din 1954. Un amănunt permite o datare aproximativă. Pe o filă de manuscris, acoperită cam două treimi cu un desen de G. Călinescu, reprezentînd unul din proiectele lui Ioanide pentru palatul culturii, scriitorul notează în fugă, în colțul din stînga, sus, cu aerul de a fi găsit o idee care, pîrîndu-l-se demnă de reținut, o transcrie ca pentru a mai medita asupra ei: „Cehov este un om cu tristețea veselă.” Datorită acestui reflecții, putem ajunge la concluzia că, în vremea cînd era solicitat de îndrăgelnile tehnice profesate de Ioanide, G. Călinescu pregătea și conferința despre Cehov. Textul conferinței, cuprînzînd și propoziția de mai sus, modificată în redactarea definitivă („Cehov face parte din familia lui Cervantes și Molière, adică a acelor genii care au tristețea veselă”) a fost publicat în revista *Studii de istorie literară*

și folclor, tomul III din 1954. Ținând seama de apariția revistei și de faptul că scriitorul a conferențiat în aula Academiei, în anul 1954, deducem că manuscrisul datează din primele luni ale aceluiși an.

În sprîlînul afirmației pot fi enumerate și alte amănunte: un număr de telefon al revistei *Contemporanul*, din acea vreme, și ștampila Institutului de istorie literară și folclor, intercalate printre liniile nervoase ale desenului, iar pe reversul paginii numele citorva cercetătorilor, Indicați de G. Călinescu, în calitate de director al Institutului să participe la o lucrare colectivă, prilejuită de comemorarea morții lui Ștefan cel Mare. Aceleiași epoci (ținând seama de calitatea hîrtiei și de culoarea cernelei) îi aparțin filele pe care G. Călinescu exersează obsesiv posibile genealogii, colecționează nume cu sonorități distincte, desenează proiectele unor temerare construcții și gîndește acțiunea întocmind în mai multe variante planul romanului. *Scrinul negru* este o preocupare constantă a lui Călinescu, la începutul anului 1954, de vreme ce schițe, nume, proiecte se află risipite și printre rîndurile, ori pe marginea ciornelor pe care tot el le întocmește înainte de a da formă definitivă unei hotărîri și măsurii administrative privind Institutul.

Aceste insistențe, această apatie de a relua o temă, de a reveni asupra unui personaj, de a descompune și recompona firul acțiunii caracterizează întregul proces de elaborare al romanului *Scrinul negru*. Fișele păstrate în dosar înregistrează febra căutării, cîntina nevoie de certitudine a scriitorului. Plesă revelatoare este planul romanului conceput în mai multe variante.

Una dintre variante, care numără doar zece capitole, este concepută mai mult decît oricare alta, ca o construcție supraviețuitoare pînă la ultimul amănunt. G. Călinescu desparte cu linii cam o treime din suprafața hîrtiei de formatul unei foi obligu-nute în dactilografie. În spațiile obținute, scrie cu unele ezitări, titlurile capitolelor în așa fel încît flecărul spațiu să-l corespundă un personaj sau un grup de personaje, realizînd astfel schema clară a acțiunii, dispusă pe patru coloane. Capitolele din prima coloană au ca subiect pe Caty Zănoagă. Le enumerăm, respectînd Indicațiile autorului: 1 *Înmormîntarea Catel*; 3 *Copilaria și adolescența Catel*; Caty confiscă averea fraților vitregi; 9 *Caty la Buenos Aires, Oster*. Două capitole, al 4-lea, intitulat: *Incendul palatului și al V-lea Împuşcarea lui Ioanide. Cucy dansează, îl au ca protagonist, în coloana* Imediat următoare, pe arhitectul Ioanide. Coloana a treia este rezervată aristocrațiilor. Aici capitolele 2, 5 și 10 au următoarele titluri: *Aristocrații la Talcloc*; *Reuniune la Hangerloalca*; *Filip fuge de acasă*. Capitolul 8, *Furtul argintăriei*. *Epilog*, singurul din ultima coloană este rezervat integral lui Haglenuş.

O altă variantă răsfoare ordinea de mai sus. Numărul capitolelor crește, iar scriitorul le însușește, cu titlurile respective, unele după altele, de la 1 la 10 și de la 22 la 30. Primul capitol este tot o relatare a vieții Caty-ei Zănoagă, dar romanul nu mai debutează cu moartea aventuroasei femei (eveniment deplasat la capitolul 26), ci cu pierderea averii acesteia și îmbolnăvirea ei de cancer. Titlurile celorlalte capitole arată că acțiunea se ramifică și nume noi își fac apariția: *Memoriul lui Haglenuş*; *Gavrilcea și Remus în munte*; *Îmbolnăvirea Cucy-ei*; *Galtany și Dragavey*, *Speranțele și dezamăgirile Hangerloalcei*, etc.

Șapte capitole ale altei variante reproduc un plan necomplet, dar ordinea lor comparată cu cea din roman, înregistrează o clasificare și o evidentă încorporare în tiparul definitiv: I *Înmormîntarea Catel*; II *La Talcloc*; III *Scrinul negru/Babighlan. Corespondența Caty*; IV *Incendul. Mini*; V „*Les Dragavey*”. *Ședința de la Hangerloalca*; VI *Caty la averea*; VII *Ioanide rănit. Probl. bătrîneții. Cucy*.

A patra variantă, și ultima, numără douăzeci și unu de capitole. Spre deosebire de celelalte, în care primează vîlta voluntarei Caty, aceasta se apropie de forma defi-

nitivă, prin schimbarea centrului de greutate al romanului, odată cu noua existență a lui Ioanide, determinată de întâlnirea cu clasa muncitoare.

În cele din urmă, poate și pentru o simetrie cu *Bietul Ioanide*, G. Călinescu amplifică textul *Scrinului negru* pînă la treizeci de capitole și renunță la titluri.

Deopotrivă de revelatoare, implicînd personalitatea lui G. Călinescu de cercetător aplicat la studiu, sînt planurile detaliate, fișele în care el își îngăduie sondarea amănuntului și a nuanțelor, ca un exercițiu nedezmințit de precizie. Pe o fișă reconstituie, de exemplu, cronologia faptelor, pe luni, din decembrie 1950, cînd este înmormîntată Caty, pînă în 1952 „spre toamnă”, cînd îl găsim pe Hagienuş nebun și pe Cucly bolnavă. Indecis cînd să plaseze cîteva episoade (furtul argintăriei lui Hagienuş, fuga lui Filip la Șerica, Ioanide construind demonstrativ o casă la țară, unui țăran) romancierul le trece provizoriu în două rubrici consecutive, care corespund anilor 1951 și 1952.

Pe altă fișă, atent la coerența acțiunilor lui Ioanide, G. Călinescu notează: „Ioanide vine acasă la Hagienuş și îi dă o sumă de bani”; „Ioanide după plecarea lui Hagienuş, teoria asupra inhibiției culturii la intelectualii pasivi, ruși de viață”. Pentru capitolul premergător fastuoasei nunți de la Pipera stabilește atîtea puncte de reper, cîte să facă posibilă înregistrarea concludentă a condiției specifice a personajelor Gavrilcea și Meme. Edificatoare sînt și reacțiile din corespondența citorva membri ai familiei Hangerliu față de același Gavrilcea, enunțate laconic, aproape ca un cifru, în fișa lui G. Călinescu: „Meme despre Gavrilcea: entuziasm pentru bubulițele lui; Antoine despre Gavrilcea: dezgust „Gavrilcea-Hangerliu”; Șerica despre Gavrilcea: justificare.”

O fișă anume este destinată evenimentelor din ultima parte a romanului. Scriitorul continuă să persiste asupra bolii și morții personajului care l-a solicitat intens, Caty, cît și asupra experiențelor de viață ale lui Filip, corelîndu-i destinul cu al lui Gavrilcea, mai ales după răpirea băiatului și retragerea strategică în munți. Tot aici stabilește cîteva detalii orientative pentru scenele de război (aventura tragică a lui Hergot, lagărele din spatele frontului, demonstrațiile de tir ale ofițerilor) și caută să găsească sensul real al relațiilor dintre Ioanide și colaborarii săi. Toate elementele care privesc direct individualitatea arhitectului sînt sistematic supuse unui control din partea scriitorului, fapt care atrage după sine o serie de modificări ale textului, ștersături, adăugiri, și adesea reveniri la formulările inițiale.

Pentru trei capitole, G. Călinescu întocmește fișe independente. Dar acestea înregistrează datele în momentul acumulării lor, fără altă mențiune din care să rezulte amestecul direct și fructuos al scriitorului, atent acum doar la detaliile care dau coerența stilistică unei ambianțe: specificul spațiului argentinian pentru episodul dramaticul Interludiu diplomatic al lui Ciocîrlan la Buenos Aires; actele și articolele de lege magistral regizate într-un proces de moștenire; cuvinte și frînturi de fraze în limba germană, termeni tehnici, titulaturi specifice trupelor naziste, surprinse atît în epoca lor de monstruoasă glorie, cît și în clipele de derută, înainte de capitulare.

Arhiva manuscriselor călinesciene se dovedește un surprinzător inventar de nume. Nu puține sînt cazurile cînd acestea sînt îngîrmădite pe pagină într-o schelărie adesea paradoxală, dar totdeauna expresivă: *Falconeri, Lahovari, Darvari, Paleologu, Butculești, Samurcăsești, Crețești, Nemțești, Bărcănești, Băleni*.

Uneori, G. Călinescu pentru a descoperi subtilitatea numelor, le înșiră pe coloane și caută efectul produs de schimbarea unei litere: *Ciocanile, Ciocanilis*. Numele este repetat alături de diminutivul *Arturică, Adolfică, Edgărică*, dar găsind că nu este îndeajuns de convingător pentru personajul nefast căruia îi era destinat, romancierul îl înlocuiește în ultima instanță cu *Fred Tilibiliu*.

Alte ori, G. Călinescu exersează, ca pe o vastă claviatură ca să descopere sunetul interior în stare să dea prestigiu, să creeze atmosferă, să reprezinte concret personajul. Încursiunile în muzicalitatea numelor armenesti, pentru a ajunge la *Krikor Babighian*, rămâne adevărată demonstrație de virtuozitate: *Andorlan Horen*, *Kellerian*, *Carabelian*, *Kaprelian Setrac*, *Macighian*, *Pelerghian*, *Șişmanian*, *Hazurian Ardoses*, *Sino-rnian*, *Bardisbanian*, *Kevorkian*, *Asevurian*, *Alibabichian Krikor*, *Babichian Krikor*. Alegerea unui *Ilie Caprgos* dintr-o sultă de nume studiat alături: *Capbun*, *Capture*, *Ilie Caprgos*, *Haină-Roșle*, *Capbrun* și plasarea lui pe ramura paternă a arborelui genealogic întocmit prințulul Antolne Hangerllu descoperă complicitatea artistului cu artificiile tehnicianului. Puterea de a absorbi semnificațiile simbolice ale numelor caracterizează efortul călinescian și conferă valoare de unicat rezultatul final al acestui superior exercițiu. În același scop, creatorul lui Ioanide exersează obsesiv posibilele genealogii, transcriind cu minuție de savant încrângătura complicatelor relații de familie. Câtă importanță atributele din numele se poate înțelege și din faptul că pune în balanță pînă și numele broaștei țestoase, oscilînd între *Tăscă* și *Séneca*.

Trei fișe din dosar sînt liste de nume, dar și în cazul lor, detaliul surpriza numerică, varianta se păstrează ca procedee obișnuite. Singura, al cărei conținut corespunde romanului, (cu excepția lui *Babighian*, înregistrat aici, la poziția 46, cu numele *Alibabighian*) diferă de celelalte prin adaosurile de regle. Acestea fixează întrucîtva rolul și poziția personajelor. G. Călinescu scrie, încadrînd textului subliniind anume cuvinte: „Erol pozitivi, de complicat în acțiunile eroice.” Urmează înșirulți în ordinea dată de autor: *Ioanide*, *Dragavei* și *Marioara*, *Tadeu Petrescu*, *Filip*, *Zidarul Nea Vasile*, *Păducel* și *Lilica*. În continuare: „Eroii îndoindu-se de cauza lor: *Gaitany*, *Antoine*, *Mareșalul Cornescu*, *lablonski*.” Urmează un text încadrat, în care sînt enumerate îndatoririle „eroului”: „flecarea erou trebuie să aibă mica sa dramă în care să se desfășoare tot suflul său complex, definiția la flecare și să participe cu acest fond psihic la acțiunea generală. A se defini prin slononimii.”

Exigențelor de mai sus le corespund personajele *Filip*, *Seraphim*, *Hangerloaica* și *Hagienuş*. Pe fișa imediat următoare, în dreptul numelor lor, Călinescu scrie: „*Filip* fuge o dată, încearcă să se înecă a doua oară; romanul unui copil nefericit prin comparație cu copilul luptătorului (sau) al lui Ioanide. *Seraphin*, gazetarul evreu, vine în țară adus de nostalgie, omorît în lecția de „desen” a lui Herr Remus Gavrilcea (omorît de Wacksen ofițer german). *Hangerloaica*, nelzbutind în politica ei „pe termen scurt”, pleacă la mînăstire. Se începe politica de rezistență lungă. *Hagienuş*, terorizat de Petrișor; acesta deblocat îl stoarce de bani și-l amenință cu represalii viitoare, cînd vor veni emigrații. Bustul lui Alexandru Machedon. *Hagienuş* face „criză de demență”; la spalmă se dezbracă. Petrișor și guvernanta îi fură argintăria și la reclamațiile lui dovedește că e nebun, lrtîndu-l și făcîndu-l să se dezbrace. Moare la ușa lui Ioanide. Incendiu. Memoriul către Partid din partea lui Alexandru Machedon.

Pe aceeași fișă, în dreptul numelor lui Ioanide, Cucly, *Tadeus lablonski*, *Demir-gian*, *Babighian*, *Oster*, *Mini*, sînt trecute scurte indicații, referitoare în special la comportamentul lor într-o situație anume: moartea lui *Demirgian*, surprins de stabilizare; *Babighian* făcînd curte unei femei ca să-i ia tabloul; *Oster*, crezînd că *Filip* este copilul lui îi cîntă un cîntec de leagăn argentinian.

Un personaj care nu este numit pe această fișă, dar deducem din atributele rezervate că ar fi *Dragavei*, apare cu următoarele indicații: „tov. — sobru, devotat, adjunct la Muzeul Roaită (lucrător), e prea speriat de numele mari, nu alunecă spre snobism.” Numele lui *Dragavei*, personajul prin care, în roman, G. Călinescu își exprimă concepția despre muncitorul intelectual, apare pe fișa unde Călinescu a desenat silueta teatrului popular. Aici citim: „*Dragavei* cîștigat la „estetism”; frumosul educă pe om”, iar alături, spre mijlocul paginii, între două schițe: (*Dragavei*) „prieten al cărții”,

„clasici”, „iubește cartea”, cuvinte subliniate și cuprinse într-un cadran, apoi citeva cuvinte nesubliniate: „Marioara și pianul”, „școala”, idei care, dezvoltate, vor da în roman adevărate studii despre efectul artelor și al educației asupra omului.

Transcriem, în continuare, alte formulări, observații ale romancierului, concepute în același spirit: „unul din eroi (Hagienuş) care a dorit războiul înnebuneşte și dă de la Mărcuța un manifest către țară, ca Alexandru cel Mare”. „Hagienuş face comerț de cărți, obiecte, etc. Talcioi.” „Ioanide construiește pe spații mici”. (Textul este încadrat cu linii energice) „Mareșalul dansează contradanșul la botezul lui Neagoe (discuție dacă va fi catolic ori ortodox)”. „Prințesa Hangerliu lasă moștenitor un fiu neligitim al lui Hangerliu făcut cu Dona Catalina pe care-l recunoaște, adoptîndu-l.” „Hangerloaica rămîne burgheză, toți trădează mediul lor inițial.”

E interesant a observa îndeaproape aceste texte concentrate, dense. Deși par însemnări fugare, gânduri întimplătoare, observații de moment, confruntate cu versiunea definitivă a romanului, ele destăinuie o particularitate esențială a modulul de lucru a lui G. Călinescu. Scriitorul nu și-a permis nici cea mai neînsemnată libertate față de text, indiferent de dimensiunea lui. Pînă și cuvintele aruncate prin colțuri de pagină sau străine cu totul din contextul în care se găsesc pe fișă, nu sînt un accident, fiecărui fiindu-i rezervate în roman locul și semnificația. Pe fișa unde se află planurile detaliate ale celor două episoade — pregătirea nunții lui Gavrilcea cu Meme și aventura lui Filip în munți —, apare cuvîntul *vouzetetourdi*. În roman, Lilica, sora mai mică a Marioarei Dragavei, îl repetă, mimîndu-l pe Filip, cînd băiatul îi traduce în franțuzește, calificativul „zăpăciturile” dat de fetiță, pentru a-i satisface curiozitatea. Cuvintele *rotourier*, *quelle soleté*, aflate în colțul din dreapta, jos, al fișei pe care este desfășurat arborele genealogic al Cătălinei Ciocirlan Zănoagă, sînt rostite în roman de trufașa prințesă Hangerliu, în două situații diferite. „Cati face copii prin cablogramă”, aluzie răutăcioasă pusă în circulație de Fred Tibiliu, printre funcționarii ambasadei române din Argentina, se află pe aceeași fișă pe care este transcrisă fonetic expresia franțuzească, citată mai sus. „Nu sînt Michelangelo dar visez să fiu”, — cuvintele lui Ioanide cînd răspunde unei interelări răuvoitoare, sînt adăugate cu creionul de romancier pe fișa unde a făcut caracterizările lui Filip și a celorlalte personaje, adică Seraphin, Hangerloaica și Hagienuş. G. Călinescu obișnuiește, pentru a corespunde rigurilor sale de precizie, să țină evidența vîrstei personajelor. De aceea îl găsim făcînd socoteli, pasionat să vadă cîți ani putea să aibă Caty în anumită situație, dacă frații el vitregi erau minori la data procesului, cu cît era mai bătrîn doctorul Alecu Zănoagă față de fratele său, Nicu.

Multe fișe sînt acoperite cu desene. Apar astfel, în dosarul călinescian, planuri ale teatrului popular, ansambluri și detalii, străzi văzute în perspectivă. Printre rîndurile sînt creionate profilurile de bărbați și femei, uneori chipuri văzute din față, care nu sînt altceva decît ipotezele figurilor ale personajelor, marcate de cîte o particularitate prin care sînt ușor de identificat: Gavrilcea, în profil, are bubulițe pe bărbie, privire iscoditoare; cînd Călinescu îl desenează din față, îi scoate în evidență trăsăturile grosolane ale nasului, fruntea îngustă și rictusul oprit în colțul gurii. Mareșalul Cornescu, văzut din față, își etalează barba de patriarh, privirea ascuțită, nasul vulturesc. Ioanide cu coama-l leonină, privește din profil (remarcăm arcuirea nasului și privirea pătrunzătoare) spre un detaliu arhitectonic, (fiind cuprins între liniile acestuia, ca într-un cadru). Deasupra remarcăm o latură a palatului culturii caracterizată prin mulțimea și suplețea coloanelor. Desenele, executate în linii rezezi, cu cerneală și uneori cu creionul, viguroase și expresive, dovedesc puterea lui G. Călinescu de a imagina idei și a le exprima plastic, așa cum arhitectul Ioanide se autocaracterizase în memorabilele cuvinte, reproduse la începutul acestei expunerii.

Pledoarele pentru exactitate, fișele de lucru ale lui G. Călinescu, din dosarul *Scrisorile negre*, rămîn o irepetabilă experiență.

1. Quadrant Cote
 2. Quadrant Cote

4. Quadrant Cote

5. Quadrant Cote
 6. Quadrant Cote

7. Quadrant Cote

8. Quadrant Cote



9. Quadrant Cote



10. Quadrant Cote

11. Quadrant Cote

12. Quadrant Cote

13. Quadrant Cote

14. Quadrant Cote

15. Quadrant Cote

16. Quadrant Cote

17. Quadrant Cote

18. Quadrant Cote

19. Quadrant Cote

20. Quadrant Cote

«Caut portice de pilaștri...»

Despre metoda balzaciană, ca și despre pasiunea de artist arhitect a lui G. Călinescu s-a vorbit adesea. Mai puțin însă despre fuziunea lor în scrisul călinescian privind Bucureștiul, adică locul unde se desfășoară acțiunea marilor lui romane, orașul de a cărui estetică s-a ocupat în repetate rânduri. Faptul ar putea să pară oarecum exterior, dar așa cum există un Paris al lui V. Hugo și Balzac, există, sigur, păstrind proporțiile, și un București al lui Ion Ghica și N. Filimon, avocat, se știe cu ce culoare, și unul al lui G. Călinescu, avînd o semnificație ce implică în profunzime însăși arta scriitorului.

Realisții balzacieni au foarte dezvoltat simțul observației și al detaliului, văzînd lumea cu detașare, căreia i s-a zis obiectivă, și punîndu-l pe om în relație cu mediul său, care-l determină caracterologic. Descrierea unei străzi, a unei locuințe, a mobilierului, constituie un procedeu frecvent în sugerarea psihologiei personajului. De obicei, înfățișarea acestui *cadru* cu funcție individualizantă se întîmplă să nu aibă nici un fel de strălucire, să fie chiar cenușie, dacă nu obositoare. Nu o dată, scriitorul depune uriașe eforturi de documentare spre a ajunge să cunoască universul personajului său, fără să asimileze totul și totdeauna. Descrierea mediului reprezintă un mijloc, are o valoare funcțională, de aici și caracterul ei adeseori șters, sub raport stilistic. Romancier balzacian, G. Călinescu folosește și el procedeul, dar cu o elevație și o consecvență, ce decurg din însăși structura talentului său. Așa cum s-a remarcat, el are propensiune pentru artele plastice, și în primul rînd pentru arhitectură (o adevărată „violon d'Ingres”), domeniu în care beneficiază, încă din anii petrecuți în Italia, ca bursier al școlii române de la Roma, și de o pregătire profesională. Ambliția construcției și a sobrietății balzaciene găsesc în G. Călinescu rafinamentul și pasiunea unui artist, ce aveau să fie de altfel transmise unuia dintre eroii săi, care-l exprimă cu fidelitate concepțiile, cel puțin în planul artei.

Cu *Enigma Otiliei* ne aflăm în Bucureștiul de la 1900, în care mai circula tramvalul cu cai din Calea Rahovei în Calea Moșilor, cu străzi înguste și vaste grădini ce dădeau impresia unui mare sat. Clădirile sînt așezate parcă la întîmplare, ca într-o tabără, va nota altundeva scriitorul, „unde fiecare își aduce casa lui proprie”. Stilul pretins neoclasic amalgamat, șovăitor, strident prin disproporții, evidențiază lipsa de gust și de originalitate. G. Călinescu îl tratează parodic: „Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, clubucăria ridicolă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala care

dezghioaca varul și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italițe." Casa lui Costache Giurgiuveanu din cartierul Antim este una dintre acestea, prezentînd aberații arhitecturale, ce irită ochiul trecătorului avizat, cum este în primul rînd autorul, spirit critic necrușător față de neconcordanța cu întregul a celui mai fin detaliu: „Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre la o înălțime absurdă, formînd în virful lor cite o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scotea tot atîtea mici frontoane clasice, sprîlînite de cite două console. La fațadă, așoperișul cădea ca o streășină lată, rezemîndu-se de console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar console, frontoane și casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu". Pătrunzînd în interior, ne apropiem și mai mult de psihologia și gustul artistic al locatarilor, scriitorul constatînd la fiecă pas denaturarea, pînă la vulgarizare a stilului clasic, adaptat la pretențiile unei burghezii de dată recentă, inculte și insensibile. Comentariul, avînd un permanent subtext ironic, și degajînd o superioritate volubilă, denotă prezența pasiunii și nu doar a unei corecte cunoașteri a lucrurilor. Scriitorul care trăia cu idealul mării arte helenice și renașcentiste se simte aproape vexat în fața atîtor contrafaceri și alterări pe care le practica așa zisa „belle époque” bucureșteană, prelungindu-se de altfel și după 1900. Casa Giurgiuveanu îi aparține pe de-a-ntregul: „O scară de lemn cu două sușuri laterale forma un soi de piramidă, în virful căreia un Hermes de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru ... Ceea ce ar fi surpins aici ochiul unei estet era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. Pereții, care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, al cărei capete de jos erau sprîlînite pe doi copii de stejar, adulterări donatellene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puțin de ștuc, erau grosolan tencuiți și zugrăviți cu șablonul și cu mina, imitînd picturile pompelene, și îndeosebi porfirul, prin nâlve stropituri verzi și roșii. Însă sistemul de perspective și festoane în loc să fie tratat pe întregul corp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tălat în două secțiuni corespunzînd flecărul cat, indicînd astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfîrșit, tavanul imita prin zugrăveală casetoanele unui plafon roman. Acest sistem de decorație, precum și crăpăturile lungi și neregulate ale pereților dădeau încăperii un aer de ruină și răceală.”

Locuința lui Pascalopol ne indică o altă conformație morală, un intelect mai evoluat sub raport artistic, procedeul balzacian dînd și de astă dată rezultate semnificative. Impresia nu este numai de opulență, dar și de anume subțirime de spirit, deși ne găsim în perimetrul aceluiași stil de „belle époque”: „Casa, azi ștearsă față de noua arhitectură a capitalei, înfățișa atunci ultimul confort. Ferestrele și încăperile erau înalte, ușile largi și cu frontoane de lemn bogat ornamentate, tavanurile decorate cu ștucuri. Pereții erau tapetați cu hîrtie dungată și de tavan atîrnau lămpi electrice cu abajururi plisate. În anticamera apartamentelor se vedeau chiar picturi murale alegorice, cam convenționale și reci, dar de factură îngrijită. La capetele scării vegheau doi copii de marmură, tociți și lucioși, ca de ceară.” Rafinamentul personajului pare mai accentuat în achiziționarea mobilierului și a diverselor obiecte de poterie: „În locul obișnuitel garnituri, moșierul strinsese mobile de felurite stiluri și vechimi, bine armonizate, printre care un fel de armoar sculptat în stilul Renașterii și pe care, zicea gazda, l-a cumpărat în Normandia. Pe dulapuri, în culere țărănești, se îngrămădeau ulcele ardelenesti și poterie occidentală, printre care citeva tipuri perugine de la începutul secolului al XVI-lea. Cealul însuși fu servit în cesti de porțelan subțire japonez.”

Casa lui Pascalopol e o excepție, fără să infirme o stare mai generală care face obiectul criticii scriitorului. Absența unui stil și al unui „spirit al cetății” vor fi depășite nu o dată de G. Călinescu, în perioada interbelică, dominată de individualism, de lipsa

unei concepții arhitecturale, care să-i ofere orașului monumentul fundamental. Cartierul aglomerat, suficient și confortabil, locuința construită în scopuri lucrative, Imitația diverselor maniere ascunde o mentalitate obtuză, precum și un dezinteres condamnat față de cultura națională, care se legitimează, și nu în cel din urmă rind, și prin estetica urbană: „Dar o piramidă, dar un leu de marmură, dar un cal ridicat în două picioare, ori o coloană pe un elefant, ori un călcii uriaș de om, asta ar face pe toți să ridă. Statuia e a lui Tachiș, a Șefului, nu a cetății. Nu ne trebuie nici David, nici Perseu, respectiv Buonarroti, nici Cellini.” Scriitorul dorea să se agonisească acele „bunuri comunale”, să se înalțe acel oraș monumental, în care să audă clopote abațiale, să privească o pădure de cupole, turle și frontoane, să se așeze pe bănci de marmură, să se plimbe sub bolți sprijinite pe șiruri de coloane și să-i mîngîie azul fîntînii și jocurile de apă țîșnind din gurile unor fantastici monștri marini. G. Călinescu este un mare vizionar proiectînd, încă de acum 30 de ani, o sistematizare a Capitalei, în stil clasic, de care, oricît de fantezistă, s-ar putea, într-un fel, ține seama: „aș ridica în două puncte ale orașului două mari foruri, unul patrulater, să zicem, și altul rotund, forul lui Traian și forul lui Decebal, cu statuile respectivilor numeni ancestrali în mijloc, posibil cu copia columnei lui Traian. Laturile forurilor, de mai multe catari, ar forma un peristil. Aș tăia o piață nemăsurată, mărginită de un pătrat de clădiri masive în stil sever și alb, o piață care să pară mereu goală din pricina dimensiunii. Astfel de spații, încadrate în construcții solemne, deșteaptă în suflet un mare sentiment de durabilitate umană. În mijloc aș putea aduna trofeul de la Adam-Clisi.”

Această viziune va fi transmisă *tale-qual*e eroului său, arhitectul Ioanide, din romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Artist genial și poet fantasc, el visează Capitala construită într-un stil neo-grec, așa încît „să aibă o semnificație morală, să înculce sentimentul de demnitate umană și de forță, să constituie un edificiu mare, ca un poem finit.” Ioanide vrea să elibereze arhitectura românească de lipsa de concepție, proiectînd un oraș în care să poată reinterpretă propileele ateniene, columnele și arcurile de triumf romane. Visul său e un *forum*, cu clădiri absolut egale, cu pilaștri de piatră, masonerie de granit, șiruri statulare, întrerupte la încrucișări de „mici piețe cu jet d'eau în mijloc și de două mari statule evestre de bronz, care trebuiau să fie copii gigantice sau Imitații după Alexandru cel Mare de Euthykrat și Amazoana călare de Strongyllon...” Înălțînd falmoasa basilică, Ioanide are în minte Sfîntul Paul din Londra și Domul din Milano. Helenismul său e acela al Renașterii, întrucît admiră deopotrivă grația praxiteliană și forța michelangioloască. Un oraș e, în concepția arhitectului-poet, o compoziție muzicală, ce se lvește din ritmurile coloanelor ionice și a cariatidelor, dar și din jocul murmurător al fîntînilor arteziene: „Acestea sînt niște instrumente muzicale naturale cu care trebuie să înfiorăm sufletele, să le dăm gînduri celeste. N-avem încă geniul apeductelor și al cascadei. Un loc de recreație este mizerabil fără un concert de ape. Aș aduce acolo unde se poate, pe conductă, apă în fîntini așezate la distanțe egale, întinzîndu-se pe cîțiva kilometri și cîzînd în țîșniri arcuite în jgheaburi de piatră în care s-ar auzi forfota fluidelor cîntînd în tunete și clocețe la picioarele statuilor încolonate la infinit, pe deasupra jgheaburilor. Aș face o orchestră de cișmele.” În cartierele muncitorești, proiectate de Ioanide, locatarii urmau să pășească pe sub arcade, printre colonade și pilaștri, străbătînd cîte un *chiostro* vast ca Piața San Marco. Arhitectul gîndește grandios, afirmîndu-se ca un Inconformist, adversar al rutinei și al spiritului Industrios, al aceluia gust care menținea absența marelui stil. Firește, Ioanide e un poet, nu o dată utopic, dar nu mai puțin vizionar. Bucureștiul văzut de el ne oferă generos o imagine ideală, plasată firește în planul ficțiunii: „Ioanide avea propensiunea de a vedea totul la nivelul templelor și palatelor și, deși urînd ornamentele și complicațiile, ar fi pus peste tot blocuri de granit ori de marmură.”

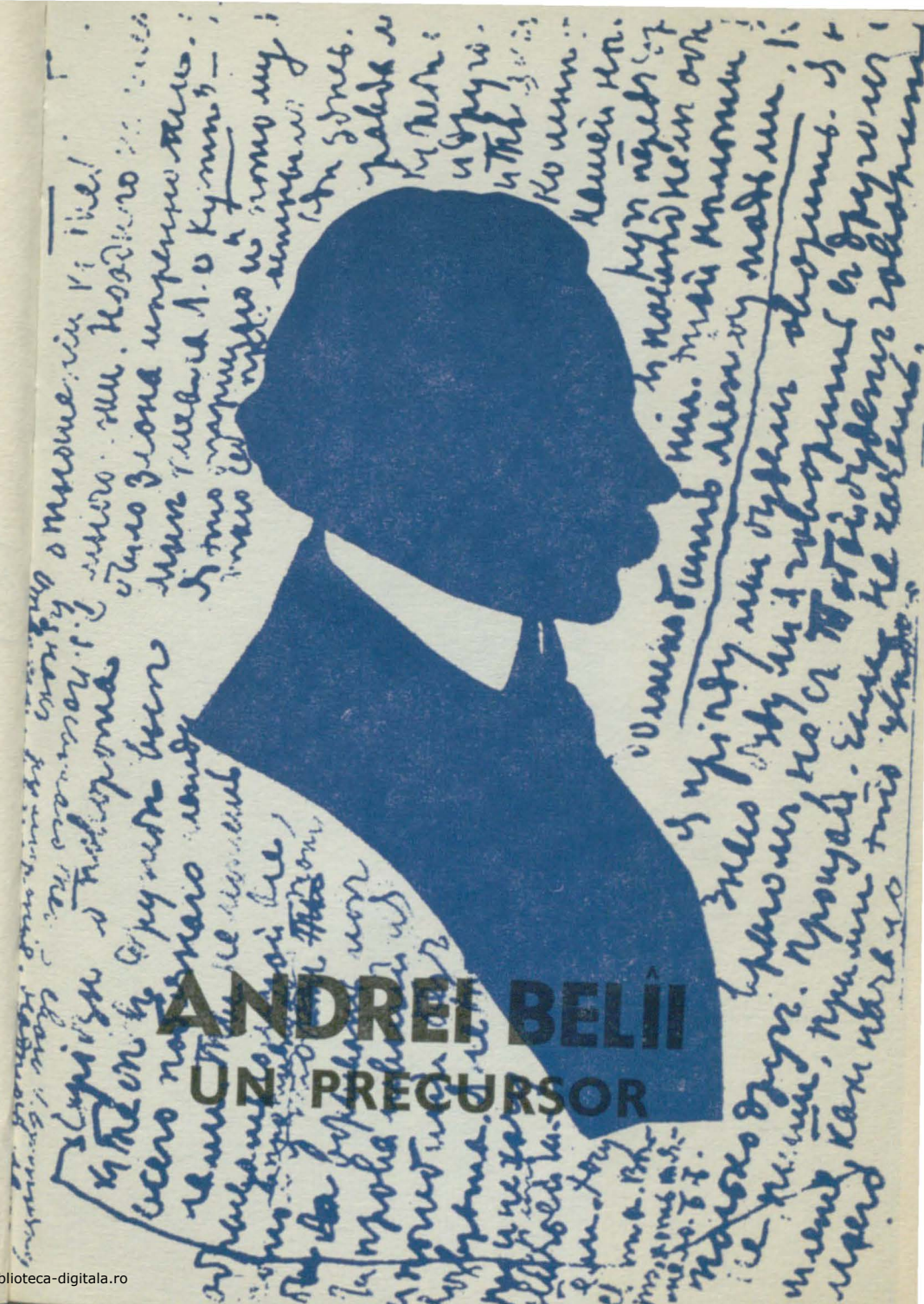
Pornind de la observația balzaciană, în scopuri caractererologice, stăpînind însuși o întinsă cunoaștere a artelor frumoase, de care va rămîne pasionat, G. Călinescu transformă cu adevărat arhitectura în motiv literar. Ultimele lui două romane au ca erou principal un geniu al construcției, un Manole modern, care-și propune zidirea unei cetăți, capitala țării. Este orașul-grădină în care ar fi aliniat pe mari adîncimi copacii, drepti și înalți ca niște coloane, ar fi făcut să țîșnească spre cer muzica sutelor de fîntîni arteziene, orașul „de un alb cretos și dulce, care absoarbe soarele”, stîrnind o mare impresie de voioșie. E de fapt o ipoteză a Bucureștiului de azi și de mîine, care înălțîndu-se mai realist, mai funcțional, oferă o replică visului grandios al lui Ioanide, la care poate că uneori ar fi de meditat și nu numai ca la un semnificativ, pentru vremea noastră, motiv literar.

În ființa sa, G. Călinescu a ucis un arhitect, care însă a reînviat în marea lui creație, de la *Enigma Otiliei* la *Scrinul Negru*. Altfel n-am putea înțelege revenirea continuă la imaginea acestui *homo aedificans* și nici asemenea însemnări ce ne apar azi ca un leit-motiv al scrisului său, mereu înfiorat parcă de un duh al spațiilor vaste, al gigantescului renașcentist: „Am pasiunea columnelor groase, pe care nu le poți prinde în brațe și care lasă jos, în bătaia soarelui lungi umbre de smoală.” „Am patima marilor săli cu plafonuri pictate sau ornamentate cu casetoane, a uriașelor scări de marmură, a pereților pictați fresco, a statuilor și busturilor, a coloanelor de porfir...” „Caut portice de pilaștri...”

Andorian Horon
 Kellerson
 Caralidescu
 Haprilian Setrak
 Macighean
 Pelerghian
 Sizmanian
 Hagarian Andases
 Simoniari
 Boardisbanian
 Devorbian
 Aissari

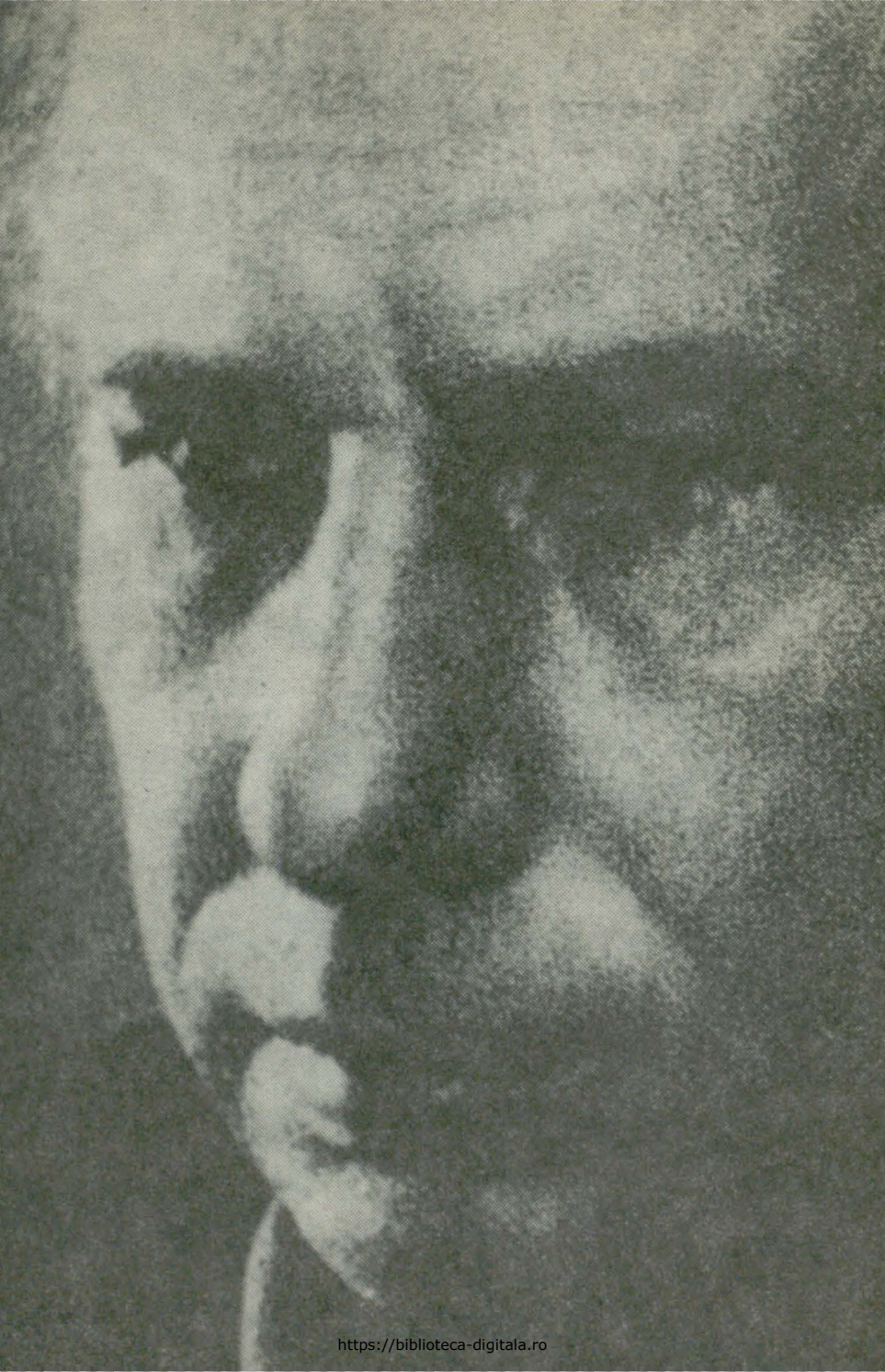
Albulichian Drufer
 Bulbichian Petri.

Fragment din "corespondența" lui
Andrei Belii cu A. Blok



ANDREI BELII

UN PRECURSOR



ADAM

Însemnări

ÎN VAGON

Trenul se avîntă. Încotro oare? La ce bun să pul asemenea întrebări? Trenul ne poartă, ne duce spre necunoscut, ne răpește pentru totdeauna, căci a venit clipa din urmă, clipa hotărîtoare.

O strîngere de mină. Sprîjinindu-se în bastoane, cel doi prieteni cu fețele livide, cu ochii numai scîntel, se pleacă în fața lui. Unul purta o gambetă mototolită, (de ce oare?) ... Amîndol erau obosiți, amîndol știau că se apropie *hotarul din urmă*. Amîndol alergaseră toată ziua pe la diferite instituții și cînd vreun salut brutal îi întrerupea din această activitate, cînd cineva aducea vorba despre acest din urmă *hotar*, amîndol replicau: „Domnilor, ne abatem de la chestiunea principală”. Ochii se prăbușeau tot mai mult în orbite, umbra nopții se așternea în priviri. Cuvintele prietenilor fuseseră cumpărate cu prețul singelul. Cuvintele fuseseră furate. Cineva trăsese cu urechea, le înregistrase la fonograf și mil de role porniră să le repete. Era o invenție nouă fonograful. Se puseseră în vînzare gitlejuri de aramă, care aduceau sunete din adîncuri. Un mecanic iscusit montase un atare gitlej-fonograf. Gitlejul cumpărat striga zi și noapte, prietenii nu mai puteau de oboseală; într-o bună zi, el le-a spus la toți: „Domnilor, eu, unul, plec”. Zîmbi. Zîmbiră și el, cel doi; totul era limpede. Acum se aflau pe peron, îl conduceau, așteptau să plece trenul.

Aceste însemnări au fost găsite într-un ospiciu de alienați. După informațiile culme, unul din pacienții internați în sanatoriul doctorului Haidin, manifestînd înclinare deosebită pentru scris, notase confesiunile prietenului său, care suferise de o totală alienare mintală și după moartea acestuia le dăduse o formă literară.

Un individ lung și negru, înveștmîntat într-un surtuc, cu chip bovin și umeri strîmbi, cu o expresie de durere care-l făcea și mai asemănător unei cruci de mormînt, se furlșă în vagon. În aceeași clipă răsună ultimul semnal, gambetele flutură și trei mîini țepene se legănă în aer.

„Puf-puf-puf” glăsură roșie de tren. Un felinar îl salută prin fereastră. Un altul, încă unul. Apoi lumina felinarelor se stinse. Noaptea neagră, imobilă, se lîpi de fereastră.

Totul se sfîrșise. În colțul celălalt al compartimentului, pasagerul negru se apropie de cuier, încrămeni cu brațele întinse lateral, de parcă durerea îl țintuise de zid, răstîgnîndu-l. Nu erau decît ei doi în compartiment. El și pasagerul. Își zise: „Și el e tot un răstîgnit”. Se ridică de la locul său, prefăcîndu-se a-l căuta pe conductorul trenului și se apropie de cel crucificat. Acesta doar întoarse chipul timp, continuînd să zacă pe canapea, învălît în umbra deasă. În culer atîrnau paltonul cu mînele umflate și răsfirate în lături ca brațele unei cruci, precum și pălăria cu boruri. Reveni la locul său. Lung, atît de lung, atît de lung urma să fie drumul. Trebuiau învinse distanțele, spațiile! Vor trece prin atîtea gări culbărite în noaptea neagră, în preajma căii ferate, aldoma unor sicrie negre, împodobite cu luminări. Zboară clipele una după alta, verstele zboară una după alta, totul se mișcă, el însă, el încotro se duce, el, încotro se mișcă el?

Sîmțea dorința să se apropie de tovarășul său de drum, care pentru o clipă își lăbărtase brațele de parcă ar fi fost crucificat, dar care nu se spînzurase, dimpotrivă, se culcase și acum dormea dus, sforîind și fornăind de oboseală:

— Călătorii? Și eul

— Încotro mergeți?

— Dincolo de hotar, dincolo de margine. Hotarul nu te apără, căci el este cel din urmă hotar. Oamenii sînt cu toții fără de apărare în fața a ceea ce va să vină. Atît că au obiceiul să spună că vine bucuria. Cum oamenii nu bănuiesc nimic el nu depășesc hotarul fixat, nu-și încearcă puterile înfruntînd ceea ce vine de dincolo de hotar. Pe cînd, eu plec într-acolo.

— Sînteți probabil filosof și vă interesează probleme de politică. Și eu sînt patriot. Dar, iertați-mă, aspectul filosofic și spusele dumneavoastră nu-mi sînt clare.

Pasagerul se întoarse pe partea cealaltă; peste cîteva clipe sforăia din nou. Doamne cît ar fi dorit să-l strige: „Știi dumneata, unde anume mă duc eu? Știi dumneata cum se cheamă această călătorie? N-a trecut mult de cînd v-am strigat tuturor: treziți-vă, au venit vestitorii! Dar voi dormeați duși cu toții, doar vă răsteați din cînd în cînd la noi. Treceau zilele una după alta și ce amurguri se scurgeau, ce amurguri ne-a fost dat să vedem în vis, Doamne, ce amurguri! Am păcătuit mînturîndu-ne visurile. Am înțeles noi oare că a stat în puterea noastră să vă adresăm cuvîntul și că spusele noastre sunau a prevestire? Cine sîntem noi? Sîntem noi o societate secretă? O, nu ... Dar astăzi sîntem de o pedanterie, de o pedanterie ... Ascultați-mă!

Pasagerul se zvîrcoli prin somn, se întoarse pe partea cealaltă, dar nu se trezi.

„Treziți-vă! Jell! Am hotărît să vă luăm înapoi tot ceea ce v-am dăruit altădată. Ați zvrîlit cu norol în mîinile curate, pure, ca niște flori de crin, care vă aduceau o bucată din fericirea de aur. Și fericirea noastră a devenit nefericire. De aceea am comandat vestitorii. Trecînd prin fața ferestrelor voastre, am aruncat cîte o privire înăuntru în case, am sădit speranțe. Am dat speranțe pînă și noroiului pe care l-ați împrăștiat. Noi ne-am dus însă, iar voi ați zis că fericirea noastră este alături de voi. Ne-ați chemat la ospețele voastre, la ospețele speranțelor voastre. Dar acestea nu erau ospețele voastre, ci ale noastre. Am stat la aceste ospețe în tăcere, cu brațele încrucișate, privindu-vă cum înfulecați pînă noastră cea de toate zilele. Și lată acum contramandăm vestitorii. Treziți-vă la realitate, nu vor mai fi vestitorii pentru voi!”

Se apropie de pasagerul care dormea. Acesta speriat sări în sus și duse mîna la buzunar. Credea că e un hoț. Dar cel pe care prietenii îl conduseseră la gară își plecă spre el chipul palid, așeză pe ochii miopi și obosiți un pîncean și grăi aproape șoptind: — Dați-mi voie să-mi aprind țigara. Am rămas fără chibrit.

Știa oare călătorul adormit că în această clipă l se răpea totul? l se răpeau speranțele, vestitoriile?

Trenul gonea: înainte, mereu înainte. — Încotro? Zbură un felinar, încă unul, și încă unul, totul se opri; un necunoscut în negru își lipi chipul de fereastră. Pe sub vagon trecu în goană un omuleț, ciocnind subțire. „Tam-tam-ta-ram”. Tot așa bătea inima lui sfărîmată, bătea, se oprea din bătaie și o lua de la început. Pasagerul adormit sări brusc de pe banchetă, cu un gest dement se apucă cu mîna de inimă, deschise o gură mare și neagră (aha, drăguțule, ai înțeles acum!) după care căscă dulce și se prăbuși iar în somn. Vagonul se urni. Zbură un felinar, încă unul, și încă unul. Apoi felinarele dispărură.

Adam Antonovici Koreiș ședea și privea pe fereastră într-un călm desăvîrșit. Barba lui blondă, cu fire cărunte, se lăsa pufoasă peste plastronul alb. Ochii priveau țință o pagină dintr-un tratat de drept financiar. Totul era însă numai o mască; de fapt, urmărirea cu multă atenție cum se zvîrcolea pasagerul în somn (aha, ai înțeles, ai înțeles, că zbori cu o viteză înnebunitoarel)

Trenul trecu cu vîiet peste un pod de fier. Neguri albe înfășau apele rîului. Podul avea început, dar podul nu mai avea sfîrșit. Vîietul roților de fier nu mai avea nici el sfîrșit. Ochii lui Adam Antonovici citiră ultimul rînd: „Comisia bugetară a luat măsuri” ... „A luat măsuri? Zgomotul roților de tren are să-l omoare ...” Pasagerul se zvîrcolea cu o expresie de groază pe chip. Se vedea împede că torturile pe care le îndura depășeau limita chinurilor omenești. Adam Antonovici spuse: „Vol lua măsuri”. Vîietul roților încetă. Apăru o gară. De fereastră se lipi chipul unui grăsan în podivocă¹. Era tatăl. „Uite-l că a sosit. Domnule, cît te-am malășteptat. Adam Antonovici făcu un ultim efort și depășî hotarul. Apucă la repezeală geamantanul și leși din vagon. Tatăl, un bătrîn voluminos, care aștepta sosirea fiului ca să plece cu el la țară, îl sărută. Urcară într-o troică.

La tata acasă

Fiul: Tată, tu-mi ești tată. Tu m-ai născut. Eu n-am născut pe nimeni, pentru că m-am abătut de la menirea inițială a oricărui om. Am plecat de la Izvoade, am plecat de lîngă tine, am studiat, am suferit. Dar viziunile mele erau pure. Orizonturi noi se deschideau privirilor mele, tatăl

Tatăl: Da, îți sînt tată. Te-am născut și am rămas pentru totdeauna aici, nu am părăsit locul de baștină. Am rămas acolo, unde am văzut lumina zilei. Stau în aceeași casă străveche și moșia îmi este aceeași. Am avut copil pe care l-am făcut cu mama ta. Apoi am făcut copii cu mîierile și fetele din satul meu. Am trăit înconjurat de găini, cocoși, curcani. Găinile mele fac zeci de ouă pe zi. N-am nici un fel de studii și n-am suferit niciodată. Orizontul meu a rămas același, același. În jurul meu se întind nemărginirile străvechi, atît de rusești, mereu aceleași.

Fiul: În aceste întinderi nemărginite tu ocupi un loc din ce în ce mai mare. Te-al îngrișat, burta ți-a crescut uriașă, încît ai putea trage la căruță. M-ai dușmănit. Ai vrut să rămîn acasă, te-al opus să cunosc adevărul și de aceea am fugit de lîngă tine. Dar acum m-am întors la tine, m-am întors să mă vindec. Vreau să sorb sănătate, aici, în viața ta.

¹ podievocă: haină bărbătească, strînsă în talie și cu croșuri,

Tatăl: Da, flule. Mă îngraș mereu, mereu mă umflu. Curînd lumea întreață o voi înghiți și voi fi părintele acestei lumi, iar tu, —flul ei. Dar nu-ți voi ceda secretul avuțiilor mele, deși registrele contabile ale moșiei sînt în perfectă ordine. Nici sănătatea nu ți-o pot reda. Căci sănătatea este rezultatul vieții mele drepte. Trăiesc cu bucatăreasa; dacă al ștei ce suflet are femela asta. Ea este sufletul a tot ce am. Dar, spune-mi, la ce bun te-al întors la mine?

Fiul: În lumea largă, dincolo de hotarele proprietăților tale, în lumea aceea largă eu am dus oamenii adevărul unei vieți noi. Dar nu le-am putut făuri o viață nouă, căci oamenii mi-au dat peste cap toate proiectele. De aceea au luat înapoi speranțele pe care le dăruisem. Acum dincolo de proprietățile tale, se întinde o lume neagră, fără de speranțe, o lume a neînțelegerii. Și cum această lume nu este accesibilă privirii mele înseamnă că nu există pentru mine altă lume decît aceasta în care m-am născut, de unde am pornit, lumea satului, a conacului tău.

Tatăl: Flule, în liniște și adăpost să duci o viață liniștită. Să guști bucuria paharului, să faci copii, să te înmulțești, și în toate cele să ascuți de părintele tău.

Fiul: Nu de aceea am venit aici ca s-o iau de la început, să pornesc de la puțin. Voi părăsi lumea ta numai după ce voi fi reușit să fac reforme în sistemul nostru de gospodărie. O viață nouă se va înstaura aici. Numai atunci mă voi întoarce acolo de unde am plecat.

Tatăl: Flul meu, flul meu bolnav, fiul meu chinuit. Ai să locuiești în căsuța aceea unde al stat cînd erai copil. Am să chem un medic să te vadă, și noi doi te vom face sănătos.

Fiul: Tată, nu sînt cîtuși de puțin bolnav. Văd că ți-ai și început uneltirile. Noi doi însă o să ne mai războim.

Îleșirăm amîndoi în grădină. Cu un gest plin de grijă bătrînul moșier își ținea fiul îmbrățișat de după umeri. Cu ramurile dolidora de flori, tufe de liliac se înclinau în fața lor. Păsările ciripeau. Nimeni nu ar fi putut jura dacă acele cuvinte ce au fost rostite, au fost cu adevărat sau nu grălte. Menajera trecu în goană strigînd: „A dat o boală în curci”. Bătrînul grăsan aruncă o privire bănuitoare spre fiul său. Seara la cîină, toți se îmbătară criță.

Căsuța

Halatul tatălui, de culoarea cenușei, arunca reflexe ușoare pe chipul lui Adam Antonovici. Amîndoi ședeau în căsuță; căsuța era închisă, aidoma unui univers închis. Adam Antonovici știa unde se afla și ce făcea. Bătrînul țirșea papucii, iar „sufletelul” de bucătăreasă spăla farfuriile. Bătrînul își fumă pipa, după care se declară mulțumit de viață. Cînd prindea de mustață vreun gîndac negru care alarga pe masă, surle și tobe răsuna din gura lui „vă înmulțiți, vă înmulțiți, canaliilor, he-he!”

Privi bucătăreasa voinică, rumenă, cu părul auriu, împletit într-o coadă groasă și grăi: „E raiul pe pămînt, aici, nu alta”. După ce ieși pe ușă mulțumit de sine, bucătăreasa mulțumită și ea de sine izbucni în ris și-și legănă trupul plin în fața lui Adam Antonovici: „Sîntem numai noi doi, ia-mă acum, m-am săturat de bătrînul ăsta”. Urcară amîndoi pe cuptorul din bucătărie. Adam Antonovici era conștient de fapta lui: salva omenirea. Dar un chip funebru, ca de mort, chipul tatălui, apărură de după ușă: „Adam, fiul meu, ce faci? păcătuiești, păcătuiești, a, a, a!” Și-i trase cîțiva pumni lui Adam Antonovici de vazu stele verzi.

Zăpușeala era atît de mare încît aveai impresia că în odăiță stăruie o piclă. Înconjurat de un rol de muște, Adam ședea la masă și făcea cocoloașe din piine, muncind din greu. Era conștient de ceea ce făcea: salva omenirea, în timp ce dedupă paravan se auzeau risul și hîrjonitul bătrînului și al bucătăresel. Apoi bătrînul se apucă de strîlucit gîndacii. „21, 22, 23, ajunge, s-a zis cu el. Restul îl înec. Deschise robinetul, iar lui

Adam îi zvirli o copale de tinichea: „Bagă-te aici și încată!” Se auzi plescăind apa, de parcă ar fi mormăit cineva prin somn: Sa-a-a-a”. Ședea și se bălăcea în copale, Adam Antonovici. Era conștient de ceea ce făcea: salva omenirea.

Tatăl lui Adam Antonovici era un grăsan cu ifose de despot, avea o bărbie în trei volane, două crăpături înguste țineau loc de ochi. Toată viața strânsese bani la ciorap. La bătrînețe schimbase banii pe întinderile de pânză. Moșile lui creșteau, creșteau mereu și se umflau. Da atunci își luase drept iubită pe bucătăreasa, căreia îi spunea: „Tu ești sufletul meu, tu ești sufletul a tot ce a.m., sufletul universului meu”. Gurile rele ziceau că fiul are să-i fure sufletul, pentru a întreține cu el legături amoroase. Bătrînul își dădea și el seama de cumplita-i situație și avea obiceiul să spună: „Îmi crește băiatul, totul ăla de Adam. El are să-mi ia totul”. Țăranii se uitau chiorși la bătrîn, și, luîndu-și un aer plin de demnitate, îi vorbeau cam peste umăr. Cînd discutau între ei spuneau: „Ei, cînd o să avem un boier nou, pe domnișorul.” Treptat se răspindea o veste nouă, o veste bună, toată lumea vorbea de Adam Antonovici.

Adam Antonovici ședea în odăița lui și căuta să priceapă totul cît putea mai bine; era conștient de ceea ce făcea: era conștient că vine în ajutorul țărănimii. Privea timp fusta bucătăresei de un cenușiu deschis, plină de pete: „Suflețelule, spală-mi, te rog, picioarele. Să simt acum că sînt cu adevărat boierul vostru”. Bucătăreasa îl privi cu un aer timp și concentrat, apoi se apucă să-l spele pe picioare, zîmbind cu un aer ironic: „Tăticul matale, copăcel, copăcel, a luat-o spre groapă”. Boierul cel nou Adam Antonovici, porni să rostească adevăruri noi: era conștient de ceea ce făcea, instaura oîrdinea, căuta să salveze lucrurile mărunte, ca prin cele mărunte să le salveze apoi și pe cele importante, pentru că numai el reușise să treacă hotarul, numai el știa că venise timpul, timpul din urmă.

Ciinele, un ciine ciobănesc, după ce-și făcu nevoile afară, intră în casă și Adam Antonovici se apucă să-l călărească. Ciinele îl scoase în curte. Ședea Adam Antonovici călare pe ciine propovăduind adevărul său. Era conștient de ceea ce făcea.

Politiail satului puse mina pe el, și-l aduse în fața bătrînului tată. Iar tatăl zise: „Epidemie! Fiul meu tulbură satul. Răspîndește molima. Cu toții sîntem fiii Domnului, sîntem muritori, Gavriuha, Filea, năcărălilor, poruncă vă dau vouă, crăgeșii bălatului o mamă de bătaie. Datoria de flu trebuie respectată precutîndeni!”. Și l-au bătut măr cu nuiielele: „hîst, hîst, 5, 6 ... hîst, hîst, 10, 20”. L-au așezat apoi în pat, ca într-un sicriu. L-au acoperit cu plăpumi de parcă ar fi pus pietre, pietre albe, moarte, mute. La căpătîiul lui Adam Antonovici ședea bucătăreasa. Gîrbovă ca o bătrînă se lipise de el și-l bocea, cu disperarea singurătății, iar el se uita cu ochii cruciș, de parcă era beat turtă. Zvirli cît colo plăpumile, înlîne brațele spre bucătăreasă, se ridică în lîmne și cămașă clătîindu-se, rosti: „M-am ridicat de pe patul morții, suflețelule, fii trează, privește-mă”.

Bucătăreasa îl zmucea și-l zgîlția pe Adam Antonovici, care lenea de atîta băutură: „Boierule, vino-ți în fire”.

Oftînd și gemînd, se așază pe marginea patului. Totul nu fusese decît un vis. Nu apucase încă să spună pentru ce anume venise la țară. Abia în ajun sosise în casa părintelui său și acesta îl și îmbrăcase pe loc. O, de ar putea să-i ascundă, de nu s-ar fi scăpat cu vorba! Era conștient de ceea ce face: salva omenirea. Adam Antonovici Korelș își plecă chipul palid, palid, palid de tot, cu ochi albaștri, obosiți, ochi de mlomp, îl plecă deasupra mîsușei de noapte, își așază cu un gest ușor pince-nez-ul pe nas apoi își înflipse privirea în tratatul de drept financiar: „Îmi dați voie, boierule, să deschid obloanele?” Nu-i răspunse, cufundat în lectură. Da fapt, părea doar cufundat, căci urmărea cu atenție bucătăreasa, să vadă dacă nu i-a deslușit tainele.

Iată-l deci sosit. Aici are să-și înceapă el activitatea. A rupt-o cu desăvîrșire cu lumea veche. Da aici va porni, va coborî, va veni pe pămînt. Dar deocamdată, tăcere — Aseară au băut, au mîncat și mai ales au băut, au băut. Ridicînd paharul cu vodcă, mai

ținea minte că trebuia să-și păstreze secretul, dar când îl lăsa în jos nu mai ținea minte, nimic. Se îmbrățișase mereu cu părintele său și amîndoi, beți, colindaseră grădina în zorii zilei, sporovăind întruna.

Se îmbracă. O turmă de vaci porni să-și ia prînzul. Păstorul urla din corn și plesnea din bici. Își plecă chipul obosit, palid, palid de tot, și-și așeză cu un gest abil pince-nez-ul pe nas. Era conștient de ceea ce făcea: salva omenirea.

Era conștient că visul lui nu e vis, ci o prefigurare a viitorului. Transformase simbolurile în întruhipări. În universul existenței crea o lume a valorilor.

Acasă la odihnă

Adam Antonovici ieși din căsuță, căreia în copilărie avea obiceiul să-i zică „univers”. Prin fereastra deschisă spuse glumind slujnicei: „Tu mai ești încă în „univers”, pe cînd eu nu, eu mă aflu în Rusia”.

Cîmpille girbove zburau într-o parte și în alta, cîmpii rusești, brăzdate de viroage, cîmpii străvechi, cîmpii dragi, aceleași mereu: „Rusia n-o poți cuprinde cu mintea. Rusia are un destin al ei, în Rusia poți numai crede” și-și zise: „Aveau dreptate slavo-filii, ei credeau în venirea mea pe pămînt. Adevăr grăiesc vouă”. Se duse să la ceaiul împreună cu tatăl său. În timp ce beau ceai, din camera învecinată se auzeau niște glasuri de femei: „A dat molima în curcile voastre?”

— A dat.

— Vall Vall

Apoi tăcere.

Tatăl își privi bănuitor fiul: „Dragul meu, ai cam îndrugat verzi și uscate leri la beție”. Adam Antonovici gata de apărare îl răspunse, ridicînd chipul palid, palid, palid de tot, mișcînd ochii albaștri mlopi, mîngîindu-și barba cu fire cărunte: „Am visat că am călărit pe un cîine”. Amîndoi ostară greu. Tatăl întrebă: „Ce-ai de gînd să faci aici?” „Altădată mă mai îndeletniceam ba cu scrisul, ba cu cititul, acum nu mai scriu nimic, nu mai citesc nimic.” Tatăl îl bătu pe umăr: „Să duci o viață liniștită în casa părintească, ca în vremuri vechi”. Și arătîndu-i cu mîna spre fereastră, adăugă: „Asta-l patria noastră, întînderile acestea nemărginite. Aici din vremuri străvechi viața-i tîhnită. Să rămînem și noi aceiași ca în vremuri străvechi, aceiași ca și pămîntul strămoșesc”. Din camera de alături se auzea un bolborosit dulce: „Ar trebui să le faceți curcilor comprese cu vodcă la cap”.

— Le-am făcut.

— Vall Vall

Apoi tăcere.

Tatăl își privi bănuitor fiul. „Dragul meu, ai cam îndrugat lucruri cumplite la beție”. Adam Antonovici încercă să-și aducă aminte. În zadar — nu-și amintea de nimic! Brațele îl atîrnau indiferente de-a lungul trupului. Privea tîntă pe geam bulgării de pămînt de un cenușiu palid, pătași de gingăni ruginii. Se gîndea la părintele său, care avea obiceiul să spună „timpul e bani” și în virtutea acestui principiu agonisea timp. Schimbase apoi timpul pe spațiu, pe întînderi; moștile creșteau, creșteau mereu, se umflau. De atunci ducea o existență jalnică și purta o burtă uriașă, direct proporțională cu spațiile și invers proporțională cu elocința. Gurile rele rîdeau spunînd că pentru a ușura viața bătrînului, ar trebui să l se lege o teleguță în care să-și așeze burta. Mai spuneau că bătrînul ar fi avut obiceiul să zică: „Se apropie, vin, iar eu am să dispar pe neașteptate, căci bătrîn ml-s, zvîrlit atunci stîrnuț meu rămas drept moștenire”. Și că ar fi avut obiceiul să adauge: „Cum e burta, așa-i și moștenirea.” Adam Antonovici știa că timpurile își trăiesc ultimele zile și întînderile moștilor trebuie restituite timpului ca să poți salva sufletul, să poți smulge din captivitatea trupului, sufletul tău, deci sufletul omenirii.

Trecu „suflețelul” de bucătăreasă, aruncînd lui Adam Antonovici o privire bănuitoare din azurul ochilor săi.

— Fiul meu, de ce ești atît de melancolic? Fiul meu, mi-e teamă pentru sănătatea ta”. Adam Antonovici ridică chipul său palid, palid de tot și lăsă să-i cadă ostenite brațele; în aceeași clipă un țaran cu o expresie sălbatică și concentrată pe chipul său, trecu în goană prin fața ferestrei ținînd un friu în mînă. Urmărea un cal. „Se umflă, se umflă mereu, se apropie de groapă. Soroacele se împlinesc. Trebuie să încep. Să încep mai repede”. Picături mari căzură una după alta, în odaie năvăliră aduse de un nor de praf miresmele ploii. Norul trecu, fără să se scuture de toată încărcătura de ploaie, și nimeri în brațele unei neguri uscate. „Fiul meu, de ce taci? spune ceva. Mă bagi în morimint cu tăcerea ta. Inima mi se bate, suflarea mi-e grea, ce înseamnă toată această comportare?” Adam Antonovici sări de pe scaun și se îndreptă grăbit spre grădină. De aci cu pași iuși o porni spre sat; din urmă îi strigă bătrînului tată: „Trezește-te! ieși din picla întunecată în care te-ai afundat”.

„Tată, tată! Am să-ți smulg puterea, am să-mi eliberez sufletul, am să-mi salvez patria. Mă doare cumplit că trebuie să teucid, dar împlinescă-se prevestirile”.

Așa mergea Adam Antonovici străbătînd cîmpurile cu brațele ridicate spre cer. Era conștient de ceea ce făcea: salva omenirea.

Țăranii rămași fără acoperămint seșeau grămadă. Vetrele mai fumegau încă, deși incendiul fusese stins. Chipuri negre, ochi secați de lacrimi priveau țință întunericul. În depărtare se zărea singuratec hornul unei vetre arse. De o parte, pe un butuc numai tăciune, seșea un bătrîn năpădit de păduchi, cu buza de jos răsfrîntă. Grăia către muierile care scînceau: „Aoleu, maică, știm și ținem minte, că așa a fost și pe vremurile acelea cînd eram prizonieri. Dar acum se apropie sfîrșitul. Stăm aici și așteptăm să vină”. Soarele coborî la asfințit, ca o flacără singerie; se stîns pe loc, biruit de neguri. Turnele de oi treceau ridicînd vîrtejuri de cenușă. Undeva în depărtare un glas cînta „Rusie, Rusie, Rusia mea, adă-ți aminte Rusie, de nouă al lui ianuarie”. Iar bătrînul continuă: „Nu-i malca noastră patria asta”. Adam Antonovici se apropie, rupse o rămurică și spuse: „Sînt Alfa și Omega, începutul și sfîrșitul, Universul meu vouă vi-l dăruiesc.” „Prea bine, milostenia voastră, bine ar fi de ne-al da un pic de pămînt”, mormăi bătrînul, dar Adam Antonovici se plecă, îi șopti ceva țaranului, și o porni mai departe. „Ce-a zis?” întrebă muierile. „Zice că în curînd n-o să-l mai vedem, că pleacă la Liscensk, iar apoi zice că are să vină iar.” „Ce-i al lui, zice, nu îl poate lua nimeni!”, „Democrat mai e și ăsta!” rîse un flăcău și continuă să cînte „Rusia, Rusia, Rusia mea, adă-ți aminte, Rusie, de nouă lui ianuarie!”

„Tată, îmbrăca-voi halne de purpură și o cunună de spice de griu îmi voi pune pe cap. Fericea a fugit pînă acum de mine, dar eu m-am întors acasă în patrie. Patrie maică, n-am să te mai părăsesc. N-am să te părăsesc, chiar de-am să plec; aici am să rămîn, chiar de voi fi dus.” O sperietoare de ciori se clătina în fața lui Adam Antonovici, fluturîndu-și aripile în apusul soarelui; rogojina șoptea: „A sosit clipa”. Adam se dezbracă pînă la piele, gata să asculte de legea străveche a pămîntului strămoșesc, se înveștămintă în rogojină, își puse pe creștet o cunună din flori de cîmp rupte la marginea drumului, smulse un băț din pămînt și porni sprîjinindu-se într-o ramură de mesteacăn, ca într-un toiag sfînt. Se opri în drum asemenea unui străjer. Drumul cenușiu de praf, se pierdea undeva la asfințit. O stăncuță seșea în copac. Seșea și croncănea, privind într-acolo unde focul ceresc înghițea pămîntul. Pe drumul cenușiu de praf dispărînd în întuneric treceau orbii. Siluetele lor orfane, gîrbove, cu chipuri străvechi își făceau mîlă. Mergeau ținîndu-se unii de alții și de toiagul conducătorului. În urma lor se ridicau nori de praf. Unul cu chipul îmberb, avea ochii săgii, altul, un bătrîn cu buza de jos răsfrîntă, se închina mereu, șoptind într-una rugăciunii. Al treilea

lea, cu păr roșcat, vilvoi, era într-una posomorît. Umblau aduși din umeri, cu capetele lăsate în jos, cu brațele întinse să nu scape toiașul din mînă. Ciudată procesiune mută cufundîndu-se în întuneric și furtună. Mergeau, mergeau într-una, orbi, mereu aceiași, din vremuri străvechi, mereu neschimbați. O, de-ar fi putut să capete vederea, de n-ar fi fost orbi! Pămînt al Rusiei, trezește-te!

Chipul străvechi al țarului Adam, revenit printre oameni, coborî ramura de mesteacăn spre fantomele cu ochii albi. Iar cînd cerșetorii se așezară în praf oftînd și gemînd ca să-și infulece bucățile de piine neagră, bîgîndu-le în gură cu degetele tremurînde, el își așeză mîinile pe creștetele lor. Lumina palidă a norilor inerți reflectîndu-se pe chipurile lor le dădea o culoare cenușie prevestitoare de furtuni. Scinteie un fulger, chipurile orbilor se luminau. O, de-ar fi putut să-și recapete vederea, de-ar fi putut să vadă lumina!

Adame, Adame, tu stai luminat de fulgere. Lași să cadă o ramură blindă peste chipurile lor. Adame, Adame, ajută-i, vino, redă-le vederea. Le-a redat vederea.

Orbii își întorseseră chipurile cenușii, parcă acoperite de praf, deschiseră ochii acoperiți de albeață, dar nu văzură nimic. Vîntul șopti ... Pentru o clipă un vîl roșu ca focul izbucni din spatele norilor pentru a se stinge pe loc. Mesteacănul bolborosi cîteva cuvinte de implorare și apoi adormi. Amurgul părea sfîrșit la orizont lăsînd să apară tăciunile sîngeriiu al asfințitului. Tăciuni roșii, aprinși, ardeau pe rogojină, fluturau în depărtări, ca o haină vîrgată. Pe chipul de ceară al lui Adam, ierburile de cîmp ale cununii cîntau speriate, gîngăș, șuierînd, iar ciorchinii verzi mustind de rouă, stropeau cu lacrimi de foc chipurile oarbe. Era conștient de ceea ce făcea: le reda orbilor vederea. Ca un părinte le restituia viața, și lacrimi de foc se rostogoleau din ochii lor. Chipul lui luminat de nimb nu purta drept aureolă dantela sîngerîndă a lacrimilor. Împărăția tatălui fumega înconjurată de incendii.

„Tată, nu mă voi mai întoarce la tine, căci tu de fapt nici nu ești. Arzi, te sfîrșești în foc, te prefaci în scrum“. Adam porni spre oraș. Era conștient de ceea ce făcea. Pornea de la lucruri mărunte spre lucrurile importante, pentru a reveni apoi la toate deopotrivă.

Cîmpia se întindea departe, în jos. În depărtare se zărea Lisicensk-ul, strălucea crucea lui de aur.

La ora aceea bucătăreasa servea bătrînului răcitură. Tatăl înghiți o bucată grasă, care-l rămase în gît, bucătăreasa cu cosița aurie, scîpă farfuria. Odaia se umplu de un sunet gîngăș și subțire ca un clopoțel. Femeia întineri, deveni transparentă, învăluită de un noraș gîngăș. Stătea în dreptul ferestrei și se înălța ușor ca o diră subțire de tîmție, contopindu-se cu întunericul nopții. Parcă nu mai era o diră de fum, ci o flacără înecăcioasă, ca o mătase care se prelingea pe pereții casei. Casa se aprinsese. Sufletul dispăruse, și nu mai era nimeni care să potolească incendiul.

Lisicensk

Cine ședea acolo, în bufetul gărilor, stins, tăcut, dar stăpîn pe sine? Într-un coș împletit, ca pentru rufe, ascunsese sub postavul albastru, insignele puterii imperiale: rogojina, cununa de aramă adevărată și multe alte lucruri, despre care nu era cazul să se afle. Adam Antonovici își pleca chipul palid, palid, palid de tot, era conștient de ceea ce făcea: revenea în capitală, ducînd în suflet un mister cumplit. Cine dăduse foc casei părintești? Sau poate că nimeni nu-l dăduse foc? La ce bun să întrebăm? Tronul alerga înainte, mereu înainte — dar încotro?

Își plecase capul deasupra cînilor cu bere. Alături un grăsan își ștergea sudoarea de pe față (acum era un grăsan mai puțin pe lume). Alături grăsanul spunea: „Orzul l-am vîndut încă nesecerat. Toată ziua m-am plerdut-o cu un negustor evreu. l-am dat

de mîncare, l-am dat de băut, dracu să-l ia". Interlocutorul căscă „Aha", apoi se așternu tăcerea.

Flutură fusta roșle a unei mic burgheze cu nasul în vînt, apoi dispăru pe peron. La geam telegrafistul rîse tîmp, plescăi din lîmbă și duse urechea la aparat. Mica burgheză, alergînd grăbită cu prietena ei, o antipatică împopoțonată cu pălărie, trăgea ocheade în direcția unul „eser" (îmbrăcat în rubașcă neagră). Trecînd pe lîngă Adam Antonovici, tînarul își scoase chiplul și zise: „Respectele mele". Alături stătea un om posomorît, cu părul vilvol, îmbrăcat dracu știe cum, purtînd însă căciula și sabie. În depărtare o locomotivă se plîngea de distanțele mari, iar la bufet se uscau piroștile, acoperite de muște.

Adam Antonovici se ridică: „Învățătură le voi da, lumină, minte le voi da, căci eu sînt lumina, eu sînt speranța lor, pămîntul nostru îndurerat nu-l voi lăsa în părăsire, îl voi acoperi cu vestmintele mele, cu vestmintele mele".

Se apropie de coșul de nuiele și ridică stamba roșie, ținîndu-și plînce-nez-ul cu mina pe nas. Totul era în ordine.

Trenul avea o mare întîrzire. Ieși din clădirea gării. Orașul natal Lisicensk, se sufoca de zăpușeală. Căsuțele aruncau umbre șterse, folșorul de foc, construit din lemn, se înălța în depărtare cu un aer tîmp. Căruțele treceau alene pe străzile pline de praf, nepietruite. Doar o trăsură sălta pe pietrele colțuroase și odată cu ea sălta și comisarul de poliție cu chiplul dat pe o parte. Pe o laviță în fața unei case ședea și mîncă semințe o precupeață grasă, legată cu broboadă; sculpa coaja semințelor cu buza leșită în afară și șoptea altei precupețe: „Ăsta e Adam Antonovici Koreiș. L-a înmormîntat pe talcă-său, deunăzi vara le-a ars toată moșla pînă în temelii. Și bătrînul a ars cu casă cu tot. Trăise alci de unul singur. Închiriasse niște odăițe la Zuciha". Vecina rămase cu gura căscată „Aoleu", apoi se așternu tăcerea. O rază de soare apune, coborî pe o firmă și pe fundalul negru apărură roșii, sîngerii, literele groase și aurite: „Vinzare și cumpărare de cereale".

Pămînt al Rusiei, dușmanul nu doarme, totul s-a schimbat, totul are un sfîrșit, pămînt al Rusiei!

Adam Antonovici Koreiș luă loc în tren. Locomotiva se vîita, plîngîndu-se prosteste de distanțele pe care le parcurge.

Tarul Adam

Unul; Oraș, zăpușeală. Privește, negura stînsă a nopții a înlocuit negura stînsă a zilei. Au trecut trei luni de cînd nu mai e. A plecat, a plecat pentru totdeauna. Ăștia-i sînt pantalonii, și uite asta-i căciula. l-al răsfoit manuscrisele? Ar ieși un volum grozav. Iar el a plecat. Discul șters al soarelui coboară la asfințit. Să închidem ferestrele. Caldărimul e incins ca un cuptor.

Celdălt: l-am pierdut cu totul urma. Nu mai avem nici o știre de la el de cînd a dispărut în zona mijlocie a țării. A fost ca o scinteie de foc, de cînd a apărut el totul arde acolo. Ard pădurile în toată regiunea. Uite, acesta-i este coup-papier-ul.

Unul; Trenurile nu mai circulă. Un fum înecăcios, flăcări înecăcioase năvălesc, cuprinzînd orașul într-un inel de foc. Trenurile nu mai circulă.

Celdălt: N-are a face ... ulte port-țigaretul lui. Ce mult îi plăcea să-l sucească într-o parte și în alta fără rost, cînd își aprindea o țigară. Astăzi, se pare că la asfințit cerul a fost galben.

Unul; Asfințitul lui preferat. Galben-galben, pușin fioros. Pe atunci încă nu-l înșelegam pe Adam, dar acum ...

Celdălalt: Să-l strângem lucrurile, să le așezăm undeva, să aprindem luminările și să bem vin roșu, vinul lui, să cheuim pînă în zori, pînă la istovire. Iar dimineața zorile vor fi galbene.

Un ciocănit ușor la ușă. Un ciocănit ușor la ușă. Ascultați. Un ciocănit ușor la ușă. Da, da, nu e nici o îndoială, cineva bate. Cei doi strînsă lucrurile, flacăra galbenă a așfințitului făcea să trăiască puternic amintirile, iar luminările galbene, luminările galbene ... Era imposibil ca toate acestea să nu-l recheme pe stăpîn. Și stăpînul reveni.

Ușa se deschise. Împăratul speranțelor fără imperiu, împăratul nădejilor, Adam revenit la vatra veche, arsă, a pămîntului natal. Da, el era ... În mijlocul lor ... el stătea ...

Înveșmîntat în rogojină, acoperit de tăciunii aprinși ai luminilor prăbușite (în mînă îl dănuia flacăra luminărilor galbene). Asemenea unei haine dungate flutură întunericul nopții! Pe chipul lui de ceară (se leagănă luminările galbene, se leagănă), se înalță cununa de flori de cîmp, în mînă are un sceptru din mestecăn, toiag cu frunze, îmbinat de roua suculentă, care varsă lacrimi de aur, lacrimi de chihlimbar: „Frații mei, nicicînd nu vă mai părăsesc“.

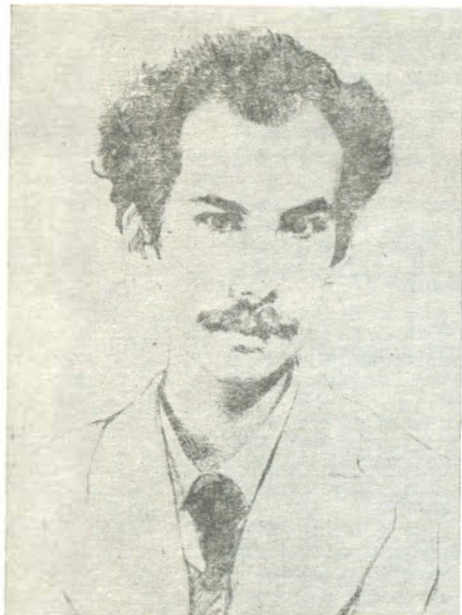
O noapte întunecată. Zgomot de trăsuri, un nor plin de zăpușeală se lasă pe fereastră. Pînă departe se întinde șirul felinarelor aprinse.

— Nu ne mai părăsești nicicînd, frate? Spune, vorbește! Vorbește o dată! De ce taci? Vino, vino, da! Împărtășește-ne ospățul! la un pahar de vin negru, vinul tău. Obosit de moarte, ești alături de noi, Adam, tu țar, țar fără de împărăție“. Erau trei și zîmbeau înconjurăți de luminări.

Lacrimile palide ale nopții băteau la fereastră. Zorile dimineții erau galbene, galbene, galbene. Luminile erau stinse, lucrurile strînse. Nu, el nu se va mai întoarce nicicînd. Într-acolo există drum, dar nu există cale de întoarcere. Unde ești? Unde ești?

În românește de TATIANA NICOLESCU

ANDREI BELÎ — portret
de A. Bakst — 1906



ANDREI BELII

P O E M E

DE LA FEREAȘTRA TRENULUI

*Trenul geme. Spre urbi materne
Telegraful pornește în zbor.
Zboară stepe imense și terne
Și spre stepe zbor eu: ca să mor.*

*Zbor: pustie, și iarăși pustie ...
Zboară spații prin spații -înot.
Zboară: sate, și sate, o mie.
Zboară: totul, și-n urmă e tot.*

*Țintirimul, și crîșma, noroade
De femei cu noroade de ținci.
Colo: oameni în cîrduri schiloade.
Ici: schiloade colibe pe brînci.*

*Ție, Rusie severă și mută,
Versul meu tineresc și năding !
Dă-mi o zare de nimeni șteută,
Viața mea irosită s-o plîng.*

*Trenul geme. Pustiul mă-nhață.
Telegraful gonește spre Nord,
Ca să cînte-n meleaguri de ghiață
Pentru pomul căzut un prohod.*

CASA PĂRĂSITĂ

*Tușișuri, scaieși.
O casă-n paragini lăsată.
„Pe unde sînteși,
amabili bătrîni de-altădată ?”*

*Din porii aleii, viscoși,
ies mușchii ca șerpîi la soare,
În geamuri murdare
bat tei scorburoși.*

*Și frunze visînd
la mierea plăcerilor fine,
tircoale, pe rînd,
dau turnului azi în ruine.*

*De crini năpădită, pieri
și secera nobilei steme,
albită de vreme
și intemperii.
Trecutu-i himeră ...
Durerea-a rămas ...
O cioară stingheră
îmi ride în nas.*

*În casă — un ceas cu chinezi
din alb porțelan, stă să sune ...
În colț — descifrezi
un iepure scris în cărbune.
Pe mobile — praf ... Galerii
și lustre-nvelite cu huse.
Te uiți mai departe ... Clmpii,
aceleași ca-n timpuri apuse.
Și lancea străvechiului lan
străpunge cu aur eterul.
E cerul
orfan ...*

*Asculți legănat
de vagi răsufări dispărute
obloanele-n vînt cum se zbat,
rugindu-te: „Du-te!”*

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

MASCARADA

Lui M. F. Likiardopulo

Diavol spre călugăr duce,
De crușon aprins, castron.
Saarbe bădătură dulce
Capucin sub capișon.

Diavol zvelt, numai mătase,
Pe licoare cere bani,
Lunecînd în grațioase
Și feline pas d'Espagne, —

Se tot suie, se tot duce,
Țese intrigi ; oferim !
Doamna, oaspete conduce,
Domnul, oaspeiui ; Poftim !

O vergeauă ca de coasă
Bate crunt în dușumea ;
Oaspetele intră-n casă
Moartea-i oaspete, chiar ea.

Oaspetele-i mut și are
Domino de jar drept port.
Os ciocnind spre doamnă sare
și se-nclină ; cap de mort.

Doamna oaspete conduce,
Domnul oaspeiui ; Poftim !
Oaspetele se-ntroduce,
Țese intrigi, oferim !

Alb turban în pași se-ncurcă ;
Albă-i masca sub corsaj.
A aprins dintr-o mazurcă
Polcă iute, tîndr paj.

Răsucind un alb perciune
Parfumat amfitrion
Chiar în fracul de tăciune
A deschis un cotillon.

Dînd din evantai de pene
Soața-n juru-i gravitează.
După ea, foșnind alene
Zboardă trena-i de turcoază.

Glas de nu știu unde crește ;
„Veți pieri cei de colă”
Și departe-n săli rotește
Vals dansat de domino.

Dragul oaspe ; pale oase
Scrișnet scot ; e moartea chior.
Bate coada unei coase
Floras, într-un zadar.

Saltă în lumină fete
Dar nu-s fete nici de fel.
Doar un spulber de confete
De te-ntorci, zboară spre el.

„Rele măști și proaste glume”, —
Spune-n șoaptă, stînd pe loc.
Proastă lume pus-anume
Să se piardă dintr-un joc.

Iată-l. Din odăi streine,
„Veți pieri voi de cold”
La urechea gozdei vine
Șoaptă dinspre domino.

Tremură sub pală furtă
Diadema de argint.
Ea, c-un june, ca la nuntă
Zboară lent într-un alint.

În priviri de nestemate
Stă eșarfa-i de atlas
Dintr-un cor de dor răzbate
Struna harfei în extaz.

Pasul sus, zvicniri piezișe,
Tactul să nu-l pierzi. Așa l
Uite-un baby-n sumbră nișe
Prinde-l iute grand papa.

Baby-n văluri se răsfață,
Torsul sulugeac l-a-ntins.
În vestibulul de gheață
Morsă veselă s-a prins.

Sir, în noapte, din lumine
Pe peronul cu palier,
Vin carete și berline
Și-n ninsori de stele pier.

Pruncului desen îi face
Ca să doarmă, grand papa.
Amoroșii ca pe ace
Prind în juru-i a dansa

Doar unde ecoul plinge-n
Săli deșarte, hăt cold —
Cu pumnalul plin de sînge
A fugit un domino.

Iulie 1908 Serebreannli Kolodez

ZVON DE VESPERĂ

*Zvon de vespără sună, s-a stins
în înalt. Tac mereu, îmi plac toate.
Val de raze din zări au aprins
pe clopotnițe, cruci argintate.*

*Disc solar se ascunde-ntr-un nor
Mult străluce-un fragment și dispare.
Peste crucea sclipind, trece-n zbor
stol de alb-fericite cocoare.*

*Foc de neguri în zări a ajuns ;
ne-nținat stă deasupra-ne, iată
trec prin zmalțul albastru străpuns
snopi de purpură incendiată.*

*Cită jale încerc, nu-mi explic !
O, ce limpede cer mă cuprinde ...
Ca de nea, mult prea alb borangic
dintr-un vis de vin roșu, se-aprinde.*

*O, cocoarele țipă, s-au stins.
Zborul lor pare doar libertate ...
Val de raze din zări a aprins*

Pe clopotnițe cruci argintate.

APEL ETERN

*Profeșind un prea iute sfișșit
ca un alt, apărut-am, Hristos,
o cunună pe frunte-au roșit
trandafiri înșelnași nemilos.*

*De-o lumină prea tare răpus
am căzut ca un prunc, la supliciu.
M-au tirit și-ntr-un ghiont m-au tot dus
Intr-un loc depărtat ; la aspiciu.*

*Foc de aur în cer se stingea
cînd luam felinarele-n rîs.
Lume pe caldarim asculta
cu mirare la cele ce-am zis.*

O, de mine, mulțimea râdea,
Falsul Crist, în bătaie de joc.
Strop de sînge sub ghimpi se răcea
ca o lacrimă-n tremur, de foc.

Bubuit de mașini, pocnet mat,
linul roșilor de cauciuc ...
De noroaie stropit, dintr-odat
a tăcut arlechinul năuc.

În românește de LEONID DIMOV

«Portret sintetic al lui Belli», lucrare de Olga Forș—1935



ANDREI BELII

în context european

Contemporanii lui Andrei Belii, printre care personalități de seamă, precum Valeri Briusov și Alexandr Blok, Dimitri Merejkovski și Veaceslav Ivanov, Mark Voloșin și Boris Pasternak, Osip Mandelștam și Marina Țvetaeva, Alexandr Benua și Konstantin Petrov-Vodkin, scriitori și pictori ale căror păreri arareori coincideau, au fost unanimi în a-i acorda epitete din cele mai elogioase, printre care nu o dată a figurat și cuvântul „genial”.

Personalitatea lui Andrei Belii uimea, epata chiar, atât prin înfățișare exterioară, comportare, cât și prin manieră, prin individualitatea literară, ambele încălcând deopotrivă reprezentările obișnuite, tradiționale.

Nu odată, însă, contemporanii scriitorului sau eseistii de mal târziu au apelat și la alt gen de caracterizări, de pildă: „un dement plin de măreție”, „un bufon tragic”, „un om ciudat, înzestrat cu har dumnezeesc”. Ilya Ehrenburg scrie: „Un geniu? Un excentric? Un prooroc? Un bufon? Andrei Belii producea o impresie zguduitoare asupra tuturor oamenilor care-l întâlneau”. De altfel, trebuie spus că scriitorul însuși în autodefinirile sale împărtășea opiniile contradictorii ale contemporanilor săi, acceptând „cu supunere” rolurile variate, întru nimic asemănătoare de „bufon”, de „dement”, de „antichrist”, de „decadent”, ca fiindu-l „dăruite de sus”.

De la imaginea olimpică a scriitorului, înțelept atotștiutor, de la ideea după care scriitorul poate rivaliza cu viața însăși în făurirea unei noi „comedii umane”, și pînă la „dementul plin de măreție”, „bufonul tragic” este un drum ce atestă dislocări profunde în conștiința artistică a omenirii. Scriitorul nu se mai simte demiurgul platonician atotstăpînitor și sigur pe el, destinul său propriu ca și destinul eroilor săi, apărîndu-i deopotrivă de labile, confuze și contradictorii.

Arta a fost totdeauna considerată ca o aspirație spre armonie. Dar secolul 20 cu conflagrațiile sale mondiale, cu exploziile sale revoluționare, cu descoperirile sale științifice și tehnice, surprinzătoare, neașteptate, deschizînd perspective nebănuite, cu înălțările și eșecurile sale spirituale, pare să fi pus sarcini noi, aparent uneori insolubile, în fața conștiințelor artistice.

La începutul secolului 20, atît în Rusia, cît și în apus, conștiințele artistice cunosc o criză neîndoielnică, acută. La „hotarul celor două veacuri”, Rusia reprezenta un organism amalgamat, labil, în care se întîlneau și conviețuiau cele mai variate îmbinări și îngemănări economice și sociale. Caracterul „mozaical” al realității rusești, „vîrtejul”, „încîlceala” vieții rusești au fost nu odată remarcate de Lenin. Același caracter „mozaical” îl prezenta și viața literară din Rusia la „hotarul celor două veacuri”, definită prin coexistența unei multitudini de școli literare, de curente, prin căutări frenetice de înnoirea formei, a arsenalului de procedee artistice, prin afirmarea celor mai îndrăznețe principii și programe estetice, însuflețite toate de aceeași idee a unei arte noi. Binecunoscutele cuvinte ale lui Lev Tolstoi „la noi totul s-a răsturnat și deabia acum se așează” caracterizează pregnant și o întreagă perioadă din dezvoltarea literaturii ruse. Așteptarea „furtunii ce va să vină”, a unor mutații fundamentale este o stare de spirit comună pentru întreaga societate și-și află expresia în manifestări de artă din cele mai variate domenii — literatură, pictură, muzică, etc.

Personalitate cu vaste și variate preocupări, deopotrivă interesat de literatură și muzică, de filozofie și știință, de teatru și pictură, de religie și politică, totdeauna înclinat să emită judecăți critice, să polemizeze cu contemporanii săi, Andrei Belii se înscrie organic prin toată creația sa în atmosfera de furtuni și catastrofe, specifică secolului 20. El însuși își compară opera cu un seismograf care simțea și nota cu exactitate și precizie, cu deosebită sensibilitate, apropiatele cutremure sociale, iminentele izbucniri vulcanice. Scriitor din aceeași familie spirituală cu Leonid Andreev sau Kafka, Andrei Belii evoluează într-un univers stăpînit de groază, la tot pasul amenințat de eventuale explozii. Dar dacă la Leonid Andreev, în *Zidul* sau în *Bezno*, groaza în fața apropiatelor furtuni capătă expresia unor alegorii statice, încremenite, se întrupează ca în misterele medievale în imagini precise cu contururi ferme, la Belii sentimentul de groază apare în mișcare, este omul prezent, precum haosul în concepția anticilor, difuz, atotpătrunzător ca reacția unei bombe atomice în explozie. De aceea, dacă ar fi să-i includem în aceeași serie de spirite literare și să încercăm a stabili o diferență între el, ar trebui să spunem că la Belii ne aflăm în fața unei viziuni tragice asupra lumii, iar la Leonid Andreev în fața unor vedenii tragice generate de această lume.

Tema crizei, a discontenutății, a dezagregării, a haosului, străbate întreaga creație a scriitorului, determină tonalitatea versurilor, lasă o amprentă puternică asupra prozei, a eseurilor, condiționează disonanțele stilistice violente, specifice manierei sale de a scrie, contradicțiile căutate în limbaj, în sistemul de imagini — grotesc și fantastic totodată, care ne face să ne gîndim la „Capriciile” lui Goya.

În imperiul întemelat de scriitorul rus domnește o „atmosferă densă și încordată, o atmosferă apocaliptică, cu trăiri apocaliptic catastrofale”, cum scria Nikolai Berdiaev în articolul său *Tentația Rusiei*. Prefigurînd în acest sens orientarea unei literaturi ilustrate, în deceniile trei și patru ale secolului nostru, prin opere de răsunset, aparținînd lui Camus și Sartre, Andrei Belii a subliniat adesea viziunea sa apocaliptică

fie chiar și prin titlurile unor cicluri poetice cum ar fi: *Cenușa, Urna, Demența, Melancolia filozofică*, sau de eseu, precum: *Apocalipsul în poezia rusă, Criza Ideii, Criza culturii, Tragedia creației*.

Dedublarea, ca o stare permanentă, caracterizează existența umană în „imperul” literar făurit de Andrei Belii ... Coordonatele esențiale, caracterologice, ale „imperului” lui Andrei Belii îl apropie de un alt univers, tot atât de caracteristic pentru istoria secolului nostru, cum este cel al lui Kafka. Aceste puncte de tangență tin de esențele, de profunzimile universurilor umane și sociale create de cei doi scriitori, de temelile celor două „imperii” vecine, ale lui Belii și Kafka. Înstrăinarea tragică a omului în secolul 20, alienarea conștiinței umane în fața unei existențe guvernate de legi iraționale, atmosfera sumbră, de desnădejde și de impas, crează un climat spiritual și psihologic asemănător, în care „metamorfozele” umane, „procesele” intentate unor suflete nevinovate, oprimate, dramele cotidiene, se înscriu ca niște fenomene simptomatice pentru acea literatură a secolului 20, care a început prin a proclama disperarea și a ajuns la afirmarea absurdului ca unică rațiune a destinului uman. Viziunile haotice din *Petersburg* și, mai ales, *Moscova* sînt îndeaproape înrudite, ca esență filozofică și spirituală, cu cele din *Castelul* sau *Procesul*. Ele relevă aceleași existențe amenințate de prăbușire, cufundare în zbucium, cînd omului nu-l rămîne decît să-și clameze neputința în fața porților închise ale rațiunii.

Fundamentarea filozofică solidă este caracteristică pentru întreaga mișcare simbolistă rusă, manifestîndu-și cu deosebită putere înînrurirea asupra „tînerii generații” de simbolişti. Aceste temelii filozofice aveau un caracter eclectic, reunind într-un aliaj „sui-generis” ideile lui Platon, Pitagora, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, cu evidentă preferință pentru filozofia Idealistă germană, ceea ce a și făcut ca „revolta acmeiştilor” (N. Gumiliov, A. Ahmatova) împotriva „lumii spirituale amorse” a simboliştilor, „născute în sumbrele și cețoasele păduri germane”, să fie dusă în numele „spiritului roman”. Elementul de cimentare între diferitele concepții eclectice, îngăduind realizarea unui sistem unitar, l-a reprezentat filozofia lui Vladimir Soloviev, dascălul spiritual al celei de-a doua generații de simbolişti, sub înînrurirea căruia s-au format Belii, Blok, Veaceslav Ivanov.

Simbolismul, ca mișcare literară și modalitate de cuprindere artistică a lumii, părea să fi însemnat pentru tînrul poet și prozator, Andrei Belii, realizarea năzuinței sale intime spre armonie și triumful frumosului. Prima perioadă din creația lui Andrei Belii este dominată de „îlvirea zorilor”, de un sentiment luminos, de exaltare și euforie chiar. Sînt anii în care poetul se afirmă cu volumul de versuri *Aur și azururi*, iar prozatorul publică una după alta cele trei „simfonii”, creații de mare originalitate artistică, ani în care eselul, criticul literar desfășoară o activitate intensă, exprimată în articole și studii reunite ceva mai tîrziu în volumele *Simbolismul și Arabescuri*.

Perioada solară, strălucitoare, toată numai scînteie și lumini, perioada *aurului în azur* trăiește în triumful muzicii și al culorilor. „Corola de lumină a lumii” izbucnește în poezia tînrului Belii într-o erupție furtunoasă de culori. De altfel, în concepția poetului, cromatica are o semnificație deosebită: culorile captează, „hipnotizează” spiritul uman îl dau iluzia că ar putea atinge „universuri nemaicunoscute”, ca să folosim expresia prin care Valeri Brîulov definea scopul simbolismului.

Deziluziile și îndoilele pun însă curînd stăpînire pe sufletul scriitorului. Poetul-prooroc suferă din cauza atitudinii ironice a semenilor, dualismul universului în spiritul filozofiei lui Vladimir Soloviev înlocuiește iluzia armoniei, disonanțele se înfiltrează tot mai insistent, deschizînd, întocmai ca și în creația lui Blok, drumul pe care va merge lirica modernă, specifică secolului pe care-l trăim.

Dinamica drumului literar al lui Belii a însemnat în ultimă instanță, cu toate avânturile pe care le-a cunoscut, o înaintare, o ascensiune spre noi idealuri și cuceriri sociale și estetice, spre noi hotare ale cunoașterii și artei. E ceea ce apropie, în planul său intim, evoluția lui Belii de cea a contemporanului său Alexandr Blok, prieten și rival totodată, tovarăș de drum și adversar, deosebindu-se de cea a altor scriitori simbolști, precum Merejkovski sau Ghippius, Sologub sau Veaceslav Ivanov.

Pentru Andrei Belii (ca și pentru Blok de altfel), revoluția din 1905 și evenimențele ce i-au urmat au însemnat o transformare a conștiinței sale ca scriitor, o radicalizare a viziunii sale asupra lumii și a societății. Rămânând în esență fidel esteticii simboliste, Belii părăsește evident pozițiile mistice, ideile religioase. Realitatea imediată, viața socială intră tot mai mult în cîmpul observației sale artistice. Această a doua etapă din creația scriitorului este dominată de imaginea Rusiei. În deceniul ce desparte cele două revoluții (1905—1917), tema patriei, tema Rusiei devine izvor de meditație filozofică și sursă de inspirație artistică¹ pentru mulți oameni de artă.

Perioada „aurului în azur” este înlocuită de cea a „cenușii”, căutările cetoase ale idealurilor mistico-religioase fac loc unei poezii însoțite de pathos cetățenesc, continuînd în mod programatic orientarea lui Nekrasov, declarîndu-și înrudirea cu muza acestuia, muză a „mîniei și a tristeții”. Tonalitatea devine mai severă, mai solemnă, dominată de accente de durere, de suferință, mai ales cînd poetul vorbește despre destinul patriei, sau își exprimă compasiunea pentru umilințele și chinurile pe care le îndură poporul. Viziunile, tot mai impregnate de elemente concrete, apar luminate de focul incendiilor, bîntuite de furtuni, de presimțiri și prevestiri funebre.

Tema Rusiei angajează profunde meditații filozofice și istorice, îndeamnă la o cercetare analitică a trecutului, la o confruntare a istoriei cu mitul, la o încercare de descifrare a drumurilor și perspectivelor de viitor ale țării natale. Filozofia kantiană pare a înlesni la un moment dat deslegarea misterelor existențiale. Totodată, scriitorul se simte tentat să apeleze cînd la credințe ancestrale, cînd la istorie. Istoria Rusiei sugerează construcții teoretice, filozofice, amintind de unele teze mai vechi ale slavofililor prin contrapunerea Rusiei dinaintea lui Petru cu a Rusiei după Petru, prin antiteza Moscova-Petersburg, prin afirmarea caracterului creator al drumului european, civilizator, propus de Petru și promovarea speranțelor de ridicare și nouă strălucire a Rusiei patriarhale, autohtone, legate de glia strămoșească. În mod firesc se impune și trecerea la o modalitate literară de mai largă cuprindere sintetică și profunzime analitică, la roman (*Porumbelul argintiu* și *Petersburg*). Panoramele propriiei conștiințe, ale „eu”-ului se lărgesc și cresc pentru a deveni panorame ale Rusiei secolului 20. Hotarul pe care l-a înscris Marea Revoluție Socialistă din Octombrie în destinul fiecărui om de artă din Rusia a însemnat și pentru Andrei Belii un moment crucial. Spectacolul primei conflagrații mondiale trezise durere și revoltă în conștiința scriitorului. Imaginea realității se destramă, dispare armonia universului. „În zgomotul tunurilor, omul se dezagregă, explodează” va scrie Andrei Belii în articolul *Criza vieții*. Revoluția din Octombrie apare ca o salvare din impas, ca o eliberare din tradiții de neîmpăcat și de nesoluționat. Stihia ei de foc menită să „înnoiască” universul, furtuna ei văzută de Belii în proporții cosmice este salutăată și binecuvîntată de poet. Versurile înflăcărate, pline de avînt, exprimînd o adeziune spontană, puternică, fac din poemul *Hristos a înviat* un adevărat „poem al extazului”. Și volumul de versuri *Steaua* se înscrie pe același făgaș, care apropie creația lui Belii din acești ani de cea a lui Alexandr Blok, marcată prin poemul *Cei doisprezece*.

¹ Amintim numai ciclul de versuri închinat Rusiei de Alexandr Blok, de *Cîmpul de la Kulikovo* al aceluiași poet, de poemul său *Războiul*, de scrierile lui Bunin: *Satul*, *Suhodol*, de proza lui Remizov, de baletul lui Diaghilev, de muzica lui Stravinski, Rahmaninov și Prokofiev.

Chiar pentru un scriitor atît de fecund ca Andrei Belii, acești ani se disting printr-o activitate deosebit de intensă și de fructuoasă. Alături de volumele de versuri *Steaua* și *După despărțire*, de poemele *Hristos a înviat* și *Prima Întîlnire*, el publică romanul *Moscova*, un număr de eseuri, impresii de călătorie — *Vîntul bate din Caucaz*, *Armenia*, două cercetări istorico-literare fundamentale — *Măestrria lui Gogol*, *Ritmul ca dialectică* și poemul lui Pușkin — *Căldrețul de aramă*, trei ample volume memorialistice, zugrăvind „relieful ideologic al epocii”, de la „hotarul celor două veacuri” pînă la anii „dintre cele două revoluții”, o istorie a filozofiei, rămasă în manuscris, un număr mare de articole, eseuri filozofice, istorico-literare etc.

Scriitorul participă intens la acțiunea de statonnicire a noii culturî prin conferințe publice, cursuri populare de poetică etc. Vechea năzuință adolescentină de a vedea coborînd pe pămînt Prea Înțeleapta Sofia pare a-și găsit în sfîrșit întruparea. Revoluția capătă în viziunea și opera lui Andrei Belii — ca și a lui Blok — o interpretare mesianică, conturîndu-se teoretic în principiile formulate de gruparea „Sciții”, ce acorda Rusiei un rol primordial în înnoirea fundamentelor sociale ale lumii.

Ca și altă dată, arta joacă în activitatea teoretică și practică a lui Andrei Belii un rol din cele mai de seamă. Ea se înscrie în primul rînd cu funcția ei creatoare de viață, rămînînd pe planul al doilea funcția de reflectare a realității. În opera scriitorului apar însă o serie de elemente și trăsături noi, care demonstrează orientarea spre o viziune complexă, de cercetare și analiză social-istorică a lumii și a omului. Romanul *Moscova* și trilogia memorialistică sînt poate cea mai bună dovadă a acestei treceri de la mit la istorie, de la viziunea subiectivă spre cuprinderi de sinteză și sondări profund analitice. Proza capătă preponderență asupra poeziei. Idealul spre care a tîns totdeauna scriitorul — chiar dacă nemărturisit sau exprimat numai în planuri nedesăvîrșite (precum cel al romanului *Răsăritul și apusul, Ev. Epopee*), idealul construcțiilor epice de anvergură, al operelor ciclice, își află acum întruparea. În deplină maturitate a forțelor sale artistice, dornic să realizeze opere de bilanț, de sinteză, Andrei Belii își îndreaptă privirea spre trecut, un trecut apropiat, dar plin de semnificații — atît pentru biografia scriitorului, cît și pentru cea a generației sale, a epocii sale. El procedează la o reevaluare a acestui trecut prin „călătorii în căutarea timpului pierdut”, ca în poemul *Prima Întîlnire* și, mai ales, în trilogia memorialistică (*La hotarul celor două veacuri, La început de veac, Între două revoluții*), la reinterpretarea și noua lui înțelegere prin prisma unei experiențe de viață personale și istorice. Năzuința de a afla o explicație obiectivă, dialectică, o fundamentare istorică a procesului social, se concretizează în manifestări artistice, variate ca tonalități și procedee.

Și în calitatea sa de adept al esteticii simboliste, și prin tipul său de temperament artistic, Andrei Belii acorda o deosebită atenție problemelor de formă. El gîndea, construia în forme, realiza imaginea universului în forme, acordînd formel un caracter funcțional, așa cum o vor face mai tîrziu cubiștii sau constructiviștii. *Petersburgul* e conceput numai în forme, în forme nete, geometrice, un univers văzut parcă de ochii unui pictor cubist, prevestind geometrismul neeuclidian al lui Braque, „ceasurile de nisip” ale lui Dali, „Guernica” lui Picasso. *Petersburgul* e numai linii geometrice, orizontale și perpendiculare, ce se întretaie, prospecte ce pornesc în zbor, paralele între ele. Cuburile geometrice ale caravelor gonesc pe aceste prospecte, cuburile și paralelipipedele caselor, ale palatelor, străjuiesc străzile, cheiurile, — linii geometrice și ele. „Geometrizarea” disciplinează fantezia *Simfoniilor*: dîmpotrivă, formele abracadabrante din romanul *Moscova* sugerează imaginea unui carnaval sumbru, malefic, funebru, asemănător cu cel din piesa lui Andreev, *Măștile negre*. Viziunea haotică, disarmonică asupra universului, specifică lui Belii, generează firesc și forme

disarmonice, ciudate, exprimînd contradicțiile tragice din sufletul poetului și din lumea înconjurătoare lui.

Sublimarea formelor pînă la esență, decantarea, despicarea în elemente și regruparea acestora după noi forme estetice, disecarea pînă la ultima expresie, pînă la abstracție, într-un anumit fel cultul absurdului, sînt specifice manierei literare a lui Andrei Belii. Afirmînd în volumul *Urna* că abstracția, „cugetarea filozofică rece” este o scăpare, o evadare din lumea fenomenelor, poetul va recunoaște ulterior că acest cult al „abstracțiilor” i-a produs numai decepții. „Jocul de-a îmbinarea unor noțiuni abstracte” l-a tentat totdeauna pe Belii, ca de altfel și pe eroii săi. Și ori cîte eforturi a întreprins scriitorul pentru a topi gheața luciferică, pe care o emanau scrierile lui Kant, gheața aceasta l-a urmărit pe Belii de-a lungul întregii sale existențe așa cum s-a întîmplat și cu Adrian Leverkühn, eroul lui Thomas Mann care, după celebra sa discuție cu diavolul, nu a mai reușit niciodată să se bucure de căldură omenească...

Fantasticul este în concepția lui Andrei Belii una din căile ce duc la realizarea imaginilor și viziunilor simbolice („drumul de la real la fantastic, cînd viața îmbracă haina visului”). Scriitorul socotea că orice artist, fie el chiar cel mai înfocat adept al realismului, trebuie să fie, din cînd în cînd, tentat de fantastic, și aici întrezărim desigur ecouri ale opiniilor lui Dostoievski. Formele pe care le îmbracă însă acest fantastic pot fi foarte variate.

În cazul lui Andrei Belii, putem distinge două ipostaze, ținînd seama de coordonatele esențiale ale temperamentului său artistic și ale creației sale: un „fantastic introvertit”, izvorît din esența psihică a autorului însuși, cînd jocul liber, activitatea creatoare a imaginației se transpune în imagini nuanțate de fantastic, sau fantastice prin îmbinarea lor, și un „fantastic extravertit”, realizat prin procedee livrești, îndeosebi apelînd la cuvînt și la tehnica altor domenii (muzică, pictură), folosînd stilizarea etc. Dacă „fantasticul introvertit” este de substanță psihologică, aducînd cufundări în universul fantastic al „eu”-lui, așa cum se întîmplă în *Simfonia a II-a*, în *Kotik Letaev*, în *Însemnările unui om ciudat*, „fantasticul extravertit” urmărește înfățișarea lumii exterioare, ce-și află reflectarea și continuarea în conștiința artistică, așa cum se petrece în *Porumbelul argintiu*, în *Moscova*, parțial în *Petersburg*.

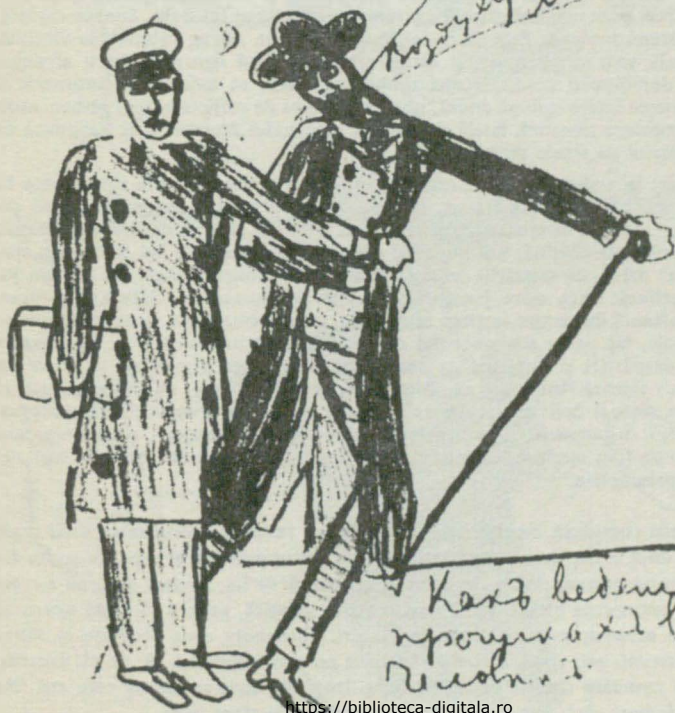
Indiferent de izvorul său „subiectiv” sau „real”, fantasticul apare totdeauna la Belii, ca de altfel și la Kafka, ca un element activ, exprimînd o rupere de echilibru, rostînd un „nu” la adresa societății. „În romantism, în fantastic, în depărtările înnegurate ale basmului se simte greva: ele vestesc că undeva în conștiință există o rezervă de energie explozivă.” Elementul «energiei explozive» deosebește viziunea fantastică a lui Belii de cea a lui Gogol, punctată mai ales de ironie; prin coloratura sa, de cele mai adeseori, caricaturală, grotescă, ea ne amintește mai curînd de Edgar Poe, de Leonid Andreev sau de același Kafka. Fantasticul lui Belii este adesea ridicat la păt rat, violent colorat, sumbru, strident, populat de ființe hidoase, bîntuit de furtuni, zguduit de cataclisme.

Năzuința simboliztilor de a crea o artă nouă, o cultură nouă, crezul lor teurgic, după care „arta”, transformîndu-se pe sine însuși, făurește o nouă „realitate”, îi împingea implicit spre o apropiere a literaturii de alte domenii de activitate artistică, de realizarea unei arte cu caracter sintetic. Belii a fost unul din cei mai înflăcărați apărători ai acestei ldeii, scumpe, de altfel, multor oameni de artă din secolul 20, dacă n-ar fi să amintim decît de „poezia grafică” a lui Appollinaire, sau de „poetismele” lui Nerval, idee care, în deceniile din urmă, a cîștigat tot mai mult teren în cultura mondială.

Desigur, în concordanță cu principiile fundamentale ale esteticii simboliste, Belii transformă muzica într-un element funcțional, primordial al creației sale. Sunetul

și cuvîntul purtător al sunetului, devin în concepția sa liantul necesar care cimentează ideile între ele și transpune „ideea” în sferă concretă, materializează „ideea” ce definește omul. Belii urmărea deopotrivă respectarea legilor de bază ale artei muzicale și ale artei cuvîntului, partitura „simfonică”, explorarea multilaterală a valențelor sunetului subsumînd ideii literare și imaginii totul: ritmul, melodia, armonia, timbrul. Scopul propus era introducerea cit mai amplă a elementului muzical în opera literară pe căi felurite și în planuri variate. Leit-motivul muzical, paralelismele în frazarea muzicală și ritmică, contrastele sonore, contrapunctul, sublinierea intonațional grafică a melodiei versului, suprapunerile ritmice și melodice, iată tot atîtea procedee luate din domeniul muzicii și folosite de scriitor deopotrivă și în versuri și proză. Delimitările intonaționale ale versurilor, încărcătura muzicală, sonoră, definind personalitatea versului, sublinierea accentului muzical, organizînd materialul lexical în vers

Desen pe corespondența dintre A. Belii și A. Blok



Андрей Белый
Александр Блок

*Картинка из письма
А. Белому*

sau strofă, chiar și grafia operei poetice fiind condiționată de structura ei muzicală și de conținut, au fost tot atâtea procedee care au atras atenția lui Maiakovski și au făcut într-un anumit sens din Belii un precursor al lui.

În egală măsură tinăra generație de simbolști a înțeles să apeleze și la procedeele artelor plastice. Belii vorbește despre înfriurirea pe care au exercitat-o asupra sa tablourile lui Böcklin, Klinger, Stuck. Arta pasională, violentă, a lui Vrubel, l-a cucerit prin „subiectivismul ei neînfrinat”, înclinarea spre stilizare, proprie revistei *Mir Iskusstva*, se resimte în mai multe din poeziile sale. Contactul cu artele plastice a determinat rolul important al culorilor, al formelor sculpturale, în creația lui Andrei Belii. Cum am mai arătat, perioada întregi din opera scriitorului se definesc și se contrapun sub semnul culorii („azurul” și „cenușiu”), culoarea galbenă are un caracter funcțional în romanul *Petersburg*, întocmai ca și roșul. Deosebit de interesantă, de bogată, de pestriță, întocmai ca și realitatea mozaicală și contradictorie, este paleta coloristică în romanul *Moscova*, caracterizată printr-o savantă alăturare de culori și nuanțe (îmbrăcămintea lui Mandro, casa lui etc.) Pătrunzînd profund în textura operei literare, sudîndu-se intim cu cuvîntul, elementul literar de bază, muzica și artele plastice nu puteau și n-au rămas doar simple prezențe, corpuri străine, încadrate într-un conglomerat omogen. Ele au devenit factori activi, contribuind la crearea acelei atmosfere specifice, fantasmagorice, ireale, de stranie poezie și subliniată personalitate, ce dă o notă aparte, puternic individuală universului artistic al lui Belii. Sunete ciudate, misterioase, răsună deasupra *Petersburgului*, însoțind ca un refren răbufnirile vîntului, ca un leit-motiv vestind prăbușiri și catastrofe, subliniind dansul sinistru al negurilor, zborul dominoului roșu, vârtejul umbrelor. Totul se cufundă în întuneric și piclă, totul trăiește într-o lumină difuză, nuanțată divers de reflexele unui galben atotstăpînitor. Atmosfera macabră, fatală din finalul romanului *Moscova* este susținută de imagini contingente cu artele plastice.

Evidente sînt în creația lui Belii, mai ales în ultima ei etapă, unele consonante cu arta cinematografică, mai precis spus, folosirea unor procedee specifice acestui domeniu, pe atunci încă la începutul său și care se va dezvolta și se va desăvîrși mai tîrziu. Mișcarea, dinamica nestăvilită, sub imperiul căreia trăiesc scrierile lui Belii, ne amintesc de „goana” naivă, de mișcările automatizate, rapide, impulsionate, ca într-un joc mecanic, din primele filme mute. Jocul de prim plan și plan secund, alăturarea și interferența unor planuri distanțate în timp sau spațiu, ritmul trepidant, prezent în multe din scrierile sale, fac parte din arsenalul de procedee ale aceleiași arte. Interesante interferențe, despărțiri și îmblînări de scene, folosirea largă a montajului, practicat foarte liber în romanul *Petersburg* sau *Moscova*, dar și în poeme, ne îndreptățește să vorbim despre Andrei Belii ca despre un adevărat precursor al tehnicii cinematografice în literatură. Și poemele, și romanele lui, sînt evident „scenice”, gîndite aproape ca un scenariu de film modern, cu intuiți și prefigurări de procedee, folosite mai ales în filmele expresioniste.

Personalitate complexă, neobișnuită, de un mare relief, personalitatea unui mare precursor, al unui artist cu o uriașă intuiție ce a putut presimți și exprima multe din căutările secolului nostru, multe din soluțiile și realizările lui, Andrei Belii nu a creat totuși și nu a putut crea nici discipoli, nici o școală poetică, pentru că toată opera lui e un vulcan în erupție, este un drum de căutare. Ehrenburg avea dreptate să spună în cartea sa *Oameni, ani, viață*, că Belii a înfriurit pe contemporanii săi pe căi ascunse, ocolite, și să-i compare creația cu florile llang-ilang, din care se extrag cele mai fine esențe de parfumuri, dar care nu se folosesc niciodată în stare pură.

ΚΥΝΟ - ΑΚΥΧΟ

ΚΥΝΟ - ΑΚΥΧΟ

ΚΥΝΟ - ΑΚΥΧΟ

Дорогую, близкую и
сердечную и неизменною
любовью и верой в не-

го. Андрей Белый
12 января. Ст.
Ст. 1919 года.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛКОНОСТЬ».

TATIANA NICOLESCU

Prezența lui Andrei Belii

Restituirile sînt un gest frecvent în literatura și arta secolului nostru. Tot mai des contemporanii noștri își asumă misiunea sau își fac o datorie din a supune unei revederi atente, din perspectiva frământatului secol 20, straturi de literatură și artă mai apropiate sau mai îndepărtate, fie pentru a opera sondaje de profunzime, fie pentru a șterge colbul așternut de-a lungul anilor și a reda imaginilor și tablourilor strălucirea lor virgină și autentică. Pasiunea scrupuloasă a cercetătorului, istoric literar sau de artă, merge mină în mină cu zborul îndrăzneț al eseistului, convingerea reconside-

▲ Dedicția lui Andrei Belii pe cartea „Criza gîndirii”, dăruită lui Blok

rărilor științifice unic valabile cu tentativa interpretărilor contemporane insolite, curiozitatea se învecinează cu fantezia, entuziasmul cu luciditatea. Relecturarea lui Shakespeare, devenită după Ian Kott, o tentație tot mai frecventă, „descoperirea” icoanei ruse și uriașul interes pe care ea l-a stîrnit, înglobarea tot mai asiduă a lui Dostoievski în avatarurile intelectuale și literare ale secolului nostru — iată numai cîteva momente cărora li se pot adăuga și asocia încă multe altele. Este vorba de modă? De acte de complezență, de „politețe” culturală? De simplă întîmplare, dictată de arbitrarul gustului, al preferințelor subiective ale unora sau altora dintre cercetători, esești? Am putea spune mai curînd: nu, înclinați să credem că, în aceste întoarceri spre trecut, reconsiderări ale unor valori uitate sau uneori chiar ignorate, își află în primul rînd expresia căutările și necesitățile spirituale ale veacului 20, obsesiile și luciditățile lui, idealurile și năzuințele lui. Selecția restituirilor se operează pornind de la acestea, în funcție de acestea.

În asemenea perspectivă trebuie considerat și explicat interesul viu pe care-l înregistrăm în anii din urmă față de Andrei Belii.

Destinul lui literar a cunoscut o perioadă de mare popularitate în anii de la începutul secolului nostru. Poetul și prozatorul simbolist, unul din cei mai de seamă teoreticieni ai acestei mișcări literare din Rusia, a fost obiectul unor manifestări entuziaste de admirație și, totodată, de nu mai puțin zgomotoase contestări, pentru că, spre sfîrșitul vieții, în jurul lui s-a instaurat tot mai puternic tăcerea, prelungită și parcă definitiv statornicită după moarte (1934). Și iată că după un hiat de aproape trei decenii, numele lui Andrei Belii a reintrat în circulație și această reintrare s-a făcut cu impetuozitate și amploare, de parcă opera, atîta timp ignorată, ar fi vrut să recîștige timpul irosit în dauna ei. Traduceri în engleză și franceză, în germană și cehă, în sîrbă și italiană, suedeză și slovacă, „reprinting”-uri ale textelor originale, studii și prefețe, articole și monografii se înșiră unele după altele într-o suită impunătoare. În aceeași vreme, la cunoștință și cititorul român de opera lui Belii dintr-o inițiativă demnă de relevat a revistei *Secolul 20* (care publică pentru prima oară în limba română un amplu fragment din romanul *Petersburg* (1969). Recentele tălmăciri în volume din proza și poezia lui Belii, ca și grupajul din numărul de față, continuă să lărgească această acțiune de pionierat, stimulînd totodată investigații de viitor în teritoriul creației scriitorului rus.

Ivite aproape simultan sau la scurt interval de timp, aceste „focare” de studiere a operei lui Belii nu pot fi tratate ca niște manifestări întîmplătoare. Le-am putea afla, în primul rînd, o explicație de ordin istorico-literar. Andrei Belii a fost nu numai o personalitate din cele mai de seamă a mișcării literare din vremea sa, el a fost o personalitate simptomatică și opera sa a însemnat un moment nodal.

Creația sa este interesantă nu numai pentru cei preocupați de a studia istoria simbolismului rus, sau, mai larg, perioada atît de strălucită și de originală în afirmările sale a literaturii, artel și culturii ruse de la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Creația sa reprezintă, într-un fel, o manifestare insolită, cel puțin în cadrul literaturii ruse, a cărei semnificație depășește hotarele stricte ale simbolismului și ale perioadel 1900—1917.

Belii nu a fost nici fondator, nici șef de școală, cu toată încontestabila originalitate a gândirii și artel sale. Era prea impetuos, prea sfîșiat în forul său interior, prea supus unor continuu confruntări cu sine însuși. În această privință, poate fi asemuit cu Dostoievski și gloria lui întîrziată, postumă, are momente de asemănare cu cea a înaintașului său, descoperit în toate profunzimile și valențele sale mai curînd de secolul 20 decît de contemporanii săi.

Creația lui Belii a însemnat sub unele aspecte un punct de convergență, un mediu de refracție de mare intensitate, care a „captat” câteva din cele mai interesante linii de dezvoltare a literaturii ruse de pînă la el (Gogol în primul rînd, Pușkin, Dostoievski), pentru a le „emite” apoi sub alte unghiiuri, transformate, orientate pe traiectorii noi, cu țeluri inedite. Punct final și punct inițial totodată. Și la întîlnirea dintre ele, interesul istorico-literar pentru Belii se convertește în unul contemporan, de largă audiență și rezonanță. Personalitate de un mare dinamism intelectual și mobilitate artistică, spirit cu neobișnuite profunzimi ale intuiției și ascuțimi ale perspicacității, Andrei Belii a știut să selecteze și să „capteze” din creația predecesorilor săi, la care s-ar mai putea adăuga Edgar Poe și Hoffman, unele de maximă afinitate cu acel univers al secolului 20, întrevăzut la data respectivă de scriitor în potențe și perspective, în viitoare și posibile drame și cataclisme, dar pe care noi astăzi îl cunoaștem ca o realitate istorică, ca un adevăr trăit, tragic, dar și înălțător în idealurile sale majore.

Condiția umană redusă, într-o lume vrăjmașă omeniei și omului, la un „joc al umbrelor”, la „măști”, îmbracă în opera sa vestmintul marilor drame existențiale. Punînd la îndoială rațiunea unei lumi absurde, grotești, și haotice, Belii a dezvăluit absurdul unei existențe fantasmagorice, în care evoluțiile fantastice, aberațiile, nonsensurile, devin legi de guvernare, și s-a situat la începuturile acelei familii de spirite literare, pe care o vor ilustra la cîțiva ani distanță Kafka și Joyce. Și totodată, în perfect unison cu veacul nostru plin de contradicții, de îngemănări antagonice alături de satira corosivă, de tablourile grotești, caricaturale ale unei lumi de descompunere și căderi abisale, opera lui Belii cîntă înălțările „în aur” și avînturile „spre soare”, prevestind și aclamînd furtuna Revoluției, chiar dacă acordîndu-i un tîlc mesianic.

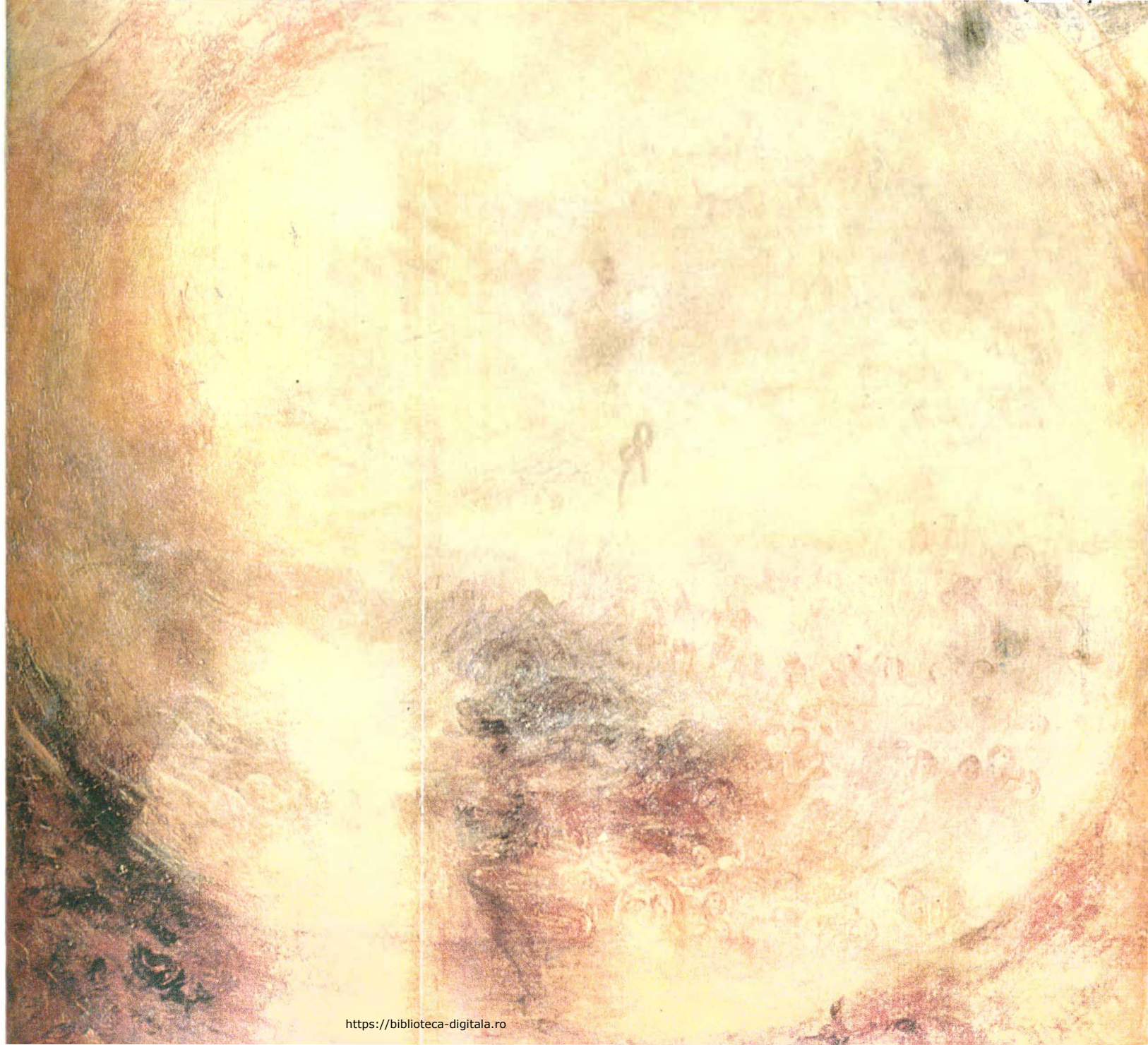
Căutarea înfrigurată a adevărului în viață și artă, căutare neobosită și continuă, pînă în ultima clipă a vieții, l-a dus pe Andrei Belii pe drumul experiențelor și a înnoirilor, diverse și variate, depășind cu mult programul estetic strict al simboliştilor, îndreptîndu-și uneori privirea spre tradiția realistă, alteori făcînd salturi îndrăznețe spre tărîmuri artistice încă neabordate. Traectoria apare adesea surprinzătoare. Năzuință spre sincretism în artă, tentativa unei îmbinări organice între muzică și cuvîntul scris în *Simfonii*; elemente baroce fuzionate într-o narațiune îmbibată de metaforismul specific simboliştilor, fără a neglija însă descripția realistă a societății și moravurilor în *Porumbelul argintiu*: un eșafodaj complicat de simboluri, un stil încărcat de ornamente literare și, totodată, violența și schematismul unui expresionism „avant la lettre” în *Petersburg*. O scriitură cînd meticuloasă, înflorită, bogată în variate imagini și podoabe stilistice, cînd nudă, dură, geometrică parcă: o frază cu o sintaxă alambicată, cu o punctuație savantă și cu o topică expresivă destinată a transmite cît mai fidel mesajul de idei, jocul sentimentelor complexe, un Izvor din care au pornit fîloanele prozel „ornamentale” sovietice din „anii 20”, din care au sorbit prime impulsuri în căutarea lor de început Leonid Leonov și Valentin Kataev, Boris Pilniak și Veniamin Kaverin. O operă în care-și recunoaște antecedentele o întreagă literatură a veacului nostru, în care contemporanii noștri își descifrează angoasele și sfîșierile, dorurile și tentațiile și care, în virtutea acestui fapt, trăiește cu noi, în mijlocul nostru, este o prezență și nu o piesă de muzeu.

LUMINA CA DAMNARE

Cum oltul ar fi spus «*Et in arcadia ego*» — cu un aer de certitudine radioasă, care invadează memoria —, Turner pare a rosti, obstinat, acest adevăr jubilant: «*Și eu am fost în furtună !* ». Stătuse în furtună, efectiv, în dezlănțuirea stihilor, un tablou numit *Snowstorm*, din 1844, ne poartă în spulberul unei urgii ce vinzolește implacabil cerul, peste un vapor semnalizând în viscol; iar lunga inscripție ce servește drept titlu ne asigură, impersonal și precis, că autorul era acolo, în această furtună, — “*The Author was in this storm*” — «*în noaptea cînd Ariel părăsise portul Harwich*». Fusese acolo — și știm cum: bătrînul îndărătnic îi induplecase pe matrozi să-l lege de catarg și astfel, hiperborean Ulysse, vreme de patru ceasuri rămăsese sub biciuirea înghețată a vijeliei «*ca s-o observe*», ca să țintească fără de clintire teribilul, zbaterea fascinantă a hăurilor; știind de primejdie, asumînd-o lucid — «*nu așteptam să scap*», avea să povestească el mai tirziu —, pîndind, ca să-l înregistreze totuși pe retină, cataclismul.

Dar ce e însuși Polyphem, în versiunea acestui Ulysse, decît o emanație difuză, fără chip personalizat, poate un vulcan fumegos în care s-ar intrupa, vast, amenințările firii ? O umbră informă pîndindu-ne existența, fragila ei scenografie: echipajele trecerii noastre, înflorit neștiutoare, printre dezastre. Vestitul Ulysses deriding Polyphemus, de la National Gallery, avusese, de altminteri, ca punct de inspirație o pantomimă. Marile înclăștări naturale se convertesc la Turner, nu odată, într-un teatru al elementelor, spectacolul manipulînd, sincer pe cit de abil, aeriene avalanșe și vortexuri sublime. Ca niște trape romantice, căscîndu-se amețitor sub teritorii de stabilitate clasică, astfel în peisaje robuste, categoric mediteraniene, ritmurile lui Turner sfredelesc paradoxal un fel de cosmică, perpetuă bulboană. Spațiul se leagăndă, rotit după figuri elipsoidale, pînd și Forul roman, locul atitor nostalgii de constructivitate, — pe care, infailibil,

**WILLIAM TURNER, Lumina și
culoare (Teoria lui Goethe) —
Dimineața după Potop. Moise
scriind Cartea Genezei**



il asociem cu Poussin. În alt clasic popas, pe tărîmul virgilian ales pentru tabloul cu Apollo și Sybilla pictorul înfășură compoziția în niște orbite care anulează orice fermă schelărie a lumii: nici o pondere gravitațională, lui Kenneth Clark, tabloul, astfel clătinat, îi dădea o senzație de inconfort asemenea răului de mare.

Dar în Romantic Rebellion, ultima lui carte, același critic se arată cu mult mai receptiv față de pictura turneriană, față de obsesiile ei profunde. Aberantă, dacă o judeci după un ideal de nobil statism, după tiparele intelectualității de tip constructiv, mediteranian, — aceea care a cristalizat magnific în Piero della Francesca, Poussin ori Cézanne —, pictura turneriană își poartă fantasmagoria de culoare după legile unui alt determinism, de tip ireductibil septentrional. De aceea rotundul nu e aici o figură a stabilității primordiale, ca în mitologica închipuire a lui Empedocles: «Zeul se odihnea în solitudinea lui circulară». Dimpotrivă, la vizionarul nostru brit, cercul e acela al rotirii exasperate, pulsează în el, fatidic, amenințarea unui Maelström care înghite fără greș. Acest hohot de angoasă, îl detectăm azi în bravura efuziunilor turneriene, el tresare, irepresibil, în tangajul dezinvolt pe care-l au marile sale mașinării componistice; subminind, ca veleitară, aderența pictorului la un anume mediteranism, răsfățat în bucurii calme.

Și totuși — fertilă contradicție — tocmai acest hiperboreu cu sufletul înfășurat în cețuri și neliniști trebuia să anticipeze, el, setea de claritate a gamei, de întinerită claritate, prin care, de la impresionism încoace, s-a regenerat pictura lumii. Cînd rîcede și sumbre verniuri treceau drept panaceu al respectabilității, Turner — în ciuda marilor lui succese de public — era certat că practică o pictură în ulei ce seamănă prea mult cu acuarela: asta în 1813, bunăoară, șase decenii înaintea revoluției impresioniste! «Treisferturi din picturile pe care i le admirăm mai mult n-au fost expuse în timpul vieții sale» — ne atrage atenția un istoric de artă; multe, nici măcar înrămate, n-au fost văzute de alt ochi decît acela al pictorului. În 1939, în pivnițele de la National Gallery s-au mai putut descoperi peste cincizeci de pinze de Turner rulate ignobil, cum ai rula o veche prelată! Curajul luminozității se însoțea, la el, cu acela al «non-fi-nitului», la fel de iritant pentru obișnuințele academiste. Într-o epocă «serioasă» cu platitudine, pedant sterilă prin aplicație artizanală și parazitărie descripție, operele care îndrăzneau să decanteze radical și să simplifice pregnant riscuau să apară drept frivole capricii: cum li s-a spus atunci, de altminteri, — «Mr. Turner's little jokes».

Dor ele, aceste «jocuri», pot răscumpăra un întreg timp istoric, mai bine decît nu știu cite alte produceri, bombastice laborioase. Exegeza turneriană devine, firesc, un gest de reparație morală, astfel o înțelege Vasile Nicolescu, în paginile care urmează — ofrandă de nobilă ferveare și exercițiu grav, orientat spre zonele profunde, înspre ontologia însăși a culorii. Galbenul turnerian, «concentrat la rădăcina lucrurilor», privind spre noi «de dincolo de elemente», capătă, la Vasile Nicolescu, o rezonanță nemăsurat amplă. De fapt, printr-o asemenea abruptă intuiție de critic, poetul ne deschide calea către supremul înțeles al zboterii turneriene: lumina ca dămnare. Tainic virulentă, cu acuități curios oscilante, între astringent și dulce, strălucitoare însă rareori vital echilibrată, culoarea, în celula ei ultimă, răspunde la Turner acestui destin. Tabloul din ultimii ani, Light and colour, care vrea să omagieze explicit teoria goetheană a culorilor, îngemănează apocalipsa și descoperirea virginală a lumii; Amăgiriile spe-ranței — cum se numesc versurile însoțindu-l — și biblica, izbăvitoare a Dîmneață de după Potop: în care, anacronism imprezizibil, pictorul ține să-l invoce și pe Moise scriind cartea Genezei. Pentru că — dincolo de disparatul acestor referințe — Turner reface în durere, peste ruinele oricărui Diluviu, gestul creator al luminii care întine-rește universul: inexorabil și candid, cu veșnic proaspăta cruzime a flăcării și a ninsorii

DAN HĂULICĂ

A PRELUDE TO TURNER

THE MYTH OF COLOUR

A feeling of repressed exacerbation seems to underlie Turner's use of colour, something of a muted frenzy expanding further in depth, ineluctably dramatic in its very origin. In contrast with a classic such as Claude Lorrain, in whose paintings the sun lent both effulgence and petrous consistence to things, — Claude was the "rival" never absent from his mind, — Turner's craft was that of an incandescent visionary; as against his prominent forerunner's sedulous concern in returns over calm landscapes of solar and mythological magic, with towering timeless geological configurations, Turner's frame of mind was that of a startling poet of colours, unique in his age. His early obsessive bias towards gigantic forms and a certain oversizing of the pictorial elements should not be understood as justifying the charge of artificiality or mimetism — a point hinted at by Kenneth Clark, one of Turner's carping commentators, though not lacking in a penetrating sense of admiration in other respects. With Turner everything could become a pretext for inward confrontations, and such occurrences took place on the highest possible plane, in the sphere of conspicuous sublimity. Not unprofitably, Claude's early motifs were indeed among his lifelong obsessions, and it is as such that they percolate every metamorphosis of his art, the whole range of themes and techniques typical of his oeuvre. Is not for instance his mythological representation of Dido approaching Sycheus' grave a perfect illustration of this state of mind? Turner completed his "Visit to the Tomb" one year before his own death, in 1850.

But above all, Turner proved a keen connoisseur of the mysteries of colour and a great alchemist of its secret virtues, a consummate expert as well of visionary capabilities, of his own power of encompassing the drama of the real in order to express it through colour. His obsessive concern in yellow, the golden iridescence of his palette, are demonstrations of a great power of synthesizing and transfiguring, a specific quality of his temper through which the innermost spasms of nature, its heavy seisms, the ordeal and secret epic of matter itself were taken hold of by the artist and embraced in the very act of their never tiring movement. Turner's golden tints which seem to creep in each of his paintings, sketches and aquarelles, ranging from the least perceptible irisations to obviously tumultuous tinges, has much of a symbolic colour: it is the pigment of most subtle convergences, of mysterious consumptions and of dramatic existentialist sublimations. Tellingly, in spite of his

being a lucid contemplator of nature—as for instance Cézanne a little later—Turner was haunted by dreamy representations which make us turn back and think of Coleridge: something too of Shelley's vision and soaring sense of levitation, as well as a certain consonancy with the romantics' titanic feeling appear inseparable from the artist's frame of mind.

With the intimate core of their substance, Turner's landscapes seem indeed to scan each and every region in the realm of dream, fancy and imagination. Taken as a whole, his oeuvre may also sound like a grave symphonic theme with variations: its colours are not unlike deep-toned whirlwinds, with clamours of dread roused by the spectacle of the unbridled elements of nature; his dazzling snowstorms, his nocturnal fireworks mirror the tremendous tumult of a savage, untamed nature, threatening to crush a frail and unarmed human being. Turner's Prometheus, but another voice of the same romantic buoyancy, is patent in the sometimes paroxysmal dramatism of his seapieces, bringing into view shipwrecks, cyclones, snowstorms and other calamitous occurrences. Against such a background, no matter whether man seems overwhelmed with despair—as in the famous "Shipwreck" first exhibited in 1805—or is endowed with tragic dimensions—as in "The Slave Ship"—the distinctive feature of Turner's art is, as a rule, an unmistakable vibration of unrest and anxiety.

The artist's extraordinary feeling for the theatre of the world was the gradual upshot of a manifold nurture: Turner had been naturally open to such examples as Girtin's, his studio fellow; he not did reject Cozens' and William's technicalities advocating the "classical" acception of the sublime; Claude Lorrain and Poussin had provided him with masterly lessons in colour; he had also had occasion to filter other creative experiments, such as those of his Dutch masters, greater or lesser, or even to assimilate the rigourously didactic performances of his Italian predecessors Canaletto and Guardi; from memory he had copied innumerable aquarelles and sketches of old abbeys and castles; he had been travelling a lot all over England; miles and miles away, a wanderer throughout the Continent, his solitary trips offered him the opportunity to develop and cultivate in his inner self the exacerated experience and sensitiveness of an "ecorché vif": he had come to have an intimate knowledge of storms, gulfs and abysses and of impending death; he had climbed the wild summits of the Alps; he had brightened in the contemplation of the candid and unreal sun at Spoleto or over the Venice lagoon. As Ruskin rightly put it, Turner's brush handled mountain crags and stone walls with the directness usually brought into play by a portraitist dealing with a human figure; his drawings might as such provide a geologist with the visual aid needed in any lecture on the erosion of rocks. To paraphrase M. Brion, Turner's knowledge of nature was direct and empirical, while his approach to the subject was instinctive; he would guess the intimate shape of the rock while contemplating and drawing it; his sense for the unknown drama of our planet, with its falls and rises and the mysterious convulsion of its mountain ridges, was peerless and absolutely extraordinary. This is seen, for instance, in his Chamonix sketches of such a striking and tragic liveliness. Strangely, the more rigorous, scientific and objective his knowledge of things, the more his visions became freer, purer, more subjective and vaporous, and the richer, too, his sensitiveness for colours, an exceptional feeling he cultivated with heroic perseverance. With Turner, penetrating the mystery of colour was tantamount to finding the best signifying medium apt to express his artistic temper and to convey to the outside the volcanical features of his inner self, with its organical romanticism and its surprising depth of spirit. Turner's colour is both myth and reality, all in all an absorptive power, centrifugal at its core, the purer revelation of its own inward essence. The greater the artist's

immersion in the sacrament of colour, the more intense his visionary condition. Turner did not draw hundreds and hundreds of studies of clouds like Constable, to decipher, as it were, in the interplay of their thin texture, a certain sense of fickleness, an echo of the ephemeral and transient impressions unseparable from the ever fleeing fugaciousness of matter. Yet no clouds in the world seem purer and more evanescent, none partakes of a more eloquent impressionistic quality, none appears to float more palpably above oceans of dew than the clouds we find in Turner's watercolours at the British Museum or at the Birmingham Arts Galleries. I do not remember having contemplated clouds comparable to the ones in "Snowstorm: Hannibal and his army crossing the Alps" or in his famous 1842 "Snowstorm at sea": whirling clouds in apocalyptic colours, clouds of the primordial chaos charged with tragic, seething, shattering electricity. They make one feel transported into the realm of Coleridgean ballads, or toward the sonorous "gallop to the abyss" in Berlioz's *Damnation of Faust*.

Turner's predilection for yellow, as Van Gogh's (a predilection sharply censured by some of his contemporaries) is not without connection with a definite tragism of vision. "How exquisite can yellow be". The exclamation is reported to belong to the painter of blazing suns and of the Arles ardent cypresses; and yet how tragic Van Gogh's staggering orbs are, how many unanswered questions they raise! Obviously too, Turner's yellow is exquisite: ingrafted by its creator's brush in the heart of waterspouts and whirlwinds, finely inlaid in twilight clouds and Alpine crags, or in the lining of his morning clouds wafted over seas teeming with monsters, Turner's yellows seem focussed on the root of things: reaching beyond their appearance, they come to transfix us, as it were, with the freshly disclosed force of some hitherto unknown, half-extinguished planet, beaming around a tragic, baffling and enigmatical light. Whereas Claude Lorrain's yellows were conspicuous for their velvety, softness, wrapping up indiscriminately, in their golden varnish, colonades, trees, sunsets, and legendary figures, lending to each and all something of an ecstatic appearance, Turner's yellows have the virtue of a fundamental colour, materializing an atmosphere and encompassing a stricter range of significations. A demiurge of the landscape, Turner infused his blend of yellow in the pores of stones and in the interstices of arcades, he made it creep along the flesh of trees; lined with it the clothes of his personages; scattered it over bustling foliage, put it ablaze on rocky walls, in the heart of fires or suspended it over the fleeting mists of his sunrises. Sulphury yellows, lemon yellows, yellows with orange overtones, flat or dead yellows, brilliant and gorgeous yellows, transparent hues of yellow, modulations and unexpected tinges in a gradual change, all of them contribute to convey fairly often the impression of a counterpoint: the blind sun in "Snowstorm: Hannibal and his army crossing of the Alps" seems the strange luminary of a white calvary; the sun in "Staffa: Fingal's Cave", set like an allusive blazon on the dark horizontal line of the sea, enhances the atmosphere of obscure anxiety haunted by chimeras characteristic of Ossian's legendary realm; the blood-red streaks in "The Burning of the Houses of Lords and Commons" are wafted over living scrolls of queer yellow clouds (the aquarelles preliminary to the final picture are illustrative of that); in his well-known "Interior at Petworth", with the exception of the central axis, the diffusion of light partakes of a spectral quality of a fantastically opalescent tinge: its yellow is both vaporous and vegetable, helping to define a universe of ghosts; the haze of light surrounding "The parting of Hero and Leander" emphasizes the feeling of tragical loneliness, the gloomy forethought of death. It is the feeling which permeates Turner's "Shipwreck" as well; the inclination of the masts conveys a paroxystic suggestion of destruction and impending disaster, while the superhuman attempt of two crews of oarsmen struggling to reach the boat of the wrecked, the convulsion of the waves, everything else in the picture

is ruthlessly scanned and spotlighted by a tremendous yellow reflector, which appears as some inexorable omen of the supreme rigidity and pallor to come. Discarding the sweet emotionalist mood then in fashion, that sentimentalist overflow eventually enervated and fixed under the pretence of various academical canons, Turner's frame of mind was audacious in an exemplary manner, unequalled among his contemporaries: as far as the specific language of painting was concerned, he was almost one hundred years ahead of his time. Throughout the major part of his oeuvre, Turner's blend of yellow stood both for a starting-point and an essential corollary of his personal artistic pattern. Yellow is indeed the colour meant to provide obsessive illumination to the innermost recesses of the soul. It is the hue of secret confessions, the "verb-colour" fit to supply illustration to such wanderings of the mind as those one relishes when reading Aloysius Bertrand's "Gaspard de la nuit" or Lautréamont's "Ocean apostrophes" in "Maldoror's Chants". It is the force of Turner's unique range of yellows which strikes most as it imparts a feeling of diffuse awe suggested in a most subtle way, which is the more moving. Without overstraining the psychoanalytical side of the interpretation (as Jack Lindsay did), Mayoux, in an accurate "Introduction to the English painting" has the following comment about Turner's extraordinary "Sunrise with a Sea-Monster": "Here at last, the revelation of a definite obsession is to take place. The monster is a Leviathan of the abyss, emerging with gigantic eyes from the glaring sulphur-yellow tones of the rising sun". It is the very feeling I experienced myself when contemplating it in one of the rooms of a London Gallery. Viewed from a distance, it looks like a calm and meretriciously appeasing symphony of yellow modulations; when examined closer, the sea nightmare comes out as a sudden terrifying obsession. The prevailing yellow is understood to be the expression of some primordial chaos, a possible symbol of genesis, — presumably owing to the thin misty film of sulphury shades, as well as to the suggestion of light imperceptibly swirling in vortices. It is like a hallucinating dream of marine enthrallment. Or even, viewed from a different angle, an oil "cinema". At any rate, the feeling experienced in front of it is one of incredible intensity. You tear yourself away from bewitchment stepping back with your eyes still intent on the picture, resisting the impulse of waving the mist and the haze away from your gaze, of shaking your clothes.

It goes without saying that in such a wide-reaching oeuvre as Turner's we also find lighter, fairy-like tones of yellow of a quite distinct pattern and of different aesthetical implications. This applies for instance to his numberless aquarelles in which, a true magician and virtuoso, but a poet as well, he proved a master of the swift, nervous, spontaneous notations which accurately reflect his multiform state of mind. But our purpose was neither of dwelling in an exhaustive analysis on the immense range of aesthetic significations to be found in Turner's use of yellows, nor of examining the painter's general chromatic inventory in an unilateral approach, fatally reducing its object to the simplifying appraisal of one element. We deemed it necessary to lay stress upon this side of the question, taking into account not only a personal experience, but more especially its deep categorial value, apt to disclose typical patterns of structure and evolution. After all, the artist himself attached particular importance to it, as one may infer from several of his colours "diagrams", or, on a rather theoretical level, from his marginal notes to Goethe's treatise on colours, where Turner revealed himself enthusiastic about the discovery of astounding consonances with the Weimar poet.

Turner is perhaps the only colourist, or, at any rate, one of the very few to have been earnestly bent on the idea to recompose the miracle of the Northern Light in a picture, endeavouring to suggest by means of his brush and colours its magnificent, unreal, and purifying approach. A consummate artificer of effulgent pageant-ries, Turner must have experienced the intense feeling and hope that light, in the end, might be unfettered through the artist's craft. He actually managed to infuse something of the real into the deep gulf of his dreams, rising his own dreams to the highest level of perceptible reality, tirelessly refining his sensations and, according to them, superposing his layers of colour in a technical achievement whose secret, to a large extent, has remained unknown; whereas he turned to account one of the most specific features of his artistic mind — which the critics rightly termed *Visionary fancy* — he equally succeeded in subordinating his sensitiveness to an excruciating power of will, which would challenge him to wring effulgence and radiance out of colour, eventually endowing it with warmth, glamour and prominence, the very expressive virtues of the naked truth. Turner achieved a number of extensive masterpieces in which, singularly enough, landscapes in colour, sketches of landscapes, imaginary landscapes exist together on the same canvas, contributing to build up, with incentive interior liberty, vaster landscapes or views of the mythological or historical type (yet immune from the charge of conventionalism *a priori* attributed to such works by Baudelaire in his comments dedicated to the 1846 *Salon*): Turner's abiding concern was primarily the mystery of colour and the thrill his visions convey is no doubt an issue organically linked to the drama of that constant striving. Turner never set out from ready made or easy solutions; after 1830, turning more definitely towards the idea of abstracting from colours, his move had the tenor of both a conclusion and a beginning, in other words that of an ascending continuation through which he pushed forward to superior planes not only his own craftsmanship, but also modern art as a whole. A great deal of comment, though not always to the point, has been going on attempting to assign Turner's role in the development of impressionism. With the conspicuous exception of Ruskin, English criticism clarified its viewpoint rather late. As to the French, their conservative and largely biased angle of interpretation made them incline to regard Constable, rather than Turner, as an innovator. It was the French impressionists themselves, Renoir, Pissaro, Sisley, Monet and several others (In a letter to Coutts Lindsay) who admitted that their aim having been that of interpreting the essence of moving forms and the fugitive appearance of light, their acknowledged predecessor and master was Turner. Paul Signac was to confess a little later that, in his opinion, Turner was very close to the difficult technique of spreading the colours by means of skilful stippling modulations, the so-called *pointillist* technique. Signac's argument on the striking modernity and novelty of Turner's achievement was also corroborated by O. N. Rood who in his "Scientific Theory of Colours" viewed him as a remarkable master in the technique of gradually modulating pictorial tints.

Turner's predilection for the analytical approach, the delight he found in probing the alchemy of each and every hue or shade was an essential feature of his artistic temper and personality. The impulse was strictly interior, not one of accommodation. Witness the artist's impressive collection of drawings and sketches (19,000 of them now preserved at the British Museum). Tellingly, he used to pursue shade and light effects even when sketching diagrams having to do with perspective (noteworthy in this respect is his drawing of a Doric frieze, or his aquarelle representing two crista-

spheres filled with water). Turner's was indeed the gift of probing thoroughly the most surprising aspects involving proportion, contrast, rhythm, lighting and modulation of colours. This would go hand in hand with a profound and vital involvement in life and reality, providing the unlimited resources of his fancy with a true sense of soaring. Such a quality entailed more than a simple transmutation of the artist's ephemeral sensations: it brought forth far-reaching experiments and personal interpretations of the very essence of the visual, a view bearing on the everlasting face of things.

Even when working in watercolours, Turner discarded the spontaneous way advocated by traditionalists. Here again, he proved a revolutionary and an innovator, the breaker of that peculiar habit which would require the artist to draw everything in pencil before passing to colour. The aquarelles he made after his first trip to Italy (in 1819), as, for instance, "Venice, looking East from the Giudecca at Sunrise", or his admirable "Buildings by a Lake" (1840-1845) were achieved in exquisite wash-tints of sheer colour: in its transparencies, on the white spots of his paper, we thus discover the chalky "writing" of his brush stick and thumb nail, a contrivance enhancing the effect of the water strains reflections. As to "Boats at Sea", in our opinion the most modern of his compositions, it is remarkable for the quality of pictorial reduction: the twin vertical touches of light black and red which emerge delicately in the middle of the horizon are the only elements imparting translucent symmetry and unity to the seascape, conferring deep dreamy dimensions to the view.

The same force of transfiguration is patent in the other section of Turner's oeuvre, his oil-paintings. In this connection a particularly keen scrutiny of a relevant work is Signac's analysis of the painter's 1835 variant of "Norham Castle: Sunrise" in contradistinction to an earlier picture of the same name, completed in 1815. Whereas the earlier one was to a large extent descriptivist, luxuriant in details and redundant in its use of colours, the last one compels attention as superior in its pictorial subtlety and enthralling power of suggestion: „une grande tache de jaune au milieu du ciel s'insinuant, en parfait dégradé, dans le lilas de deux côtés. Au milieu une vague tache bleue: le château et son reflet, sans détails d'architecture. A gauche, un frottis de pourpre s'infiltrant dans de l'orange où nul objet ne se précise, un violet un peu plus foncé suggérant un toit. A droite un dégradé de deux teintes, l'une jaune, l'autre violacée. Et, au milieu de l'eau, reflétant le ciel, une tache rouge ..."

The artistic pattern of Turner's being was a life-long ascending spiral whose last but one stage came to be a consummate appropriation of the yellow colour; beyond it there was nothing left but the appalling vanishing point of extinguishment under the touch of some cosmic blend of white, a pure synthesis of all colours, light itself as the ultimate truth. It was the cosmic pageant of the latter's final unfettering that the impassioned artist was possessed with in the last years of his life. This tragic vision is increasingly seen to encroach on the major part of Turner's last works: „Light and Colour" (1843), "The Angel Standing in the Sun" (1846), "Undine giving the Ring to Masaniello" (1846), and even his earlier "Skeleton falling off a Horse" in which all tones come to gravitate portentously around an effulgent centre, swirling up, as it were, towards a gulf of radiance, the absorber of his whole being into the infinity of the open space. He would handle ever more abstract tints, progressively assimilating and dissolving most forms, endeavouring to impart more and more, thus unchaining both light and himself in the mystery of a contemplative and unobtrusive apotheosis. The very wing of darkness approached him demurely on a December morning: Turner died staring at the sun.

Translated by ANDREI BREZIANU

THE FOUNTAIN

*Cock-a-doodle-do's all around the earth
Pierce death and the beyond with the syllables of mirth.
In the word's gyre of fire
Griffins gripe the moon's attire.*

*Blades of grass blindly taper over waxen clods of dust.
Apples shed from other spheres dumbly kiss the planet's crust.
So the crickets gently drizzling in the bottom of the fountain
Make your image seem uncertain.*

FÂNTÂNA

*Cocoșii strigă pe rotunjimea pământului
silabe de dincolo de moarte.
Prin cercul de foc al cuvintului
lei din poveste duc luna de toarte.
Iarba pîlpiiie oarbă în ceara țărinii.
Din alte tărimuri cad mere cu sunetul blind.
Greierii încreșesc apa din fundul fîntinii
părelnic chipul tău cutremurind.*

BEYOND WORDS

*Our love is like couples of waterweeds interweaving over
the bed of one river,
pairs of untutored birds mating in their nest, fondled by
the same breath of air;
twin indiscernible orbs caught by the nick of time in the
phosphorous needle of one second,
for ever, everywhere, beyond words, simply dispensing with words!*

DINCOLO DE CUVINTE

*Ne iubim ca plantele cînd se întîlnesc peste
trupul aceleiași rlu,
ca neștiutoarele păsări în cuibul lunecătar al aceleiași
vînt;
ca nevăzutele astre în unghiul de fosfor al
aceleiași secunde,
mereu și pretutindenl, dincolo de cuvinte, fără
cuvînt!*

FLORENTINE ECHO

*It was a season of airy angels.
At the gates of heaven I stood expecting you in bewilderment:
Come on, it's time to change into light!
Footsteps are forbidden on those stones.*

*It was a tideless, boundless season.
In the twilight blaze mutely I cried after you,
Bating your breath, pressing my lips against yours,
That our godsend should hold on its golden twig more.*

ECOU FLORENTIN

*Era un timp cu ingeri de aer.
La poarta paradisului te-aşteptam rădăcit:
vino să ne facem lumină!
Pe-aceste pietre nu se poate călca.*

*Era un timp fără şarm, fără val.
Pe rugul asfinţitului fără glas te strigam.
Cu un sărut îţi opream respiraţia
aurul lui Dumnezeu să rămână pe ram.*

REALM

*O, homeland, my wing,
ineffably white,
bed of rock for the star in the evening.*

*Verb without end: being and seeing,
upholding the vault of heaven
from twilight till morning.*

Homeland, my wing.

TĂRIĂ

*Patrie, aripa mea,
stincă pe care steaua se culcă,
Inefabilă nea.*

*Verb nesfârşit: a fi, a vedea,
arcuindu-se ca văzduhul
spre-ntia şi ultima stea.*

Patrie, aripa mea.

THE UNICORN

I

O, how mighty and fair was the Unicorn swimming:
the sun was engulfed in the surge of his wake,
the gale in his trail was raging, scourging
wild billows with heavenly lead,
while wailing winds in the darkness were howling.
O, mighty and fair was the Unicorn swimming:
though cleaving the waves his muzzle was bleeding ;
the bell in his chest madly stunning the brine,
throbbing, stabbing the deep,
his eyes would get blue with the blue of the deep,
his trunk would get white with the white of the crests,
his mane would get dark with the gloom of the skies.
O, mighty and fair was the Unicorn swimming,
live vessel of flesh in the flood
life argosy ploughing the brine.

II

Wild billows were flooding the earth,
blasting and swiping the shares and the scuds,
submerging the world in the surge :
billows bulging above
hollows of breakers and foam,
gripping the clouds in their claws.
Yet the Unicorn alone,
yet the Unicorn alone,
broke the breakers,
clove the waters with his horn,
hard as iron,
hard as stone.
Scores of odd beings,
beasts of all breed
that couldn't embark
on the old holy Ark
now dumbly clustered
clutched at his back:
they that had missed
the old sacred ship
bird-shaped and swift,
dividing the flood
and saving from death
all breath and all blood.
O, mighty and fair was the Unicorn swimming,
though cleaving the waves his muzzle was bleeding,
the bell in his chest madly stunning the brine,
throbbing, stabbing the deep,
his eyes getting blue with the blue of the deep
his trunk getting white with the white of the crests,

his mane getting dark with the gloom of the skies.
Yes, mighty and fair was the Unicorn swimming,
live vessel of flesh in the flood,
life argosy ploughing the brine,
saving their souls from the wreck,
freighting sore bodies, sad hearts
frightened to death,
thrilled with stark horror,
stirring his big heart to pity and mercy.

III

Thus struggling alone,
he, the noble Unicorn,
beat the deluge, kept afloat,
finally fetched into port,
in the rooms of the Beyond.
There he dwells, divine enchanter,
seer wizard
and magician,
in a lofty dome of silver ;
there he scans his lady's glances
whose beams,
ethereal, tender,
he swallows with all their dreams,
with their agonies of drear,
with their deeper hopes and fears,
he the wizard and the seer,
lord clairvoyant of the seas.

UNICORNUL

I

Ah, unicornul cum inota,
soarele-n mări scăpăta,
vîntul pe mări vijîia,
ploaia ca plumbul bătea,
noaptea urlînd se surpa.
Şi unicornul cînd inota,
gura-i în val singera,
inima-i, clopot, bătea,
clopot ce-n val se spărgea,
ochiul de mări se-albăstrea,
trupul de spume se-albea,
coama de nori se-nnegrea.
Ah, unicornul cum inota,
plută de carne plutea,
plută-a făpturii era.

II

Marea creștea cit pământul,
crincend-n brațe cu vîntul,
lumii să-i fie mormîntul;
marea suia peste lume
rîpi și noiane de spume,
gheare de nori, s-o sugrume.
Doar unicornul,
printre tolaze
săltîndu-și cornul,
tare ca piatra,
tare ca dornul,
înfîpte-n spate ducea ciorchine
mute, scălimbe, zeci de jivine
din seminșiile toate
cite-au rămas neluate
în sacra corabie
cu trupul de vrabie.
În corabia sacră
cu trupul de lacră
zburînd peste ape,
prin mugetul mării
sămînța s-o scape
de valul pierzării.
Și unicornul cînd înota
gura-i în val singera,
inima-i clopot, bătea,
clopot ce-n val se spărgea,
ochiul de mări se-albăstrea,
trupul de spume se-albea,
coama de nori se-nnegrea.
Ah, unicornul cum înota,
plută de carne plutea,
plută-a făpturii era
sub greaua-i povară
de trupuri, amară,
munte de inimi ducînd,
inimi de spaimă bătînd,
inima-i blîndă-mpletînd.

III

Dar unicornul,
dar unicornul
nu s-a-necat,
și-n cealaltă lume
își scoate cornul.
Și-ntr-un palat
de-argint strecurat
stă vrăjitorul,
clarvăzătorul,

lingă-o femeie
blind eteree,
blindu-i irisul,
dorul și visul,
scrutindu-i destinul,
păcatul și chinul,
el, vrăjitorul,
clarvăzătorul.

CANTERBURY

*When no stone will be left standing,
all things having been long ago burnt down to ashes,
with no glory left and no abiding
aureole of thunder, sound or clashes ;*

*when a smoky string of beads, — the very last —
will finally be buried in the Ocean's night,
Becket's gore on his stained window mask
shall shine on there, an ever bleeding twilight.*

CANTERBURY

*Cînd platra nu va sta pe piatră,
cînd tot se a fi stins de mult
și nimb nu va mai fi, nici vatră
de fulger, sunet și tumult ;*

*cînd ultimul, de fum, rozariu
în fundul mării va fi dus,
masca lui Becket din vitraliu
va sîngera ca un apus.*

STRATFORD-UPON-AVON

*The vigil reverie of the grass is ailing me,
I can feel its inscrutable lineage,
its ties and exhalations, its spears and stylets,
its woes, its throes and its embrace,
its affliction, its laughter and its guilt,
its merry-go-rounds and tamburines ;
its spires and chains and beams are ailing me ;
so do its crickets chirping in a charnel house of cinders,
so do its tents and broken helmets,
its foamy horses snorting with horror,
the dew of its blood drops sucked by the furrows,
its dew drops reflecting shades of rowan-trees ;
the peace and the ecstasy of the grass are ailing me,
I can feel its sap rising, the sad syllables
of its last pronouncement : to-be-or-not-to-be.*

M-am molipsit de visul și nesomnul ierbii,
 de seminția ei de taină,
 de puntea și de fumul, de lancea și stiletul ei,
 de jalea, spasmul și sărutul ei,
 de ciuma, risul și păcatul ei,
 de călușeii și de tamburina ei ;
 m-am molipsit de turnurile, de cătușa, de grinzile ei,
 de greerii cîntînd în osuariul și în cenușa ei,
 de corturile și de coifurile-i sfărîmate,
 de caili înspumați și fornăind de groază,
 de singele-i pe care roua îl fură în pămînt,
 de roua ei în care scorușii se răsfrîng;
 m-am molipsit de liniștea și de extazul ierbii,
 de judecata ei din urmă,
 de tristețe-i silabe: to-be-or-not-to-be.

LA BELLE ET LE CLOCHARD

... Thirstier for heaven than hungry for bread,
 yet hungry,
 oh, hungry they were,
 as all around them each and all were hungrlly kissing'
 as all around them each and all were loving each other;
 so they kissed in their turn and loved one another,
 love-sick they got
 like the others
 under archways of smoke, in the subway,
 about its dark mouths and bowels,
 on its moving staircases, up and down the old streets of Paris,
 Porte Dorée and Étoile,
 Place du Tertre, and Rue des Martyrs,
 up the Sacré Coeur heights,
 and the brain pan of Notre Dame,
 in lanes and alleys about Tour Saint-Jacques ;
 cravingly kissing everywhere,
 wistfully kissing one another,
 biting their own dreams like bread,
 taking refuge in moon craters,
 in Berenice's hair
 on Betelgeuse and Aldebaran,
 next door to the "Cabaret of Nought",
 or to the "Lady with the Unicorn",
 loving each other
 just like anybody else.

And yet, sure as fate
all this would have happened
beyond their own loves
and deaths
as the cells of their dreaming flesh had been bound to grope for each other
for ever, fumbling about every stone in Paris in search of their selves ...

LA BELLE ET LE CLOCHARD

Mai înfometați de cer decît de piine,
dar flăminzi,
flăminzi,
flăminzi,
pentru că toți se sărutau,
pentru că toți se iubeau,
se sărutau și se iubeau și ei
bolnavi de dragoste,
la fel cu ceilalți,
sub arcadele afumate ale metroului,
în gura și-n stomacul metroului,
pe scări rulante și pe străzi,
la Porte Dorée și Etoile,
în Place du Tertre și Rue des Martyrs,
la Sacré Coeur, deasupra Parisului,
pe osul frunții catedralei Notre-Dame,
lingă turnul sfîntului Jacques,
se sărutau flăminzi,
se sărutau visînd,
mușcînd din vise ca din piine,
se iubeau ascunzîndu-se în craterele lunii,
sub părul Berenicei,
pe Betelgeuse și-n Aldebaran,
sub părul Berenicei,
lingă « Cabaretul Neantului » și
« Doamna și lycornul »,
se iubeau la fel cu ceilalți,
deși ei
s-ar fi iubit oricum
și-nainte de dragoste
și chiar după moarte,
celulele cărnii lor visătoare s-ar fi căutat mereu
prin piatra Parisului.

Translated by ANDREI BREZIANU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI



ZEICHNUNGEN

tudor jebeleanu

* kunstlerhaus

galerie1010

wien

von 13. bis 28. mai 1974

O dublă manifestare de artă românească a găsit ecou pozitiv în capitala Austriei: e vorba despre expozițiile tinărului Tudor Jebeleanu, deschise în această primăvară la Künstlerhaus și în prestigioasele săli ale Palatului Palffy, în miezul istoric al Vienei, centrul cultural.

<https://biblioteca-digitala.ro>

La studiul în capitala austriacă, unde prezența Albertinei, cu imensele ei colecții, poate însemna un neîntrecut îndrăzneț pentru un tânăr desenator, eruncindu-l mereu o sublimă sfidare, Tudor Jebeleanu le-a apărut comentatorilor săi vienezii tocmai ca un talent care se mișcă într-o arie stilistică foarte largă: „între Cranach și Picasso” — cum spune o semnalare din Wiener Zeitung (30 iunie 1974), care-l arată evoluind „foarte sigur și cu mult specific personal” între polii unui spațiu artistic de o vastă extensie. „Pină și schițele spontane vădesc o rotunjire formală, dezvăluind o adevărată vocație pentru fixarea grafică a unor idei-imagini”, continuă acest comentariu din Wiener Zeitung, care se cheamă, semnificativ, „Întâlniri cu autentice talente”.

În fine, textul nuanțează analitic, după ce remarcase că „în centrul desenelor lui Tudor Jebeleanu stă omul”: „Elementul de bază al reprezentărilor sale este trupul feminin, în cele mai variate atitudini, de la eleganța manieristă a doamnelor care fac muzică pină la vesella bucolică a nimfelor surprinse într-un desen lapidar, cu elanuri gestive. Un interes deosebit îi merită paginile unde Jebeleanu, care se consideră un romantic, increzător în viitor, împletește corpul omului cu visările sale. Ductul sensibil contribuie în mare măsură la expresia imaginii”.

DIMITRIE CANTEMIR «PRINCIPE PROTEIC»

prezentat în Times Literary Supplement

Recenta apariție la București, sub auspiciile Asociației Internaționale de Studii sud-est europene, a unor substanțiale excerpte din „Istoria Imperiului Otoman” în versiune engleză („Dimitrie Cantemir, Historian of South East European and Oriental Civilization”, edited by Alexandru Dușu and Paul Cernăvodeanu, Bucharest, 1973) dă prilej unui comentariu îmbucurător, de remarcabilă densitate și claritate inserat în numărul din 26 aprilie al publicației londoneze „Times Literary Supplement” prezentând cititorului britanic câteva repere semnificative despre personalitatea și, opera literară și cărturarului voevod. Sub titlul „Protean Prince” („Un principe proteic”), se conturează astfel câteva din liniile portretului de remarcabilă polivalență al scriitorului și istoricului român, cunoscut, de altfel, lumii anglo-saxone, cum bine se știe, încă din secolul al XVIII-lea când „Istoria Imperiului Otoman” vedea lumina tiparului în două ediții succesive și rapid epuizate, la Londra. Sînt subliniate etapele dramatice ale Itinerariului biografiei lui Cantemir, recunoașterea europeană, prin alegerea sa în 1714, ca membru al Academiei din Berlin și, în primul rînd, dincolo de toate acestea, anvergura unică a spiritului său umanist și enciclopedic, oglindit în titlurile capitale ale unei opere de cel mai mare preț prin răsfrîngerile ei în patrimoniul major al culturii universale. Proteismul lui Dimitrie Cantemir, trăsătură dominantă a unei înzestrări artistice și intelectuale de excepție, explică, în toată bogăția și adîncimea ei, poziția singulară și unică — de interpret și crainic —, asumată creator de către literatul român la răscrucea marilor drumuri de artă și civilizație ducînd, de la est spre vest, și unind, încă din secolul luminilor, într-o fecundă trăsătură de unire, emisferelor culturale ale bătrînului Continent. Aceasta e ideea pe care se încheie elogiul Introducere făcută de „Times Literary Supplement” autorului „Istoriei ieroglicice”.

A. B.

Prezentarea tehnică
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACTIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOS.
KISELEFF, 10 - TEL.
18.33.99.

BUCUREȘTI

Vero
Hugo
Rudolf
Pulegia R. P.
Cucly

1000, 1000

Crăzole