

În anul 2009 au apărut

In memoriam

ARTUR SILVESTRI
Mărturii tulburătoare

ARTUR SILVESTRI
Vocația Căii Singuratică
de Cleopatra Lorințiu

ARTUR SILVESTRI
Frumusețea lumii cunoscute
Zile de neuitat

ARTUR SILVESTRI
APOCALYPSIS cum figuris.
Sapte nuvele fantastice cu prolog și epilog
Ediția a III-a

ARTUR SILVESTRI
Perpetuum mobile
Ediția a II-a

În colecția **Pro memoria**

ARTUR SILVESTRI
Fapta culturală

În anul 2010 în curs de apariție

În colecția **Pro memoria**

ARTUR SILVESTRI
Editorul sau grădinarul dăruit

ARTUR SILVESTRI
Așa cum l-am cunoscut

Reeditări

ARTUR SILVESTRI
Revolta fondului neconsumat.
Cazul Zaharia Stancu

ARTUR SILVESTRI
Memoria ca un concert baroc (vol. I, II, III)

ARTUR SILVESTRI
Nu suntem singuri - (Convorbiri)

ARTUR SILVESTRI

Radiografia
SPIRITULUI
CREOL

Cazul
Miron Radu Paraschivescu
ediția a II-a

Volum îngrijit de
MARIANA BRĂESCU SILVESTRI

Notă asupra ediției a II-a

Această nouă ediție respectă întru totul textul cărții scrise de Artur Silvestri în două etape: la Râmnicu Vâlcea (iunie 1980) și la Mânăstirea Ciolanu (august 1987).

Prima ediție a fost publicată de autor abia în 2004, fără modificări, dar însoțită de un text scris chiar înainte de publicare, în martie. „Soartă postumă, istorie stranie“ ține, în această ediție, loc de prefață.

Am considerat necesară această reeditare atât din cauza epuizării tirajului dar, mai ales, datorită dorinței de a oferi o calitate sporită din punctul de vedere al tiparului, calitate pe care importanța cărții o merită din plin.

M.B.S.

ARTUR SILVESTRI

Radiografia **SPIRITULUI CREOL**

Cazul
Miron Radu Paraschivescu
ediția a II-a

*Cartea a fost scrisă la
Râmnicu-Vâlcea, ianuarie 1980;
Mănăstirea Ciolanu, august 1987
București, prefața, martie 2004*



Editura Carpathia
2010

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SILVESTRI, ARTUR

Radiografia spiritului creol: cazul Miron Radu Paraschivescu / Artur Silvestri - Ed. 2-a/îngrij. de Mariana Brăescu Silvestri: București: Carpathia Press, 2010

Bibliogr.

ISBN 978-973-7609-51-9

I. Brăescu-Silvestri, Mariana (ed.)

821.135.1.09 Paraschivescu, M.R.

© CARPATHIA, 2010

Notă la prima ediție

Carpathia Press 2004

M-am gândit să dedic această carte memoriei celui care, la sfârșitul anilor '80 din secolul trecut, s-a străduit s-o vadă tipărită și, din nefericire, n-a mai apucat: eminentului editor Mihai Dascăl, luat de o moarte năpraznică în chiar această iarnă cumplită ce m-a învățat și pe mine că totul trebuie făcut la timp și până la capăt. Îi voi păstra o amintire tandră și cea mai înaltă prețuire de care sunt capabil intelectualului competent, savant și tăcut, ca un om de chilie din veacuri ce nu se vor mai întoarce niciodată.

martie 2004



În loc de prefață

Soartă postumă, istorie stranie

*Acest eseu nu-i o „cercetare“ și nici o introducere pedestră într-o „operă“ care, la drept vorbind, ar fi putut să aibă altitudine și nu-i, din nefericire, decât o schiță a ceea ce putea fi și n-a fost. Apropierea însăși față de obiect este dacă nu silnică atunci produsă sub regimul necesității și nu rezultă din azeziuni de natură estetică ori dintr-o prețuire cu totul ieșită din comun. Este, dar, indicat a zice că nu mă leagă de Miron Radu Paraschivescu admirația ce o nutresc față de G. Călinescu, Iorga și Vasile Pârvan, față de Lucian Blaga și Sadoveanu, față de Stolnic și Kogălniceanu, spre a nu invoca pe Eminescu, unde literatura românească se definește în numenal. Acestea, mai înainte decât poetului „cântecelor țigănești“, ar fi trebuit să le cioplesc chip și să le netezesc efigie căci o civilizație și un popor care se legitimează în universal trăiesc prin valorile ireductibile și prin monumente iar nu prin „zidurile neisprăvite“. Și, totuși, această investigație nu-i întâmplătoare, căci mai departe decât aplicația exegetică trebuie văzută aci **povestea cu tâlc**; o poveste despre **Scriptor** în vremuri incoerente, ce ispitesc și, de fapt, sfârșesc prin a-i fi potrivnice.*

*Dar și soarta postumă reprezintă în sine mai mult chiar decât o fabulă și merită evocată, măcar sumar. Când, pe la începutul lui 1971, Miron Radu Paraschivescu se prăpădi prea repede și, la drept vorbind, dramatic, opera încheiată prematur ar fi trebuit măcar îngrijită spre a se putea publica integral, mai ales că o ediție de „Scrieri“ se începuse anterior și trei dintre volume apăruseră deja. Însă cu mult prea repede uitarea o cuprinse în pânza ei de păianjen. Abia către 1975 încă două volume putuseră să apară, într-un mod căznit și cu ecou firav. Mai mult de cinci volume nu se adunară în final dar „opera“, câtă va fi fost, rămase probabil definitiv risipită. Nicăieri nu se puse la un loc gazetăria, productivă și inechitabilă, adeseori scandaloasă dar arătând vigoare și, de fapt, merituoasă în felul ei. „Cronicarul plastic“, instruit și „subțire“, nu-și află nici măcar o „culegere“ minusculă de câteva zeci de pagini cu aspect selectiv dacă nu chiar **întregul**, ce merita, fără nici o îndoială. Mulțimea de „amintiri“, „evocări“, pagini diverse de „jurnal“ (adevărat sau contrafăcut) nu se adună ulterior, deși în afara „Amintirilor“ și a „Jurnalului unui cobai“ rămăsese materie destulă și interesantă psihologiceste măcar, dacă nu chiar artistic. Cele câteva „antologii“, de altminteri ele însele prea puține, ce se publicară în ultimele două decenii nu însemnară nimic atâta vreme cât prezintă creație cunoscută și doar părți*

din ansamblul ce rămâne invizibil. Alte posibile ediții, chiar selective dacă ar fi, nu par să se preconizeze căci nu se observă a fi studioși cu preocupare în această direcție ori măcar o cât de nesemnificativă îndemnare ce ar putea veni din indiferent ce direcție instituțională. Într-un sens anumit, situația se explică, fiindcă lipsesc **pasiunile** în această lume intelectuală ce trăiește în mod frecvent și aproape ametitor **prezentul obsedant**. Alții, de pe alte meridiane, înțeleg să se dedice, fără vreun motiv pragmatic, unei teme intelectuale și să o trateze, dacă ar fi cu puțință, până la exhaustiv, străduindu-se a obține un gen de rotonditate de product final; și totul fără nenorocita închipuire de sărăntoc ce visează „să-i iasă și lui ceva“ din această activitate lăudabilă. La noi, însă, noțiuni precum **gratuitate și pasiuni intelectuale** sunt vorbe fără semnificație.

Mai mult chiar, ideea însăși de a se evoca predecesorii și a organiza asociații capabile să le întrețină memoria pare o extravagantă și nu se întâlnește. În alte părți, ca să compar, totuși, în mod supărător, cei care simpatizează opera cutărui scriitor de ieri ori de alaltăieri se asociază în mici **confrerii de pasionați** ce se intitulează „Les Amis de Jules Supervielle“ ori „The Friends of Jane Austen“, ceea ce pare – și este! – firesc și are suficientă răspândire. Aceste agregări nu se manifestă formal. „Companionii“ culeg manuscrise rătăcite

*ediții rare, obiecte de mobilier atestate, corespondență și documente ce provin de la obiectul cultului intelectual și le expun în spații de muzeu, adeseori nu prea mari dar care există și arată o creație, operă făptuită și tradiție. Aici, **omul fără istorie** nici nu imaginează astfel de atitudini iar când îi trec aceste știri pe la ureche nu înțelege și le ia în derâdere. Fi-va cu putință mâine altă soartă editorială decât cea ambiguă ce se rezumă aci? Indiscutabil că nu. Căci într-o țară unde nici măcar un scriitor, cât ar fi de neînsemnat, nu are ediție de „opere complete“ a gândi măcar o excepție ce nu s-ar sprijini pe nici un argument este cu desăvârșire de neînchipuit. Intră aici **iresponsabilul colectiv și atitudinea gregară** ce caracterizează omul român în materie de valori dacă nu chiar **blestemul pomelnicului ars** ce începe a defini lumea de aici, care își pierde memoria și își uită predecesorii. Etapele ce aduc, la drept vorbind, „moartea definitivă“ se observă și în ceea ce este postumitatea lui Miron Radu Paraschivescu.*

*Uitarea apăru și chiar se și multiplică, de îndată ce poetul dispăruse din manualul școlar iar numele încetă să mai circule pe această direcție. Acest moment așeză o placă grea, de granit, peste **valoarea populară** a unei opere ce nu se socotise vreodată a fi prea în exces folosită în scop educativ.*

Totuși, memoria o întreținură multă vreme **poezii de curte**, ce îi fuseseră nu doar apropiați ci și „datornici“ moralicește, cei ce îl cunoscuseră prea bine în vremurile mitice de demult și personagiile cu educație în materie literară, ce iubesc poezia și o degustă indiferent dacă simpatizează pe autor. La drept vorbind, în **legendele de convivi** Miron Radu Paraschivescu își păstră un loc excepțional ce nu se șterse un deceniu și jumătate, poate chiar și ceva mai mult. Și în **folklorul de redacție literară** chipul lui rămase neuitat o vreme și se evocă în mod călduros. „Mentorul“, cu înțelegere față de tineret și generos peste marginile îngăduite, eliberând „indulgențe“ de liric celor ce dibuiau măcar în poezie cu ceva ce se presimțea a deveni „valoare“, era erou de povești și de „balade“ neversificate, ce se ținură minte și se spuseră „la mese“, devenind cântec anonim.

Dar cum omul, fiară bătrână și repede uitătoare, nu găsi temei în a vorbi de bine pe cineva ce nu-i mai dădu, căci nu se mai putea, „un ce profit“, se stinseră lent și aceste evocări ce făceau deliciul mediilor scriitoricești. Dar, de fapt, și unii din „tinerii“ de alaltăieri, „descoperiți“ de Miron Radu Paraschivescu îmbătrâniră și unii „se duseră“ chiar, în imaginările Câmpii Elisee pe unde își cânta din liră protectorul lor.

În sfârșit, câteva invazii succesive de haite scriitoricești tinere, destul de ignorante și știutoare mai

ales în a-și arăta colții ascuțiți plini de sânge, înlăturare complet nu doar memoria „generațiilor“ ce îi precedară ci aerul însuși de Comună de Renaștere ce caracteriza viața literară din epoca „**Poveștii vorbeii**“. Astfel încât, astăzi aproape nimeni nu mai știe ceva mai precis decât slogani caricaturale de uz curent despre autorul „Cântecelor țigănești“

Și, totuși, acest șir de ingraturități, la drept vorbind „înscrise-n legile omeniești“, nu se încheie nicidecum aici.

Pe la începutul lui 1995, când devenisem și un consultant imobiliar cu reputație, mi-a căzut în mână **ca din întâmplare** o fișă ce conținea o propunere de vânzare ce m-a frapat numaidecât. Era „conacul“ lui Miron Radu Paraschivescu, de la Văleni. Îl vindea în numele „băiatului“ Mitică, emigrant demult undeva în Franța și necunoscut aici, o doamnă distinsă, „de o anumită vârstă“ ce se bucură aflând că știu măcar despre cine este vorba. Când, după vreo câteva zile, ajunserăm la Vălenii de Munte, era o primăvară răscolitoare, ce inflamase parcă întreaga vegetație și scotea din pământ, cu o furie indescrivibilă, pânze sălbatice de aburi

„Domeniul“ – căci era un adevărat domeniu rural – avea porțile ferecate și abia după o vreme se putu găsi cheia deținută în vecini de o localnică binevoitoare, ce mai urmărea câteodată „casa“ ca

să nu o spargă hoții. Când intrarăm, în sfârșit, imaginea ce se desfășură în fața ochilor se arată de-a dreptul mirifică: o livadă de mai bine de un hectar, populată cu un potop de pomet indistinct ca soi dar organizat cu disciplină în ceea ce părea să fi fost cândva o grădină pentru plimbare și reflecție, tincturată din loc în loc de câte o bancă, așezată spre odihnă. Neîngrijită dar sălbătică cu măsură, vegetația – unde se includeau și o mie de feluri de flori răsărite cum a dat Dumnezeu – arăta un gen de regret elegiac după stăpânul care se vede treaba că plecase prea în grabă și o uitase de tot.

Mai la o parte, casa de o vechime nu mai mare de șaiszeci – șaptezeci de ani, se ținea încă bine deși dintele vremii începuse să muște deja, cu răutate. Dar de îndată ce se deschiseseră „ușile din spate“, dinspre bucătăria și sala de mâncare, totul se prefăcu într-o scenă stranie, ininteligibilă și cu un caracter lugubru. În conacul odinioară îngrijit și de o relativă noblețe negustorească, nu se modificase parcă nimic de când omul ce îl avusesse nu mai venise pe-acasă. Dar fiindcă trecuseră ani – ori poate zeci – pretutindeni domnea un praf îngroșat care dădea oalelor de supă și tigăilor un aspect de scenă din „Marile Speranțe“. Semi-întunericul asigurat de groasele draperii atârinate la ferești sporea sentimentul neobișnuit ce apărea numaidecât. Numai o largă sufragerie, pe de-a-ntregul nemobilată ce se afla la parter, aproape de

zona cazanieră, lăsa lumina orbitoare să pătrundă prin sticla neobturată a ferestrelor numeroase.

În rest, totul uimitor de intact. În cele trei camere pentru dormit, cu paturi vaste, țărănești, acoperite de macaturi, exista câte un dulap cu haine, unde, într-o margine, rafturi întregi gemeau sub greutatea cărților nenumărate. La fel și în birou, unde puhoiul de cărți nu se putea prenumăra.

În holul lunguiet ce organiza cu o simetrie de hotel camerele diferite, stăteau piese fine de mobilier mic și chiar și bibelouri de o vechime relativă dar remarcabile prin distincție. Pretutindeni, pereții erau împânziți de tablouri, între care unele purtau semnături ce m-au lăsat visător. Dar odată ce se urca scara sculptată către etaj începea **ininteligibilul pur**. La drept vorbind, „etajul“ se rezuma la doar o încăpere organizată, ce dădea către o terasă splendidă de unde, printre umbrele fumurii ale orizontului, se întrezărea lunca Teleajenului.

Odaia era aproape goală și doar o saltea mucegăită așezată pe dușumea amintea de o altă destinație, mult anterioară, decât cea indistinctă de acum. În rest, un pod imens și înalt, luminat de o lucarnă uriașă ce dădea un sentiment de neverosimil, mai ales că în praful așezat pe grinzile de lemn vechi se rătăciseră desene, gravuri și guașe iar într-un colț, lângă coșul de fum, stăteau în

dezordine mai multe tablouri ale căror văpsele se impregnaseră de un fel de mâzgă întărită după ce într-însele pătrunsese umezeala.

Era întâia oară când mă întâlneam cu **Moartea Definitivă**. Căci n-a fost nevoie, de fapt, de prea multe întrebări spre a se înțelege că aci nu se mișcase nimic nu dintr-un sentiment de religiozitate și „spre a păstra totul așa cum era când trăia marele om“ ci pur și simplu dintr-un gen de nepăsare abisală. Nimeni nu știa, de altminteri, dacă prin sertare mai sunt manuscrise ce nu s-au publicat, dacă, poate, cărțile citite au vreo însemnare (și aveau!) ori măcar câte și ce sunt acestea, spre a se face un inventar în vederea unui catalog ce putea vorbi despre scriitorul ce le întrebuințase. Dar, de fapt, cât ar fi fost de laborios să se fi făcut măcar parte din acest inventar, dacă nu chiar tot și încă și mai mult pe deasupra? Spre a se așeza, în șire după șire, titluri de cărți cu o descriere sumară pentru fiecare, copiindu-se în registre separate însemnările diverse, nu „înghitea“ mai mult de patru-cinci zile ori, la nivelul maxim, două săptămâni dacă or fi fost prea multe „comentarii de margine de pagină“ și nu prea ușor inteligibile. Tablourile, cu „istorie“ cu tot, puteam consuma cam o zi și jumătate, cel mult două. Manuscrisele, a căror cantitate n-o cunosc, ar fi reprezentat o altă temă căci, la drept vorbind, ar fi trebuit adunate de oriunde se risipiseră, spre a

constitui un **fond unic** ce urma examinat, când s-ar fi putut, de un arhivar, de fapt de istoricul literar specializat în ediții. Dar mulțimea de tăieturi din ziare, conținând articole, note, poeme, cronici de tot soiul, semnate cu numele „de afiș“, cu inițiale ori pseudonime diferite, inclusiv de fantezie, ar fi urmat la rând, constituind materie pentru o lucrare nu filozofică ci propriu-zis „necalificată“, de simplu conțopist ce adnotează fără imaginație.

Bineînțeles că o bio-bibliografie pe cât posibil completă ar fi fost de dorit ca și o separație în dosare a „ineditelor“, a „corespondenței“ primite ori expediate iar opera antumă, ce nu s-a strâns în volum dar apăruse deja în publicații, trebuia, la rândul ei, identificată și izolată. Și totul – fără cine știe ce efort. Lipsa însă nu știința și interesul, ci, la drept vorbind, buna-cuviință, sentimentul datoriei morale și o formă de respect ce s-ar manifesta de la sine în medii cu educație mai configurată decât cele de la noi. Îndeobște, când se ajunge la întrebările supărătoare se invocă absența celor capabili de asemenea „lucrări“ de parcă s-ar vorbi despre cazne mitologice și nu despre o muncă simplă, ritmică și, de fapt, destul de interesantă spre a nu spune chiar și mai mult. Pretextele apar, în ultimă analiză, dezagreabile și insultătoare.

Bineînțeles că ideea de **muzeu** devenea, în aceste condiții, o extravaganță ce nici măcar nu merita invocată, mai ales că, în ultimă analiză, s-ar fi

dorit nu atât să se păstreze „ceva“ ci să se vândă totul, definitivând ultima risipă. Dar nici „de vândut“ nu se putea vinde căci, în stilul inconfundabil al moștenitorilor ce disprețuiesc pe cei ce i-au făcut oameni, prețul imaginat era astronomic chiar dacă ar fi slujit doar spre a se plăti un avans pentru o casă „unde va, departe“.

Până la sfârșitul toamnei, încercarăm să vindem „domeniul de la Văleni“ (ce devenise, cu această etichetă, una din atracțiile pieții imobiliare din acel an), știind că va fi cu neputință, dar socotind, totuși, că ar fi bine „să fiu acolo“ dacă, totuși, improbabilul s-ar produce aducând o devastare ce nu o doream.

Prin octombrie, când toamna nu părea să fi fost niciodată mai frumoasă decât acolo și atunci, am renunțat, hotărând să uit întreaga poveste. O și uitasem, într-un anumit fel (deși, la drept vorbind, nimic din acestea nu se poate uita) când, peste vreo câțiva ani, „Mitică“, venit în România, îmi făcu o vizită însoțit de un fel de prieten grobian, suficient și energic, spre a-mi mulțumi pentru „efortul ce depusesem“. Nu vânduse, bineînțeles, „Vălenii“ și, poate, nu l-a vândut nici până în ziua de azi.

*Însă episodul are într-însul ceva de **potriveală** cu semnificație mai înaltă decât o coincidență curentă mai ales că și cartea însăși are o istorie stranie: scrisă, în mod necizelat, acum un sfert de*

veac și definitivată după încă vreo opt ani, spre a se publica abia astăzi, fără modificări. Nimic nu ar fi favorizat-o ca să se nască, la drept vorbind. Biograficește, nu am îngroșat cohorta clientelară a lui Miron Radu Paraschivescu căci la vremea când debutam în literatură, legendarul protector părăsise această lume de ceva timp. Astfel încât, aceasta nu este ceea ce s-ar fi chemat „o datorie morală“. Eposul, pigmentat cu anecdotică, dedicat mentorului nu l-am cunoscut căci, îndeobște, acesta se manifesta sub forma **poveștilor de pahar** din așa-zisa „viață literară“ de boem, ce nu o cunosc pentru că am detestat-o, evitând-o constant. Nici grupusculul politic, ocult și influent, ce îl evoca uneori patetic – căci îi fusese, cum se zice, **soldat loial** – nu mi-a fost apropiat, ba chiar ar zice dimpotrivă; așadar, acesta nu a fost un **eseism de porunceală**.

De fapt, pe la sfârșitul anilor '70 știam prea puține despre Miron Radu Paraschivescu, un minim aflat la Paris, de la Ioan I. Mirea, prin 1971. Pictor uimitor, astăzi prea repede uitat, acesta evoca frecvent finețea lui „M.R.P.“ și gustul lui artist, ce îl susținuse în vremuri ce se evocă azi sumar și indefinit.

Și tema cărții, deci, apăruse, când a fost să fie, **ca din întâmplare**. Să fi fost la începutul iernii lui 1979 când, aflându-mă, din obligație, pentru câteva luni în Râmnicu Vâlcea și având disponibil tim-

*pul trebuitor, mi-am spus că un exercițiu „monografic“ ar fi util și recomandabil. Opțiunea cea mai la îndemână ar fi fost „Nicolae Labiș“ despre care scrisesem deja vreo câteva zeci de pagini și mă pasiona din toate punctele de vedere dar nici astăzi nu pot să-mi explic de ce nu am înaintat în acest fel. Fapt este că, întors de la București după Sărbători, luasem cu mine nu „dosarele“ despre poetul „**primelor iubiri**“ ci vreo zece – douăsprezece volume de Miron Radu Paraschivescu. Parcă mi le pusese cineva în traistă. Și astăzi imi amintesc cum, în odaia plină de fum de țigară, scriam până către dimineață o carte ce nu o dorisem, parcă împins de la spate. Apoi, mai mulți ani stătu ascunsă în cartoane, nici măcar dactilografiată, până când trebuise să înlocuiesc la o editură un manuscris ce nu se mai publica și mă hotărâi s-o prezint pe aceasta. Câțeva săptămâni, la Mănăstirea Ciolanu, am rescris totul cu atitudinea intelectuală de atunci și țin minte că măcar vreo câteva zeci de pagini aveam senzația că se scriau de la sine. Și, totuși, nici acum nu se întâmplă nimic. Aproape doi ani încercăram, eu și Mihai Dascal, „redactorul de carte“ răbdător și priceput, s-o facem „să apară“ dar parcă se împotriva ceva și, în cele din urmă, nu apărui. Trecu, apoi, un deceniu și jumătate când totul rămase parcă înțepenit. Dar, deodată, la începutul acestei ierni îngrozitoare, ce nu se mai încheie, m-am hotărât că a*

venit vremea să o public. De- atunci și până acum, eu înțelegeai că toate trebuie făcute **când trebuie și definitiv**, iar Mihai Dascal, ce acceptase – cu emoție – să figureze ca „redactorul onorific“, se prăpădi pe neașteptate într-un mod dramatic.

Abia acum, de fapt, cartea este încheiată, cu tot ce o compune și îi dă tâlc; căci dacă toate acestea nu s-ar fi petrecut întocmai, aceste **reflexii în oglindă** n-ar mai fi fost și nici deslușirea ei ce scriu acum, în aceste fraze.

Privesc acum înapoi în timp, straduindu-mă să înțeleg **misterul facerii** unei cărți și soarta altora posibile, ce nu există. Scriind acele șire, **am făcut să nu fie un eseu** despre Labiș ce arăta strălucit și care, cu probabilitate, s-ar fi încheiat mai repede și chiar și cu o emoție înaltă, ce merita. Însă nu căpătă chip atunci, și probabil că nu se va **întruchipa** niciodată, rămânând o ipoteză, pe care, de o voi publica vreodată, se va înfățișa fragmentat și intermitent, ca o cantată.

Nici eseu despre Pius Serviem nu s-a definitivat atunci deși, aproape încheiat în 1976, nu trebuia decât „revăzut și adăugit“ iar astăzi e atât de îndepărtat încât, părându-mi spus de o străină gură, nu-l mai recunosc. Un roman, „Pinnacle“, ce am scris ca dintr-o suflare, timp de o lună, în 1977, pe malul Lacului Snagov, ar fi putut să-și lepede frazele nefolositoare și, „lucrându-l“ după **principiul bijutierului**, aș fi putut să-i

scot la lumină irizațiile ce se întrevăd încă și azi, acolo, în adânc.

În locul lor apăru altceva, un „altceva“ care, început într-un fel, își găsi târziu, scriind în pragul toamnei în cerdacul unei mănăstiri, obiectivul, înțelesul și **cuvântul potrivit**. Din nenumăratele încheieri posibile într-o clipă dată, abia una se făcu **materie** trăgându-și sensuri înfășurate din fire ce se descurcă astfel încât să se adune, ca să existe ca un corp. Nimic nu păru, astfel, întâmplător căci însăși enigma acestui deznodământ ce veni de-la-sine mă ajută a mă defini intelectualicește mai deslușit și moralmente mai clar. Sunt concluzii și povețe ce se obțin numai de aici și doar la soroc.

Dar **mâna de văzduh** ce conduse toate acestea ca să fie, făcu, de fapt, și pentru Miron Radu Paraschivescu un gest îndurător. Omul uitat și opera părăsită își găsiră, poate, în acest fel o așezare mai dreaptă căci, dacă există Purgatoriu, este probabil că poetul fuse astfel izbăvit.

Și, poate că, fără ca să știu, mă împinse pe mine, un străin, să-i fac pomenire spre a nu se uita și a se ține minte căci vrednic fuse atunci când era pe pământ.

Artur Silvestri
2004, București

Dincolo de „Patologia neîncrederii“

La o prea repede privire și vizionată de la o depărtare ce simplifică orice fel de concluzii, istoria literaturii românești șochează prin nenumărate cazuri de vocație biruită și de biografie supusă apăsării enigmatice, care o strivește.

Abia **Golgota** ce izbăvește **umanul** lăsând divinul să se reveleze, ilustrează, poate, sub raportul emblemei această situație stranie. Totuși, o anumită impresie de **incompletitudine** se observă, creând, fără a se susține totuși necontestabil, impresia de eșec istoric și de operă neisprăvită prin dramă personală. Când nu sunt de-a dreptul tragedii ce impresionează, curmându-se prea repede talente ce poate ar fi atins genialitatea (precum Labiș, Cârlova și poate Pavel Dan), aceasta rămâne doar

impresie superficială când, de fapt, arată **mize prea mari pentru puteri limitate**. Aici apare **geniul pustiu, personagiul dramei naționale, exponentul dacic sacrificat**. El este **cel chemat a face mult în timp scurt**, convocând energii irosite anterior și organizând ocaziile risipite. Modelul impresionează. Heliade-Rădulescu, Hașdeu, Eminescu, Iorga și Pârvan, Lucian Blaga, Cantemir și Stolnicul deschid nefârșite șantiere ce ar fi reclamat, spre a se încheia vreodată, contribuții de generații, fiind evidentă aci năzuința, de nu chiar necesitatea consimțită a individului reprezentativ, a **construcției peste fracturi**. Morala impune, înainte de toate. Căci a pune dezideratele unei colectivități deasupra propriei poziții în univers evidențiază o dimensiune tragică și o impresionantă conformație morală ce merită a se lua drept exemplu. Riscul imaginii eronate apare deși, în definitiv, aceste opere nu sunt „eșuate”, și zidurile ce lasă impresia părăsirii nu sunt, în realitate, abandonate câtă vreme se reconstituie, în clipele propice, de alții și altcândva, reprezentând aceeași năzuință către integralitate ce sălășluiește în adâncurile unui suflet național. De-aceea, a se vedea în desfășurări ce par convulsive o înșiruire de catastrofe ce aduc întreruperi brutale și periodice întoarceri în punctul inițial este de tot fără temeii și nu se recomandă. Ca și în balada Meșterului Manole, ce se reține îndeobște ca simbol, și aici edificiile noi se ridică peste zidurile rămase de la predecesori căci, de fapt, totul continuă așezându-se piatră pe piatră și nu se ridică, încă o dată, începându-se de la fundație.

Acesta este, la drept vorbind, **un mister român**, ilustrat de **mesagerul sacru**. O explicație se poate da însă aceasta nu-i obligatorie aici. Indiferent dacă exprimă puterea de asimilație a **factorului de viitură** și deci o directivă interioară nu întotdeauna conștientă în toate implicațiile subînțelese, fenomenul se impune vederii noastre și nu-i contestabil. Aici, de altminteri, creatorul reacționează spontan și în forme ce adeseori nici nu capătă o înfățișare sistematică, intrând mai degrabă în regimul urgenței și rezultând din concluzii intuitive. Fapt este că, intuitivă ori voită opțiunea pentru elaborația ce completează inevitabile goluri se evidențiază în condițiile respectării unei vocații ce nu se trădează. Un anumit suflet colectiv capătă astfel expresie în creații a căror diferențiere ni se impune din unghiul formelor, nu însă și sub raport substanțial, unde unitatea sufletească biruie. Incompletă poate în sensul că neîncheiată față de proiectul ambițios, măreț și necesar, opera arată, cu toate acestea, un triumf al ideii morale și o voință de a exista în univers cu o identitate colectivă precisă, cea dintâi ce legitimează o individualitate dincolo de timpul ruinător. În fundament, aceasta este **năzuința către integralitatea sufletului național**, ce nu împiedică vocația să se concretizeze ci mai degrabă o ajută atunci când omul, cunoscându-se pe sine, se pătrunde deopotrivă de necesitățile superioare ale culturii ce îl exprimă. Astfel apar **exponenții, purtătorii de cuvânt și de povară istorică**. Hasdeu, Emi-

nescu, Bălcescu își edifică operă în urmarea vocației și nu împotriva ei, aspectul de „zid neisprăvit” al creației părând a fi mai degrabă o consecință a unei fatalități ce însoțește gesturile noastre pozitive, culcându-le la pământ prea de tot repede și nemeritat. **Reacția pozitivă** se însoțește și ea ori de câte ori este nevoie – și este! – în fața ideologiei ce ne impune **viața cu ochii în pământ**. Dimitrie Cantemir, combătând retorica lipsită de ingenuitate a **fabulei negative** privitoare la români, Miron Costin arătând cu dovezi impunătoare că „nasc și la Moldova oameni“, acestea sunt atitudini politice înainte de a fi gânduri de cărturar. Atitudinea este continuă căci perspectiva aceasta, ce va fi și a lui Hasdeu și Eminescu, a lui Iorga și Vasile Pârvan, a lui Lucian Blaga și G. Călinescu, se exprimă în planuri superioare și este o așezare de exponent cu privire mândră, ce îmbrățișează o istorie și o cultură existând legitim. Înaintea celor ce vor a ne convinge că nu avem un trecut, dar suntem capabili de un viitor laudabil, ei aduc argumente rămase în umbră **veacuri întregi sau trecute de tot sub tăcere**.

Acestea toate se produc sub regimul necesității. Secole de-a rândul, literatura română a înaintat și încă înaintază în condiții ce depășesc obiectivul estetic pur ce o definește ca artă și o sustrage atitudinilor explicabile prin context. **Contextul** ori, mai bine zis, **obligația de a întreprinde acum** se impun în mod vădit. Arta, chiar dacă produs autonom, stă așezată în lungi înșiriri de unde trebuie trase firele vizibile și vitale și unde materia sănătoasă poate

căpăta dezvoltări solide. Fenomenul persistă. Oricât ar fi modificările de evidente, suntem chemați astăzi, ca și ieri, a arăta altora că existăm cu o identitate definită, ce există dar **trebuie impusă**. Într-o lume unde chiar dacă nu mai vorbesc grecește și nu mai ascultă de Stambulul turcit, mentalitățile „fanario-te“ încă tulbură evoluția noastră dornică de pace și însuflețită, în fond, de o viziune de **oikumene** ce ar trebui să fie pentru mulți exemplu și model. În absolutul marilor mișcări de idei și în ciclurile lungi unde se recompun și se încheie astăzi fapta neterminată de ieri, noi suntem contemporani, sufletește vorbind, și ne regăsim în ele, cu proclamațiile lui Tudor Vladimirescu și cu **Dorințele partidei naționale** a lui Kogălniceanu, cu hașdeana interogație „Perit-au dacii?“, cu „dulcea Românie“ eminesciană. Acestea – ca și altele – ne îndrumă, arătând căile fundamentale pe unde pașii noștri sufletești nu pot să șovăie.

De fapt, necesitatea privirii lucide se impune și, spre a ne edifica un viitor (posibil numai întrucât suntem capabili a ne lua în posesiune trecutul), este nevoie de a trece peste iluzii, depășind această etapă cu îndrăzneală. Istoria devine, și din acest unghi de vedere, **un magistrul al vieții noastre morale** și privind de aici, semnificațiile ei se înfățișează adeseori cu o claritate ce impresionează. Este, deci, indicat a spune omului român de azi ca și celui de mâine că pentru a exista ca individualitate îi sunt necesare nu doar o limbă, dar și o conștiință pe măsura valorilor sufletești ce s-au

vehiculat în românește. Patria nu-i, de fapt, numai limba română, ceea ce ar însemna o îndepărtare de o întregă lume de locuri și de amintiri ce formează ideea de **românitate**; ea este mai mult decât atât, adică „râul“ și „ramul“ ce asigură omului de aici dreptul la propria memorie. De fapt, legătura cu această realitate superioară (deopotrivă, o însumare de elemente fundamentale și încă o parte, inefabilă, pe deasupra acestora) ce se include îndeobște în ideea de Patrie este ireductibilă și inerentă. O ai chiar dacă nu o vrei. În interiorul acestei realități, **omul român** se poate exprima cel mai bine, și este în afară de orice discuție că nici o protecție dinafară nu îi poate da certitudinea manifestării libere, căci, la drept vorbind, „Protecția“, când se produce, nu-i dezinteresată, ascunzând **intenția de dominație** și întregul ei cortegiu de servituți. Nici măcar „epoca hibridă“ nu durează. Știm, de fapt, din istorie că ori de câte ori s-a voit a se face din literatura românilor o provincie îndepărtată a Occidentului ori a vreunui cnezat slavon, iluzia acestor protecții s-a destrămat **repede, chiar dacă nu definitiv**. În fond, anumite maladii, ce nu aparțin numai culturii, revin în lumea aceasta esențial carpatică și danubiană în chip periodic, și nu-i fără sens a le face etiologia și a încerca descrieri ce au, de bună seamă, și caracter profilactic.

Acestea toate, câte vor fi fiind, se organizează în jurul ideii de **disuasiune** și configurează o **doc-**

trină a înfrângerii, ce se oferă uneori românilor în chip de soluție categorică. Fundamental eronată, neîncrederea în sine – ce se cultivă, totuși, pe căi subtile și aproape inobservabile – îi poate veni scriitorului român dintr-o ignorare a propriei tradiții, pe care, de fapt, cel ce adoptă aceste atitudini o cunoaște puțin sau deloc. Îndeobște, concluziile de acest fel rezultă dintr-un soi bizar de comparatism, ce pune alături, spre a le măsura, fenomene ce au, de fapt, unități de măsură diferite, câteodată chiar incompatibile. De aici reiese plăcerea **autodefinirii în negativ**. Noi, se constată uneori, am fi petrecut o îndelungată epocă de cultură etnografică și de literatură populară, ceea ce ne-ar exclude de la adevărata cultură, ce ar fi doar „cultă“ și „scrisă“. Când, în fine, civilizația s-ar fi abătut și pe la noi, ceea ce am fost capabili a produce n-ar fi decât o expresie a „întârzierii“ și a unei literaturi – dacă este vorba de literatură – ce se definește mai cu seamă prin **deficite**. Lipsesc deci Evul Mediu, o Renaștere și un Umanism, Clasicismul și Luminile, iar romantismul nu se compară cu acela european, a cărui filială ar fi, de fapt, mica revoluție romantică de la Dunăre. Abia dacă simbolismul ori, și mai încoace chiar, o literatură „nouă“ deci „modernă“, ne-ar putea aduce și pe noi într-o Europă ignorată până atunci de către acești „paysans de Danube“, care, de altfel, meritau să fie disprețuiți și ei de această lume europeană luminată. În fond, ceea ce ne-ar mai rămâne ar fi doar viitorul, unică soluție pentru o literatură ce nu ar avea trecut.

Această perspectivă își arată inconsistența de îndată ce este privită mai cu luare-aminte. Important este, întâi de toate, unghiul de vedere, căci este în afară de orice discuție aici întrebuițarea de criterii ce sunt exterioare fenomenului propriu-zis românesc. Aceasta, ce s-a descris, ar fi, de fapt, **versiunea occidentală a istoriei literaturii române**, imaginea acesteia schițată în raporturi de compatibilitate cu un Occident european ce diferă de noi în orele interioare și în desfășurările de episoade. Însă fiind evident că românii nu-s un popor „occidental“, și că istoria noastră nu se desfășoară în „Occident“ rezultă obligația unei viziuni apte a comunica evoluțiile de aici, iar nu schemele apriorice. Suntem, dar, **o literatură europeană din Orientul Europei**, unde structurile nu-s cele ce se învederează în Franța și Italia, în Germania și Anglia. Substratul, ca și ulterioare adaosuri, se organizează cu o izbitoare originalitate dar altfel decât la alții, unde, la drept vorbind, observăm iarăși diferențieri ce nu-s puține. Desfășurările chiar au un altfel de soroc, aspirațiile își arată o altă idealitate – iată argumente ce nu se iau îndeobște în considerare, dar capitale dacă se dorește știință iar nu mitologie. Și apoi, ce ar fi dacă, modificând unitățile – arbitrare – de măsură, s-ar scrie o istorie a literaturilor occidentale examinate după criteriile Orientului european? Ar rezulta un șir de **absențe și deficite**, ce confirmă, în ultimă analiză, ideea fundamentală ce spune că esențial este a da fiecăruia dreptul la specific și a sistematiza o materie literară în sensul înaintărilor ei organice.

Aceste enunțuri sunt parcă **de-la-sine-înțelese** și, deci, nici nu ar mai trebui evocate, deși maladia descurajării stăruie încă și acum, ca un rudiment conservat din alte evuri. În fond, aceasta constituie **roeslerianismul în literatură**, ce se însoțește cu o tipologie întru totul specifică, întruchipată de **spiritul creol**, noțiune ce nu desemnează eventuale amestecuri antropologice, ci **psihologie de hibrid cultural**. Ea caracterizează acel soi de intelectual ce disprețuiește propria cultură și pe cei ce o stimează, considerați a fi „primitivi“, „inculți“, „barbari“; autohtonii îi par superficiali și fără tradiții, incapabili a se conduce singuri, având limbă neîngrijită și inaptă de a se exprima cu ea gândurile profunde; dar mai întâi de toate o limbă fără o circulație universală întrucât cultura lor nu s-ar înălța de la parohial. Astfel de constatări se subînțeleg din conduita „creolului“, care, român fiind, consideră că drama existenței sale este tocmai faptul că e ... român. Disprețul pentru formele autohtone este adânc și definitiv ajungându-se nu doar la concepția de ansamblu ci până la detalii chiar, ce veștejesc producțiunii cu însemnătate de simbol ori, în nu puține situații, fapte de emblemă. „Creolului“ **Deșteaptă-te române** îi pare a fi naționalist, în vreme ce **Marseilleza**, plăcută urechii lui, ar documenta o înaltă cultură și un lăudabil simț civic. De fapt, **creolul român** suferă că nu s-a născut francez, grec, german, italic, uneori american, această obsesiune creându-i chiar năzuința către o **cetățenie culturală** diferită de naționalitatea venită de la Natură. „Creolul“ este cu hotărâre rasist,

admițând – fără a ezita – că există națiuni civilizate și popoare inferioare, ce ar trebui, în consecință, scoase din barbaria de milenii și trimise la școala de forma și conținutul plăcut **stăpânului** și poate potrivite în locurile unde acesta hălăduiește. Când tu îi vorbești despre civilizație etnografică, despre școala din prispa bisericii, despre universitatea lui Creangă și despre industria țărănească, el te privește năucit și neîncrezător, jurându-se mistic și cu exclusivitate pe principiile învățate de la stăpâni. Dacă aceasta ar rămâne atitudine culturală și punct de vedere nu ar exista, la drept vorbind, prea supărătoare urmări. Dar astfel de aserțiuni nu se rezumă la aspectul descriptiv, și nu-i de mirare când se constată activismul creolului, ce își închipuie că face bine conașionalilor lui, neînțelegători ai rașiunilor istorice superioare, obligându-i a se schimba cu brutalitate. **Civilizarea în numele unui model ce se consideră a fi unicul posibil**, iată ce propune îndeobște creolul celor ce socotesc legitimă evoluția în sensul propriu și în termen specific, categorisiți drept „naționaliști“.

Dar ceea ce se ignoră adeseori, dacă nu chiar se ascunde din rațiuni nu de tot neinteresate, sunt efectele „civilizărilor“ **prin forță**, între care aculturația pare dintre cele mai îngăduitoare. Exemplele sunt uimitor de multe, arătând persistența acestui gen de „rău“ universal. În fond, lumea precolumbiană a fost ștearsă de pe fața pământului cu pretextul „civilizării“ și, la drept vorbind, orice **Conquistă** întreprindează, spre a se înfăptui, aceste mitologii de tradiție războinică. Schema, veche, de

fapt, se multiplică și rezistă căci nu puține dintre alcătuirile umane care astăzi nu se mai știu decât cu numele s-au spulberat în urmarea unor evenimente ce propuneau o repede „civilizare“, incompatibilă cu propria formulă de existență. Căci în istorie cedează mai ușor, și, deci, nu depășesc un **ciclu scurt**, populațiile ce evidențiază verigi culturale slabe ori slăbite prin lucrarea persistentă a maladiei descuarajării, ce atacă însuși sistemul de conservare aflat la fundament și mecanismul imunitar. Spiritul creol, disprețuitor de propria origină culturală considerată a fi o damnațiune ce trebuie biruită, contribuie, voluntar sau nu, la sporirea disuasiunii și la impunerea unei **mentalități apatride. Universalism prin difuziune, cultură de import, adopție de perspective și metodologie nepotrivite** – iată doar câteva din fomulările ce se invocă, lucrând „în contra curentului“. Și totuși, ar fi greșit a se pune tipologia creolă doar în categoria reacțiilor culturale „satanice“, înțelegând prin aceasta subminarea voită, acțiunea nocturnă, conspirația organizată. Chestiunea se poate pune și în termeni de onestitate. Iluzia protecției ca și năzuința către o „civilizare“ văzută drept necesară sunt posibile și în condiții de sinceritate morală, fără a se presupune neapărat contribuția demagogiei și duplicitatea. La urma urmei, rezultatul contează și esențial este a se vedea **ce și cât** din ceea ce se produce culturalicește în urmarea acestor adeziuni are valoare perenă și dacă vocația nu-i astfel pierdută ori amânată pe căi ce nu duc, în fond, nicăieri. Bineînțeles că talentul

ca virtualitate nu este condiționat de ideologie și nu decurge din ea dacă nu-i prezent în formația sufletească inefabilă. Nu produci nimic din nimic. Când talentul există, capitală rămâne valorificarea lui în direcția potrivită, ce îi asigură prefacerea din **potențialitate în act**. Înainte de a păși pe căi nesigure și de a propune soluții de creație ce nu-s decât ipoteze, este deci obligatoriu a se pune în acord propria înzestrare – ce se evidențiază prin reflecție – cu necesitățile obiective ale unei culturi ce ne întărește identitatea în raport cu alte culturi. La români, „identitatea“ rămâne și o temă de doctrină și nu doar, ca să zicem așa, de **rezultat final**.

Din acest punct de vedere, invocarea imaginii **blocului de marmură** maioreșcian ni se impune ca un program moral, și vom spune și noi, o dată cu autorul **Criticelor**, că mai degrabă decât un chip caricat este preferabil a se ciopli statui desăvârșite când materiei aflată la îndemână i se pune o limită a cantității. În această ordine de idei, realitatea dramei ni se evidențiază uneori. De fapt, prea multe energii și prea multe talente s-au pierdut astfel într-o cultură cu evoluție dramatică precum a noastră, împinsă prea adeseori a face **nu creație, ci facțiune**. Pierdută ori amânată, vocația îndrumată „creol“ și, de fapt, în acest mod tulbure a dat un impresionant procent de reconsiderări ulterioare ale propriei poziții, ce sunt **risipă** pură și simplă căci o cultură trăiește și se exprimă prin monumente, nu prin palinodii. De vreme ce istoria își exprimă dimensiunea culturală prin individualități irepetabile, rezultă că este

esențial a se cere de la fiecare să dea ceea ce îi este propriu, lăsând urmașilor valoare nu schiță, operă, de fapt, ce contribuie, în felul ei, la construcția Templului imaginar. Căci există, oricât ne-am feri de cuvinte mari, un soroc al creației, un timp interior al scriitorului ce nu se va mai repeta niciodată cu aceleași caracteristici și cu aceleași idealuri diferențiate de la sine. Ceea ce nu se **face** acum se amână și va înmulți fondul ipotezelor fără chip care, în materia fierbinte ce își caută trup, creează presiuni ce dezechilibrează evoluția și o **neliniștește**. Fiindcă totul s-ar traduce în intervale lungi rezultă că odată – dacă n-a fost azi – se va putea împlini, însă de **altul** și **altcândva** și cu siguranță altfel, ceea ce trebuia făcut deja, încă de-acum. Căci între adâncirea vocației ce ne definește și amânarea ei în contingentul fără semnificații mai înalte stă judecata timpului, ce nu iartă. Viața noastră supusă vremurilor se exprimă în **episoade ce trebuie ele însele transformate în destin**, căci dincolo de noi există o **regulă a epilogului**, din perspectiva căreia se contemplă istoria consumată ce nu se mai clinește și nici nu se „rescrie“. Hotărâtoare rămân deci valorificarea vocației și a timpului propice: Opera există ca finitudine ori se înșiră, eșuată, pe un veșnic șantier populat de fantome ce nu și-au căpătat corp și chip. Fiindcă, la drept vorbind, nimic nu ar fi putut scuza eșuarea **Geticii** și a **Spațiului mioritic** într-un proiect abandonat înaintea amăgirilor unei lumi de confuzii. Aceasta – în planul culturii naționale, care, desfășurându-se în timp, își îngăduie reporturi,

reluări și regenerări, când contextul o favorizează. Dar pentru scriitorul care, ca ființă părelnică a cărei individualitate nu se mai repetă odată ce s-a destrămat prin dispariție, totul rămâne definitiv. Aceasta este, de fapt, responsabilitatea față de irepetabil. Suntem, ca scriitori, personajele unui veșnic **Divan** cantemiresc, în care impunerea unei etici absolute a creației este adeseori consecința unor stăruințe eroice și a unei atitudini lucide înaintea relativului primejditor de valori.

Iată de ce noi, ca români, ce ilustrăm o istorie de convulsii biruite, avem mai mult decât alții sentimentul datoriei față de o cultură ce își recucerește memoria după momente de predominanță a **spiritului creol**, ajungând astfel să ne impunem într-o lume unde este loc, alături de alte universalii, și pentru **omul român**.

Prezenta încercare de portret nu-i propriu-zis o monografie, ci un studiu de caz, ce depășește prin năzuință marginile obiectului. De fapt, aici s-ar fi putut afla, ca într-un închipuit insectar, tombatera vorbitoare de greacă a vremurilor fanariote ori tânărul bonjurist ce grația pe franțuzește și învăța, la Paris, „cravatei cum i se leagă nodul“, ipostaze de epoci revolute ce se reproduc încă și azi, așa cum de altminteri se arătaseră, sub alte înfățișări, înainte chiar de „graeculii“ Fanarului și de **Franțuzitele** lui Costache Facca. Așadar, persistența acestui prototip de hibrid în cultura românească este încă vie și tulbură sufletul nostru însetat de certitudini și doritor de căi limpezi spre a se așterne, după puteri, în cuvin-

tele ce i s-au hărăzit. Stăruința lui arată motivații adânci, ce depășesc atitudinile scriitoricești Dimitrie Cantemir fugar în Rusia, la Dimitrovka, Dosoftei pribeag în Polonia, la Zolkiew – acestea nu-s imagini de viață literară, ci reacții politice nicidecum izolate. Rezultă că tipologia ce se descrie aici nu aparține cu precădere creației deși prin aceasta se exprimă adeseori în chip tacit. Căci dincolo de aceste opțiuni ce s-ar putea atribui unei iluzii de intelectual fără penetrație în fenomene sunt Mihnea Turcitul, Iordache Olimbiotul, generalul Basta, suflete tulburi iar nu „suflete tari“, dintre acelea care, **existând** în istoria românilor, n-au izbutit a face istorie durabilă, mergând împotriva sensului ei inerent. Totuși, ei aparțin **acestei** istorii, indiferent de punctul de vedere ce se adoptă, **prezența obiectivă a răului** reclamând nu doar disocieri, ci și o descriere a lui, în ideea unei izbăviri prin exorcism.

Dar fost-a Miron Radu Paraschivescu unul dintre aceștia? Un fel de Iliăș Rareș, musulmanul, între scriitorii români, supunându-se el unui alt Sultan și, astfel, izolându-se de români printre altfel de osmanlâi?! Cine poate să știe... Vremurile, de fapt, îi îndrumă și îi pecetluiesc opera, ce ne apare nu o dată inexplicabil de îndepărtată de proiectul ei interior și de virtualitatea ce s-ar fi putut traduce în mod strălucit în concret și nu s-a tradus. El rămâne a exemplifica – în locul marelui scriitor ce se prefigura – întâi de toate, drama vocației amânate fără termen și a talentului risipit fără rost ori depus în forme prea de tot mărunte față de anvergura operei ce ar fi putut să fie și n-a fost.

Miron Radu Paraschivescu în lumea prin care a trecut

Cine ar fi pătruns ca neofit în lumea literară bucureșteană din anii '60 ai secolului trecut, ar fi întâlnit, de bună seamă, un bărbat de înălțime mijlocie, cu fața oacheșă, gesturi neliniștite și privire pătrunzătoare, înveșmântat de obicei cu eleganță de boier scăpătat însă cultivând o conduită populistă și grandilocventă ce îi dădea un fel de fascinație și crease un fel de mitologie. Acest personaj neobișnuit, locuind, precum Nicolae Iorga, la Vălenii de Munte și primind ceremonios și confratern pe oricare începător (așa cum procedase odinioară și Alexandru Vlahuță), era Miron Radu Paraschivescu, autor al **Cânticelor țigănești** și, o vreme, animator al unei publicații de poezie, intitulată, cu o formulă antopannescă, **Povestea vorbei**. Omul avea, într-adevăr, geniu în raporturile cu debu-

tanții și este în afară de orice îndoială că Miron Radu Paraschivescu a rămas și astăzi chiar, pentru nu puțin, un obiect de adorație și un izvor de legende în felul celor ce „beatifică“, o generație mai încoace, pe Nichita Stănescu. De altfel, hagiografia scrisă și orală în această materie este impunătoare, sfârșind chiar prin a strivi opera, care, oricât de inegală, merită mai mult interes decât biografia și-i stabilește, în definitiv, poziția în istoria literaturii. De regulă, se invocă „generozitatea“ dar aceasta nu definește o individualitate altfel decât sub raport etic, nefiind de nici un folos în prețuirea „artei literare“. Și, totuși, invocarea largimii de vederi se face ori de câte ori este vorba de opera lui Miron Radu Paraschivescu, ceea ce distrage atenția de la operă, unica în stare a impune omul dincolo de regimul clipei.

Cu toate acestea, o reconstituire de biografie, desfăcută de legendă, este întrutotul recomandabilă înainte de a se descrie opera ale cărei fluctuații ar fi ininteligibile, totuși, fără cheia dată de un suflet neașezat. Originile acestei psihologii complicate vor fi fost, cu probabilitate, în vremea copilăriei și Miron Radu Paraschivescu a încercat, de altminteri, să le explice în niște memorii (denumite „Amintiri“), concepute târziu și incerte sub raport documentar; ceea ce lipsește de acolo se poate, totuși, întrevădea. Se născuse la 2 octombrie 1911, la Zimnicea, sub semnul Balanței, incertitudinea conformației psihice având, mai degrabă decât origini astrologice, motivație genealogică. Mama, Paulina Scorțeanu pe numele de acasă, se trăgea dintr-o familie de mărunți

negustori, locuind o vreme la Brăila, și apoi, către 1900, la Constanța unde Paul Scorțeanu, tatăl ei, avea o casă pe care o lăsă, deopotrivă, prin succesiune naturală, fiicei și soției de-a doua, Zoe. Bunicul trebuie să fi fost un om citit, căci avea cărți destule pe care își însemnase numele, unele dintre ele trecând la fiică-sa și apoi la viitorul poet; acest bunic, care îi era prea puțin cunoscut (căci moare pe la 1916 ori la 1917), îl fascinează pe Miron Radu Paraschivescu, ce îi va folosi, cu o consecvență nu fără semnificație, numele drept pseudonim. Paulina Scorțeanu fu educată cu grijă și probabil cu severitate, ceea ce o făcu timidă și îi dădu un aer meditativ însă nu romantic. „**Amintirile**“ o înfățișează rezistând cu greu la dificultățile unei vieți solitare și nesigure. Un soi de disciplină „nemțească“ îi completează conduita, câștigată poate în casa Flechtmacherilor, loc de adăpostire a tinerei cunoscătoare de germană și franceză. Îmbrățișase o profesiune didactică, utilizându-și știința de limbi străine la școală și, în vremea războiului, acasă, unde se încartiruiseră niște ofițeri germani. Femeia nu era frumoasă în sens propriu: o fotografie aflată pe un medalion și însoțită de o dedicație pentru Miron Radu (din 14 aprilie 1930, când ea se apropiase de cincizeci de ani) o arată oacheșă, cu nasul acut, ochii melancolici și părul tăiat scurt. Ceva din aceste trăsături se fixează și în faciesul lui Miron Radu Paraschivescu, ce păstrează nu doar culoarea măslinie ci întregul profil. Și de la tată-său, Romeo Paraschivescu, de profesiune pedagog, trebuie să fi

păstrat, sub raport fizionomic, ceva. O fotografie de prin 1917, arată un bărbat cu aer energic și față ovală, stăpânită de o impunătoare mustață arnăuțească și de un nas uriaș, deasupra căruia ochii negri sclipesc, aruncând priviri pătrunzătoare. Vestmintele sunt ale unui individ cochet. Mai târziu, pe la 1925, „Romică“ rămâne aproape chel, își taie mustața (buzele subțiri accentuându-i parcă un anume fond malign) și arborează ochelari cu ramă subțire de metal.

Părinții trăiesc despărțiți, și tristețea Paulinei Scorțeanu poate fi pusă și pe seama acestui accident biografic. Când apărea, arareori, pe acasă, Romeo Paraschivescu se arăta gelos peste marginile închipuite deși nu s-ar zice că femeia ar fi dat ocazie la bănuieli. Mai degrabă el părea necuminte. Se ținea, de altminteri, cu îngrijire, și Miron Radu Paraschivescu își amintește cum, într-un rând, tată-său se întorsese la Văleni, călătorind cu poștalionul tras de șase cai trăpași, coborâse și impresionase pe toată lumea cu vocea lui tunătoare, cu șuba de „bolcevic“ și căciula de oaie Karakul, cu ochelarii pince-nez și inelul de aur, „cu pecete“. Știa să poruncească și îi plăcea să o facă. Atunci, vagantul tată adusese cu el conserve, zahăr și dulciuri, îl îmbrățișase pe copil cu emoție și se arătase indiferent față de Paulina Scorțeanu, izbucnind în țipete când rămăsese singur cu ea, învinuind-o că i-ar fi fost infidelă. Era, zice Miron Radu Paraschivescu, „un om stenic“, dar violent și imprezvizibil.

Acești ani se sedimentează în memoria lui Mironuci, cum i se zicea, cu afecțiune, acasă. Venise

pe lume la Zimnicea, într-o familie cu legături genealogice la Brăila și la Constanța, lume de por-turi, și înainte de a i se depune în suflet ceva din viața Teleormanului danubian, maică-sa îl strămutase la Vălenii de Munte. Un tată mai mult absent, o mamă singuratică și sensibilă până la maladiv, ambiționându-se a pune pe seama băiatului toate însușirile bune, împărțindu-se între școală, gospodărie și lec-turi franțuzești, acestea nu ajută la o așezare sufletească obișnuită și, de socotim și imponderabilul genetic, contribuie la o psihologie contradictorie și labilă. Un soi de năzuință de a se identifica sufletește cu trăsăturile de fel contrar se observă la individul ajuns matur, care adoră pe bunicul dinspre partea mamei, dezvoltă un cult aproape oedipian pentru mamă-sa și, în chip inexplicabil, admiră pe taică-său, socotit un ins de tot excepțional. „Amintirile“ târzii conțin, de altminteri, o astfel de mărturisire privitoare la modelul patern: „dar atmosfera stenică, de încredere și optimism robust, ce se degaja din toată făptura, gestul și vorba lui, o simt și acum, când au trecut 50 de ani peste ea. Și cred că aceasta înseamnă a crea în viață, a lăsa o umbră vibrantă care să te pătrundă și să te reconforteze la cea mai palidă adiere a amintirii“ (**Amintiri** – București, Editura Ion Creangă, 1975, p.15). Acest spirit actoricesc, de alăturat aceluia al lui Oscar Wilde, se conservă și la Miron Radu Paraschivescu, în felul unui rudiment sufletesc infantil și este pro-babil că o examinare psihanalitică ar adăuga nu

puține argumente la astfel de concluzii, ce sunt doar intuitive.

Deocamdată, aflat la Vălenii de Munte, Mironuci trăiește o copilărie tipică, jefuind cireșul copt și prăbușindu-se de pe o cracă prea subțire, experimentând faustic preschimbări ale formelor vii și tăind coada pisicii cu toporul, prăvălindu-se cu sania de pe dealuri în iernile grele și cu omături mari. Îi plăcea, și îl obsedează până târziu, livada casei deschisă înspre vegetația crescând nebună, adora singurătatea și o consuma într-un fel de beție naturistică, nu de tot neobișnuită. Copilul era, în fond, isteț și petulant, arătând inteligență în ochii arzători și, ținut cu îngrijire de mamă-sa, se prezenta, într-o fotografie din acei ani, ca un mic Goe, purtând pălărioară cu bor îngust, de formă rotundă, pantaloni bufanți, ghete și cămașă din aceeași stofă ca și cravata. Însă acestea trebuie să fi pretins eforturi financiare, căci banii familiei nu erau mulți, și când trebuia să meargă la școală, băiatul își dădu examenele mai mult în particular. De altfel, școala îi fu întreruptă de mai multe ori din motive de pecuniozitate precară. Era un școlar sărac și cerea adeseori scutiri de taxe, rămânând, de nu se puteau obține acestea, să fie examinat de comisie și să promoveze cursuri fără obligație de frecvență. Chiar dacă acestea sunt declarații făcute din necesități de moment (și destul de nesigure, de fapt), ceva adevărat trebuie să fi fost. În orice caz, încheind studiile gimnaziale la Cluj-Napoca, Miron Radu se pregătea, către sfârșitul anilor '20, de studenție. Liceul nu-i dăduse

teroarea ce îl marcase pe Bacovia, căci viitorul poet era energic și vitalist, crezând, ca și Gorki (pe care îl va citi curând) în destinul celor care învață de la viață. Începuse să scrie versuri pe la 1926 și să publice, încă de foarte tânăr (uneori cu pseudonimul Emil Soare), la **Povestea**, o efemeridă cu apariția la Văleni, scoasă de învățătorul Ion Marinescu-Predealu.

În vremea când începea să versifice Miron Radu Paraschivescu, se produse (după formularea lui G. Călinescu) o „autohtonizare a simbolismului“, fenomen propriu și altor experimente, unde stăteau – în amestec – expresionism, lirică pe temă socială, neoromantice, manifestări de așa-zisă „avangardă“. Acestea nu se definesc prin organizări literare și nici de doctrină iar individualitățile ce apar nu ilustrează o tipologie lirică pură, fiind – atunci când nu-i vorba de conformații sufletești puternice – o răsfrângere a unei estetice de mixtură. Junele liric (ce își va divulga producțiunile acestea abia după multă vreme, când începuturile păreau un episod de preistorie) pare a fi pecetluit de context. Poetul e, mai înainte de toate, unanimist și simpatizează cu flamandul Verhaeren, iubind imaginile grandioase și un fel de romantism posthugolian, însă mai proletar. Adeziunea nu-i de neînțeles. Despre Verhaeren scriau, cu elogii, încă de pe la 1900, Ovid Densusșianu și, cam în același timp, Ștefan Petică (îndrăgostit, pe deasupra, și de Rimbaud, pe care îl prețuia și Perpesicius); Aron Cotruș și Emil Isac (care cântă lumea fabricilor) verhaerenizează și ei. Un Verhaeren mai

despletit, adoptând versul liber, era Whitman, admirat de asemenea (ca și Claudel și Péguy), de un Miron Radu Paraschivescu tânăr. Însă whitmanieni sunt, acum, de asemenea, Aron Cotruș și Ștefan Popescu, după cum Ștefan Stănescu (în **Arca lui Noe**) e un claudelian. Astfel de tensiuni, revărsând energii teribile și afirmând un suflet tumultuos și colectiv, se întâlnesc cu poezia liricilor ruși din anii '20 (Belii, Maiakovski, Block, Esenin) și alăturările acestea de inițiativă proletară și de reformism estetic sunt, pentru moment, posibile. Revoluția socială adoptă, înainte de a birui, doctrina colectivistă, „primitivismul“ estetic, recurge la energetism arhaic și dezvoltă o poetică în tradiția mesianismului romantic, cultivând apocalipticul, iregularul. Epoca face să coexiste adeziunile extreme și între „viziunea sexuală a întregului Univers viu“ preconizată de Geo Bogza și poezia-manifest a lui Aron Cotruș din **Io, Pătru Opincă** sau **Printre oameni în mers** par a fi mai multe asemănări decât ni se înfățișează la o prea repede vedere. Cultul anonimatului, înțeles prin negația individualității, e prezent pretutindeni, chiar dacă etiologic sunt diferențe. Literatura e convocată a înfățișa viața unanimă, coborând în medii sociale necunoscute, într-un fel de Amazonie a realității ce amestecă lirismul cu viziunea reportericească. Substanța poetică aparține cotidianului sau nu există deloc. Însă „cotidianul“ nu-i invenția acestui moment; el pătrunde în lirică odată cu simbolismul, fiind aici proletar, aici miniaturistic și sentimental, precum, de pildă, la un B. Neamțeanu (cân-

tărețul „trenușorului Crivina-Huși“, cu locomotiva cât un samovar) sau la un Luca I. Caragiale, „cotidianist“ în felul lui Blaise Cendrars și al lui Valéry-Larbaud. Apoi, evoluția ideologiilor nu doar literare corectează această semnificație și îi dă un caracter de directivă, temele „cotidianului“ făcând posibilă acum un soi de lirică a profesiunilor, ce afirmă estetic medii sociale marginalizate. Prin 1920, Barbu Solacolu versifica despre „pasul greu“ și „chipul supt“ al proletarului; Eugen Relgis cânta expresionistic betoniera, mina de cărbuni și pe salahor, visând la „fraternitatea universală“; Vladimir Cavarnali îl slăvea pe potcovar; Cristian Sârbu, proletar, cizmar provenit din matroz, se închipuia zugrav al „întinderilor suburbane“. O umanitate insolită, viețuind la mahala, începe să pătrundă în literatură, în urmarea exemplului gorkian, și Silvestru Trandafir (din **Dezertorul** de Mihail Sorbul) nu exemplifică alte opțiuni. Chipuri de mahala (zugrăvite de N.N. Beldiceanu), **Diplomatul, Tăbăcarul și Actrița** (văzuți de Carol Ardeleanu), **Hotel Maidan** (monografiat de Stoian Gh. Tudor), **Memoriile unui derbedeu** (de Aureliu Cornea) sunt documente prozastice ale acestei lumi de „umiliți și obidiți“. Taverna e locul ultim (ilustrând un moment de neo-boemă) al acestei geografii a inconformismului (elogiată, abia pe la 1940, de Dimitrie Stelaru).

Aceste dezvoltări nu aparțin doar creației, ci se reazemă pe obiective doctrinare. Teoreticianul „terenurilor virgine“ literare era, la vremea aceea, Paul Păun (**Meridian**, caiet 11, p. 15-16). Acestea

ar fi reprezentat „viața spirituală a păturilor fundamentale ale neamului“, „drumurile neumblate ale literaturii populare“, „sume de tradiții și sentimente care însemnează istoria și viața păturii țărănești“. Dar aceste formule – ce sunt pe deplin acceptabile de vreme ce se raportează la structuri așezate și cu adevărat tradiționale – stau alături de un elogiu al vieții de suburbie, labilă etic și fără vreo ordonare estetică, arătând confuzie de valori și o evidentă înclinație către incongruent. Scriitorul – consideră Paul Păun – „va găsi în viața orașelor altceva decât conflicte de salon, în viața mahalalelor altceva decât cuțite și drame amoroase, în viața satelor altceva decât o eternă succesiune de anotimpuri“. Acest „localism creator“, transportat în valorificări de structuri sociale și nu etnologice, este pozitiv atunci când recomandă o restituire a tuturor potențialităților culturale active și specifice, însă apare discutabil când se raportează cu exaltare la comunitățile aflate în tranziție, neomogene culturalicește. De bună seamă că lui Miron Radu Paraschivescu îi plăcură astfel de concluzii, dar se îndreptă către cele mai puțin creatoare în ordine istorică, ajungând la „cânticele țigănești“. „Țigani“ lui ar fi putut, în definitiv, să devină „sciții“ și „pecenegii“ sadovenieni dacă poetul ar fi deținut măsuri mai exacte și nu ar fi cedat la pitoresc. Acesta ar fi fost, de altminteri, „folklor“ prelucrat în gustul antonpannesc, cum îi plăcuse lui Ion Barbu și, prin muzică, religiosului Constantin Goran. „Folklorul“ înfățișat de **Cântice țigănești** n-ar fi, așadar, de mirare, epoca valorificând, în toate

direcțiile cu puțință, acest factor de coagulare sufletească și ireductibil; până și suprarealismul vehicula „folclor absurd“. Când nu-i „folclor“ ci limbaj dialectal, lirismul acesta e posibil esteticeste, chiar dacă rămâne în pitoresc (precum se întrevede la D. Ciurezu, la N. Crevedia), fără însă a vehicula un sens mai înalt.

O privire atentă identifică mult din toate acestea în lirica lui Miron Radu Paraschivescu de până la **Cântice Țigănești** și încă altele, căci poetul rămâne proteic și e mânat de năzuințe adeseori necompatibile. Căci, la drept vorbind, ce ar avea în comun, de pildă, unanimismul proletar și purismul barbian cultivat la acea vreme de nu puțini?

Însă aceste incongruențe nu se observă căci poetul întârzie a se exprima public altfel decât întâmplător până în 1941, când apar **Cânticele țigănești**. Deocamdată, își face studiile, încercându-se în **Litere** și la **Belle-Arte** unde își vedește oarecare dexterități de vreme ce participă la o expoziție, la Hasfer, împreună cu Wittner (viitor admirator al lui Pavel Korceaghin – afirmându-se acum în câmp suprarealist, cu colaje) și Vlasiu. Astfel de tatonări, precum și colaborările la revista **unu**, nu au altă explicație decât instabilitatea juvenilă, întâile semne de maturitate arătându-se abia pe la 1934, când Miron Radu Paraschivescu începe a se exprima jurnalistic. De fapt, **jurnalismul** e hotărâtor în organizările lui sufletești, și această mistică a clipei îl definește până târziu, abătând, cu probabilitate, creația de la ipoteza ei interioară, mai omogenă decât se arată opera în

forma ei care se cunoaște. În 1934, Miron Radu Paraschivescu e, alături de Ștefan Roll, Gherasim Luca și Petre Bellu (un pseudoproletar, prozator al maidanelor) în redacția **Umanității**, unde scrie, între altele, despre „șomerul intelectual“ sau despre „intelectualul revoluției de la 1848“ etc. Apoi începe să colaboreze la **Cuvântul liber** și la **Facla** lui N.D. Cocea. Cele dintâi contribuții privesc, la **Cuvântul liber** (unde se alătură lui Geo Bogza, Demostene Botez, Eugen Jebeleanu și Ștefan Roll) în special „problemele tineretului“. Dar articolele **Școala inutilă** (nr. 3, 24 noiembrie 1934), **Orariul în liceu** (nr. 6, 15 decembrie 1934), **Vacanța** (nr. 9, 5 ianuarie 1935), **Corpul profesoral** (nr. 15, 16 februarie 1935), **Clasele școlii** (nr. 16, 23 februarie 1935), **Tragedia celor 18 ani** (nr. 48, 5 octombrie 1935) nu spun mai mult decât titlul, deși o anumită plăcere de a nara le străbate. Jurnalistul e, acum și mai târziu, vociferant și agresiv, patetic și radical, compunând repede și bine în virtutea unei înzestrări gazetărești evidente ce nu poate să nu se exercite și superficial. Totuși, la **Cuvântul liber**, Miron Radu Paraschivescu nu se apleacă prea multă vreme asupra chestiunilor școlare, el evoluează către doctrina culturală și, fiindcă se hotărâse a face literatură, e desemnat să se ocupe de literații tineri. Câteva contribuții sunt dedicate acestei categorii, nu însă fără viziunări de ordin general. A examina situația „generației tinere“ i se pare cu neputință a se face în absența unei idei asupra „literaturii române“ a vremii și fără o perspectivă riguroasă asupra reali-

tății sociale și politice. Acest determinism e prezent pretutindeni și, de fapt, jurnalistica lui Miron Radu Paraschivescu nu rămâne la directiva culturală, e o gazetărie de acțiune. Uneori, câte o formulă se reține, căci autorul nu-i pasionat de sofistică, și chiar dacă argumentează, el are în vedere mereu eticheta (**Realitatea spiritualității**, nr. 19, 16 martie 1935; **Responsabilitatea unei generații**, nr. 35, 22 iunie 1935; **Reacțiunea în comă**, nr. 45, 14 septembrie 1935; **Fascismul în Balcani**, nr. 49, 12 octombrie 1935; **André Gide – semnificația lui revoluționară**, nr. 20, 21 martie 1936; **Tineretul tragic**, nr. 25, 28 aprilie 1936; **Apelul la clasicism**, nr. 46, 19 septembrie 1936). Un „ce“ memorabil există în aceste texte fiind de netăgăduit că jurnalistul are, cum se zice, „formulă“, atacând precis și actual. De altfel, ele nu rămân fără ecou, și o intervenție a lui Toma Vlădescu, încercând a-l corecta pe tânărul de la **Cuvântul liber**, îi dă ocazia lui Teodorescu – Braniște să se exprime în chip elogios asupra vocației pe care acesta o arătase.

Miron Radu Paraschivescu intră, așadar, la nici douăzeci și cinci de ani, în prim-plan. Însă de aici înainte, jurnalistica lui pare să se mai diversifice. La **Era nouă**, de pildă (unde îi găsește pe D. Trost, Paul Păun, Ștefan Roll, pe Ilia Constantinovschi, Petre Năvodaru și Andrei Șerbulescu, pe Ștefan Voicu și Radu Popescu) se preocupă de „literatura vecinilor“ (nr. 3, aprilie 1936), face cronică literară (negând pe romancierul Mircea Eliade) și comentează contribuțiile de belle-arte. „Cronică plastică“ ține, în

1937-1938, la **Meridian** (o recenzie privitoare la Mestrovici, de exemplu, apare în caiet 10, p. 30-31), adăugând la aceasta intervenții de doctrină ce sunt, în realitate, contribuții la o ideologie unde nu încap, totuși, prea multă participare individuală (**Lupta pentru oficialitate**, în caiet 10, p. 13-14, **Rădăcinile omului**, în caiet 12, 1938, p.4-6). Aici se produc și întâile corecții pe care jurnalistul socotește că e nimerit a le aplica lui Iorga și lui Arghezi; perspectiva este însă radical subiectivă și ar trebui la rândul ei corectată deși e greu de imaginat că în medii precum acelea de la **Meridian** (care divinizau pe „scriitorul reporter: Jean Richard Bloch“, în caiet 11, p. 25) ar fi fost posibile altfel de adeziuni. Reporter devine deocamdată și Miron Radu Paraschivescu, însă prin însoțirea sociologilor de la **Serviciul social**, urcând cu ei în Munții Apuseni și compunând câteva remarcabile „materiale“, ce se vor strânge în **Oameni și așezări din Țara Moților**. Ideea de reportaj îi plăcea, și tânărul începe a se exprima la gazeta **Reporter** (condusă de N.D.Cocea), unde face de toate și, mai ales, cronică plastică. Admirația lui se îndreaptă acum către Ilya Ehrenburg, deopotrivă reporter și ideolog; o simpatie de june fără prea multă experiență literară, impulsiv și radical. De altminteri, văzut de Iser, la 1939, Miron Radu Paraschivescu se înfățișează într-un desen ca un tânăr cu trăsături anguloase, păr tăiat scurt și privirea ardentă, cu piele smeadă, subliniată de gravor prin pete funingioase de creion.

Jurnalistica lui nu e, la drept vorbind, decât expresia unei doctrine și gazetarul nu dă semne, la acea vreme, de afirmație teoretică mai individualizată. Temele sale sunt **teme de grup**, ideologia este **ideologie de facțiune**. Colectivismul e formula ce definește această acțiune nu doar culturală. Creația însăși urmează să aibă o notă de „colectivism“, exprimând un suflet unanim, proletar. Viitorul trebuie să autentifice „noutatea unei literaturi“ și să afirme „arta nouă“, adică „literatura proletară, literatura timpului nou“. „Artă nouă“ este socotită combinația de lirism uvrier și de avangardism formal, luându-se drept exemplu pe Johannes R. Becher (tradus în **Veac nou**, cu **Moartea unui șomer**, o poezie de notație simplă, melodramatică, inspirată de un mediu umil), pe Bertold Brecht, pe Maiakovski, cu ale lui **150 de milioane** (comentat de **Meridian**, caiet 9, p. 17-18, 1936), pe Geo Milev (tradus de Ștefan Roll, în **Eră nouă**, nr. 2, martie 1936), pe Esenin și Upton Sinclair. Acest **carnet de modele contemporane** se însoțește cu reconsiderări de ordin istoriografic, astfel încât Walt Whitman devine, paradoxal, un precursor al spiritului proletar. „Poezia lui Whitman – zice Paul Păun – e o revărsare de voință și de bucurie de a trăi, voința de a face viața, pe toți oamenii, mai plină și mai veselă. Poezia lui Walt Whitman este o confesiune a unui om către toți oamenii și un apel care nu se lasă împiedicat de nici o estetică decât aceea pe care le-o impune propria lor revărsare“ (**Fapta**, nr. 4, 27 februarie 1938, p.3). Whitman și Maiakovski consi-

dera altcineva (în **Stânga**, nr. 9, p.5), ar exemplifica ideea de „cor declamator“, esențială într-un lirism proletar. Simpatia proletară față de „avangardă“ (căci este introdus aici „spiritul revoluționar“ al ... suprarealismului) nu se rezumă la literatură. Nu puține din paginile acestor publicații (unde Geo Milev și Brecht sunt recomandați drept exemple) fodiesc de o grafică (precum aceea din **Bluze albastre**) din mediu proletar, fără stil, cultivând dizarmonicul, excesivul. Ca și literatura, arta plastică exemplară trebuie să fie importată din spații culturale „înaintate“, și de aceea Georg Grosz (în **Stânga**, unde apar desene cum ar fi **Coșmar**, **Lumea bună**), Kathe Kollwitz, Frans Masereel (al cărui ciclu **Pățimirea unui om** e reprodus de **Stânga**) devin, deodată, clasicii **artei noi**. E o pictură de aspect expresionistic, afirmând un panoptic de medii sociale. Aceasta este, de fapt, ideologia reportajului, care nu mai e o formulă jurnalistică, a devenit metoda literară canonică. Scriitorul ar trebui să fie, înainte de toate, reporter, e de părere Ștefan Roll: „Strada e filmul societății, documentarul, fișierul ei cel mai veridic“ (**Strada**, în **Cuvântul liber**, nr. 5, 9 decembrie 1933, p.7). Și teatrul ar trebui să fie un „teatru de stradă“, literatura căpătând misiunea de a comunica „viața trepidantă“, „mișcările colective de stradă, de stadion, de uzină“.

Acest „cotidienism“, posibil esteticeste dacă nu-i exclusivist și pozitiv atunci când adaugă substanță inedită la conținuturile sufletești tradiționale, și-a găsit totuși teoreticienii radicaliști, dacă teorie se

poate numi această alăturare de hotărâri irevocabile aparținând, de pildă, lui Alf Adania (în **Bluze albastre**, nr. 1, 1932, p.2): „Scriitorul nu trebuie să lucreze niciodată după modele literare false, ci exclusiv după modele vii. (...) Scriitorul care se pune în slujba unei minorități care a ajuns numai prin asuprire și exploatare, scriitorul care luptă contra maselor exploatare, căutând să le paralizaze, este un criminal. Scriitorul care continuă să mai scrie o literatură artistică este pur și simplu un nebun“. Concluzia nu se discută: „artisticul“ e socotit „elitism“, stilul supravegheat, clasicitatea, în fine, devin expresii ale „exploatării“. Un aer de sociologism vulgar plutește ca o ceață densă prin aceste pagini, unde nu se îngăduie alternative. În mod vădit, asemenea erori nu sunt o chestiune de opinie și nu rezultă din raționamentele unui individ izolat; ele tind a exprima o doctrină colectivă, unde abaterile se pedepsesc. Ceva de „absolutism papal“ e prezent în astfel de directive, care ar fi voit să fie și ele „universale“, „catolice“.

De aici și până la a judeca opera în raport cu opțiunea politică nu mai e nici măcar un pas, căci asimilarea „valorii“ cu „adeziunea“ s-a făcut de mult. Acum încep **procesele imaginare**, care aduc în instanță felurite personalități ale culturii universale din epoci revolute, a căror vină ar fi fost lipsa de pătrundere socială, așa-zisa complicitate cu potențaii. Victoria unui mediu filistin asupra caracterului – aceasta e formula adeseori invocată, și nu-i de mirare că până și Goethe e considerat un individ pe-

riculos (**Goethe și revoluția** de K.A. Wittvogel, în **Veac nou**, nr. 4, 24 aprilie 1932, p.2). Istoria însăși este examinată dintr-o perspectivă **prezenteistă** și vinovățiile se stabilesc, acum și mai târziu, în raport de concluzii aparținând zilei de azi. Contemporanii nu pot, desigur, să fie tratați mai îngăduitor, unul dintre obiective fiind, către mijlocul anilor '30, opera lui Mircea Eliade, atunci încă foarte tânăr. O polemică între acesta (**Cuvântul**, din 4 iulie 1932, p.1) și Al. Sahia (**Bluze albastre**, nr. 3, 10 iulie 1933, p.8) își ia drept temă „arta pentru artă“, arătând că reduccionismul gherist lua acum forme și mai stricte. Cine nu admite preponderența „scopului utilitar moral“ pe care arta trebuie să-l urmărească ar avea din această perspectivă opțiuni confuze, și niște **Cuvinte pentru tineret**, aparținând lui P. Boteanu (**Stânga**, nr. 17, p.5-6), vehiculează pe un ton inchiizitorial astfel de formulări, ce nu au nici o justificare în absolut. Nu-i o întâmplare că **Stânga** se ocupă în mod critic și cu extremă vehemență în limbaj nu numai de Mircea Eliade, ci și de congenerii lui, Mircea Vulcănescu, C. Fântâneru, Constantin Noica etc.

Astfel de confruntări erau previzibile deși puține dintre susținerile de acum depășesc marginile doctrinare impuse de polemica dintre Maiorescu și Gherea; **Stânga**, **Cuvântul liber**, **Bluze albastre** reeditează, în general, un punct de vedere gherist, însă mai rudimentar ideologiceste, și nu s-ar zice că acestea ar fi completări la o ipoteză de „cultură nouă“. Curioasă e, în această vreme, absența lui E.

Lovinescu dintre obiectivele polemice ale **Stângii**, deși noțiunea de „sincronism“ și, în general, mecanismul sincronizării cu Occidentul exemplificase o nostalgie a burgheziei și nu ar fi trebuit să scape de corecții din unghiul acestei doctrine. Totuși, lovinescianismul întâlnește **Stânga** sociologistă în punctul esențial, care e acela al repudierii ideii de specificitate națională. **„Internaționalismul“ de provincie a Occidentului, propus de E. Lovinescu, se amestecă de minune cu internaționalismul proletar.**

Câteva formulări antispecificiste merită evocate. „Specificul național“, zice Mihail Ralea, ar fi echivalent cu „heterogenul“, și eseistului i se pare indiscutabilă complexitatea în condiții de compoziție etnică hibridă întrucât „cu cât proveniențele unui popor sunt mai variate, cu atât sufletul e mai complex“ (**Rasă și cultură**, în **Stânga**, nr. 16, 1933, p.1). Însă complexitatea aceasta rămâne iluzorie și nu stă în nici un fel de legătură cu „specificul“ unui popor, care, dimpotrivă, există numai atâta vreme cât este, istoricește, unitar și deține un nucleu neatacabil. Altcineva, Oscar Jianu, (în **Stânga**, nr. 10, 1933, p.1) exaltă „principiul universalității în timp și spațiu“, „etica globului“, „fenomenul planetar“, ceea ce traduce, fără nici o disociație, **teoria revoluției mondiale**. În fine, Dan Petrașincu (ce și-a luat mai târziu pseudonimul de Angelo Moretta și scrisese literatură hinduistă de colportaj) crede că „specificul național“ ar fi „semidoc-tism“, adică „cel mai mare păcat al literaturii și, implicit, al mentalității românești“ și, deci, ar trebui eliminat dacă năzuim cu adevărat la creație (**Semidoc-**

tism literar, în **Meridian**, caiet 8, p.15-16). Aceste generalizări, prea repezi, dar nu juvenile ci doctrinare, sunt de examinat cu reticență; de altfel, radicalismul antispecificist nu-i atât de compact și de solidar. O intervenție a lui Ilie Cristea (**Adevărul asupra caracterului național**, în **Bluze albastre**, nr. 1, 5 iunie 1932, p.5) e mai prudentă și accentuează metamorfozele istorice pe care „specificul“ le-a cunoscut în raport și de evoluția socială, punând surdina pe zgomote.

Orișicum ar fi, o dezagreabilă impresie de **spirit apatrid** apare de pretutindeni, și dacă îi adăugăm reprezentările în direcție axiologică promovate de aceste publicații (și nu doar ele), obiectivele lor capătă mai multă evidență. Este **Marea Negație**. Pe scurt, valorile ar fi inexistente în literatura română a momentului; Arghezi ar fi un trădător (**Evoluții**, în **Veac nou**, nr. 1, 3 aprilie 1932, p.2), Sadoveanu, Rebreanu, Goga nu ar exista, iar Blaga și Ion Barbu ar fi niște „idioti“ (**Anul literar 1934 și ceilalți ani**, în **Critica**, nr. 1, 7 februarie 1935, p.2-3). Mai mult de zece cărți literare și cinsprezece poezii bune nu s-ar putea găsi în această literatură, care, în general, nu-i matură și este inaptă de a crea valori. De aici și până la o **doctrină a minimalizării** e doar un pas, și acest pas îl face, între alții, Radu Popescu: „Zadarnic – zice el, în **Cuvântul liber**, nr. 2, 16 aprilie 1935, p.4“, într-un text intitulat **Elogiu la moartea literaturii** – am căuta și patrimoniul viu al acestei literaturi, apt să servească pentru viitor. Nu există, pentru că nimeni nu-l solicită. Patrimoniul literaturii burgheze este un rest la dispoziția istoriei“. Alții susțin că românii nu au tradiție, literatura tre-

buind să fie caracterizată doar printr-o „creștere“: „Între noi și Franța, situația culturii noastre este infinit superioară. Pe când cultura franceză trebuie întâi să moară ca să se nască, a noastră nu are decât să crească“ (Ghiță Ionescu: **Spre cultura română**, în **Cuvântul liber**, nr. 27, 1934, p.11). E o ipoteză de cultură genuină, exprimând în realitate, o ideologie a rupturii, făcând din negație principiul evoluționist fundamental; însă o ipoteză sumară și mecanicistă.

Dar, de fapt, puncte de vedere rigorige apar, cu precădere, în vremuri tulburi și nu trebuie să le exagerăm însemnătatea; la urma urmei, consumarea unui proces natural corectează, în fond, ce este de corectat și aduce treptat clarificări ce vin de la sine. Perspectiva istorică e pretutindeni necesară și calmează spiritele prea înfierbântate. Însă astfel de momente când apele se despart violent de uscat, reclamă adeziuni radicale și angajează câteodată, până peste marginile îngăduite, conștiințe făcute pentru idealuri mai presus de individ. Efectele nu sunt, însă, de obicei, pozitive. Vocația artistică iese știrbită și opera se suspendă în provizorat de nu se reazemă pe principii sigure de înaintare, adică pe direcția organicistă de cultură, aceea pe care preschimbări de moment nu o tulbură esențial. „Mutația valorilor“, „arta cu tendință“, „sincronizarea“ de orișice fel sunt formulări de aspect ideologic, putând să contribuie pentru o clipă la adaptări în definitiv necesare; însă opera lui Cantemir, Hasdeu, Creangă și Eminescu, Caragiale și Pârvan, Iorga și Sadoveanu, Arghezi și Blaga, G. Călines-

cu etc. rămâne eternă și constituie substanța matricială, ireductibilă.

Încă foarte tânăr la acea dată, căci avea, ca și Mircea Eliade sau E.M. Cioran, mai puțin de treizeci de ani, Miron Radu Paraschivescu nu se sustrage acestei **culturi de facțiune** și, în felul lui, o ilustrează. Dar coerența lipsește vădit. Ce ar avea în comun, de altminteri, imaginea de popor vechi (trăind în cadre tradiționale, civilizată în felul lui, endogen și dezvoltând o cultură aptă de a evolua istoricește fără modificări) evidențiată de **Oameni și așezări din Țara Moșilor** cu jurnalistică în spirit doctrinar, unde s-a injectat sentimentul minimalizării ideii de națiune? Impresia că între Dimitrie Gusti și Gorki adeziunea lui Miron Radu Paraschivescu merge mai degrabă către cel dintâi este învederată și o confirmă nu doar reportajele de acum, ci și unele contribuții jurnalistice mai târzii (**Peste inima țării**, de pildă), unde apelul la străvechime se face neconținut. Totuși, evoluția scriitorului nu se organizează în **aceste** cadre. Incoerențele, dacă nu le considerăm a fi acum „accese“ de conjunctură, trebuie să le punem în seama **iluziei protecționiste**, care e prezentă, de nu puține ori, la intelectualul român. Vocația e abătută, astfel, de la datele ei naturale, și opera, chiar dacă prin eforturi considerabile ajunge să se exprime într-o formă acceptabilă, nu-i decât umbra celei care putea să fie. Între virtualitate și expresie se amestecă o ideologie radicală, care perturbă. Acestea sunt, bineînțeles, scheme raționale, deduse din „cazuri“ verificate istoricește, unde **protecționismul politic** nu aduce

îmbogățiri, ci reducere substanțială; Miron Radu Paraschivescu rămâne un astfel de „caz“.

În 1941, când încă nu împlinise treizeci de ani, omul arătase că se ia în serios ca poet și avea gata de apariție **Cântice țigănești**. În 15 iunie 1941, un astfel de „cântic“, intitulat **Rică** apărură în **Albatros** (nr.7), ceea ce înseamnă că volumul încă nu se tipărise. Acum începe, probabil, să alcătuiască și o piesă de teatru, **Asta-i ciudat**, pentru că mediul e acela din **Cântice țigănești**, de nu cumva și ideologia chiar. Poate că tot pe atunci, Miron Radu Paraschivescu compune întâile scene din **În marginea vieții**, o altă producție cu intenție dramaturgică, rămasă, în cele din urmă, neterminată, semn că poetul se ambiționa să se exprime în teatru, unde, totuși, nu va stăruia. Obsesia poetică e și acum mai puternică. Prin 1942, o schiță de plachetă colectivă, cu titlul sugestiv de **Sârmă ghimpată**, ar fi conținut și poemele **Oamenii pământului**, **Jurnal de vară**, **Testament** (alături de o compunere lirică, aparținând – încă o curiozitate – lui Marin Preda, intitulată **Întoarcerea fiului rătăcit**, un fel de confesiune a lui Nilă). Fapt este că pe Marin Preda îl cunoștea și îi dăduse de mână de ajutor, precum se știe, înlesnindu-i debutul cu un soi de nuvelă, **Pârlitul (Timpul**, nr. Din 15 și 16 aprilie 1942). Însă protectorul mai vârstnic încerca să-l convingă pe prozator să scrie muntenește, ceea ce acestuia nu-i mai plăcea în 1974, adică treizeci de ani mai târziu (Sergiu Filerot, **Reîntâlniri**, București, Editura Cartea Românească, 1984, p.107). Nu-i exclus că astfel de insistențe

despotice, îl vor face pe Marin Preda să ridiculizeze ambiția de a descoperi talente a lui Miron Radu Paraschivescu, când faptele se consumaseră de mult (Adrian Păunescu, **Sub semnul întrebării**, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1979, p.465). Sigur este, însă, că la **Timpul** (unde redacta o „pagină literară“, cu genericul „Popasuri“) își vor găsi loc destui debutanți, fapt lăudabil, chiar dacă, adeseori, eforturile de a-i impune nu se confirmă în ordinea valorii. Exagerările nu lipsesc. Despre un Dumitru Bărbulescu (fost corector la **Timpul** și prozator rămas fără operă), Miron Radu Paraschivescu ar fi zis, de pildă, că este un geniu, „făcând din mână în aer elipse lungi, însoțite de înjurături de admirație“ (ne asigură, sarcastic, Marin Preda, în **Viața ca o pradă**). Totuși, erorile sunt posibile și nu trebuie să facem din acestea un capăt de țară; poetul era, aceasta nu se poate pune la îndoială, un exaltat și extravagantele se explică psihologiceste.

Cu toate acestea, Miron Radu Paraschivescu nu făcea doar protecționism literar și „școală de literatură“. Acum, în 1943, publică la Craiova **Pâine, pământ și țărani**, adăugând la **Oameni și așezări din Țara Moților** un pendant moldav, completând, cu mai puțin entuziasm față de ideea de străvechime și de autohtonism, o imagine complexă de viață rurală românească, unde se văd urmele „sociologiei națiunii“. Contribuțiile reportericești nu se opresc aici și, din februarie 1944, Miron Radu Paraschivescu începe să publice în **Ecoul** un șir de însemnări pe

temă transilvană, reunite apoi sub titlul, foarte sugestiv, **Peste inima țării**. Sunt episoade de viață cotidiană ardelenescă, organizate în jurul ideii de frontieră ilegală (căci suntem încă în **Ciclul Diktatului de la Viena**), multe din ele memorabile și unde fraza patetică este la locul ei. **Ecoul** adăpostește acum nu doar reportaje, ci și o „pagină literară“, pe care Miron Radu Paraschivescu o redactează împreună cu Geo Dumitrescu. Protecția acordată necunoscuților (pe care poetul o practicase la **Tim-pul**) se continuă și aici. De altfel, generozitatea lui ia forme nu doar literare, căci aflăm acum (Adrian Păunescu, **Sub semnul întrebării**, București, Editura Cartea Românească, 1973, p.198) că primea, pe atunci, în garsoniera lui, găzduindu-i cu larghețe, pe numeroși simpatizanți, între care și pe Ov. S. Crohmălniceanu, venit de la Galați.

Începutul lui 1944 îl arată pe Miron Radu Paraschivescu reîntors la un soi de jurnalistică doctrinară, ce desfășoară un ton de vizionar mai involburat, o mențiune meritând, totuși, **Despre întoarcerile și uneltele poeziei** (în **Ecoul** din 31 ianuarie 1944, cu semnătura Paul Scorțeanu). Omul are, încă de acum, viziunea vieții de după război, ceea ce înseamnă că știa mai multe decât lasă să se vadă, scriind aceste propozițiuni în genul lui Ehrenburg. „După război – zice el – vor trebui construite sute de orașe, vor trebui intensificate rețelele de comunicație, țările agricole au să evolueze în mod firesc și necesar către industriile organizate, în sfârșit, milioane de hectare de pământ vor cunoaște, prin

intermediul omului, îmbunătățiri noi. Asanări, canale de legătură între fluvii, șantiere navale, aerodromuri, tuneluri montane, drumuri interminabile, mii de fabrici, păduri de tractoare și arsenale de toate categoriile vor cere mână de lucru. Orice va reuși să distrugă acest război, și pentru oricare din fazele lui vor exista după el oameni care să blesteme și să plângă, dar conștiința progresului, justificarea supremă a omului în fața lui însuși, nu va putea fi anulată de nici o armă nouă sau excesiv de perfecționată.“ Jurnalistul vede urieșește și comunică exaltat, acestea părând a fi niște pagini scrise de un Marinetti venit din medii proletare. Ideea unei „literaturi noi“, aflată aici **in nuce**, însoțește proiectul social: „Concentrați la ferme agricole sau în cartiere industriale, poeții de mâine, poeții care vor scrie pentru toată lumea, vor da cele mai frumoase poeme .../ Ei vor împinge dimensiunile noilor configurații mai departe.“ Un fir direct e tras, cu evidență, de la avangardiști, pe direcția rusă, cubofuturistă, ceva din frenezia lui Maiakovski apărând și aici.

Însă poetul nu făcea doar previziune socială, punând în articolul de ziar fraze citite cu asiduitate (ce vor suna, nu peste multă vreme, altfel decât un vis de literat), el propunea și o aplicație doctrinară la domeniul literaturii. Literatura ar fi trebuit să aibă (aflăm aceasta din **Ecoul**, din 28 ianuarie 1944) un pronunțat caracter urban, ceea ce corespunde nu doar cu soluția marinettiană, ci și cu aceea preconizată de socialiști. „Dictatura pro-

letariatului“ ar fi reclamat o artă cu preponderență „proletară“, provenind din medii muncitorești, adică urbane, alte ipoteze fiind de neimaginat, căci s-ar evidenția straturi sociale cu conștiință „înapoiată“. Drept este că Miron Radu Paraschivescu nu enunță cu directete astfel de concluzii, dar ele se întrevăd totuși în obsesia „cetățeanului“. Unele argumente se pot încuviința aici, însă demonstrația este lipsită de nuanțe și trebuie respinsă ca reduționistă. „Pentru universul poetic al scriitorilor noi, orașul este o prezență zguduitoare de frumoasă“, care „concentrează atenții, acumulează forțe, intensifică raporturile dintre viață și artă“. Se ajunge apoi, în spiritul lui Marinetti, și la premoniții, unde noțiunea de „tinerețe“ are funcția foarte bine precizată: „... astăzi (orașul) nu interesează decât pe câțiva; mâine va agita tineretul și va fertiliza literatura“. Iată o deslușire: „tineret“ însemnează aici o umanitate biologică „nouă“, cu altfel de mentalități, o populație educată în alte concepții decât acelea „vechi“. Mitologia „noului“ anunță viitoarea dimensiune socială: „fiecare uzină e un motiv în plus de rugăciune pentru bucuria mecanicului, de elogi pentru salopeta muncitorului.“ O anume coerență doctrinară nu poate fi negată deși astfel de formulări nu sunt noi și aparțin nu doar jurnalistului ci și poetului (a cărui „lirică a profesiunilor“ se dovedește nu fără interes); însă aceste idei apar și la alții, nu puțini. Anonimatul creației, unanimitate, se însoțește astfel cu anonimatul opiniei.

Acest **spirit anonim**, aparținând tuturor și, în definitiv, nimănui, se impune curând. Poetului i se joacă, în 1945, **Asta-i ciudat**, la Brăila, într-o “tovărășie” exemplificată de Yannis Veakis și Eva Pătrășcanu, cu Al. Brătășanu și Harry Brauner ca scenografi. E reporter la **România liberă** și, nu peste multă vreme, va primi, spre a conduce, **Revista literară** și **Almanahul literar** de la Cluj. Acum putea să spună, ca și Bacovia, că și-a împlinit toate profețiile politice.

Însă vremurile „noi” deveniseră mai tulburi decât se putea prevedea, și poetul care elogiase, în gazete, pe „lucrător” se vede acum însoțit de un popor întreg de licurici descoperitori ai „clasei muncitoare”; prioritatea se vede, încă o dată, a fi problematică. Deodată, **poeții sociali**, din puțini câți au fost, rămân – vorba unuia – mulți. Dar explicații există. Sunt, mai întâi de toate, cazurile de consecvență, precum în cazul lui Mihai Beniuc, unde spiritul lui Goga și un gen de mesianism evoluează fără prea multe stridențe. De la **Cântece de pierzanie** (1938) și până la **Un om așteaptă răsăritul** (1946), distanța nu este astronomică; **Poezii** (din 1943, cu formula codificată și amenințătoare), **Orașul pierdut** (1943) se adaugă într-un chip destul de firesc. Și alții își desăvârșesc adeziunea proletară (Ion Th. Ilea, Ștefan Popescu, care – **Cu inima în pumni**, din 1944, în **Tuturor**, din 1948 – pune la un loc lirismul trubaduresc cu sloganul), fiind posibil, fără îndoială, și reconsiderări de poziție (Aron Cotruș ilustrând această situație). Altfel de palinodii,

dinspre „burjui“ către „proletari“, sunt cele mai numeroase, acestea fiind, ca să zicem așa, procese de „clarificare“. Marcel Breslașu, de pildă, începuse cu adaptări biblice (**Cântarea cântărilor**, 1938), însă continuase cu **Poeme pentru un ziar de perete**, foarte ateiste, spre a nu spune mai mult (1948) și o poemă „simfonică“ (îi plăcea, de altminteri, muzica) dedicată „Griviței roșii“ (1949). În stil biblic începuse și Constantin (Dan) Deșliu, însă cu rezezi adaptări către hagiografia lui **Lazăr de la Rusca. Scrisoarea către Dumnezeu** (1940) era o contribuție lirică a Ștefaniei Zottoviceanu-Rusu, autoare, mai apoi, în **Caii anilor** (1946) de versuri didactice, vulgarizând manualul de economie politică în acest fel: „Și asta este, precum am mai spus, / Excedentul valorii unui produs, / Astăzi de toată lumea știuta / Plus-valuta“. Acest evoluționism în accepție scolastică este, de bună seamă, insolit, după cum insolită este și clarificarea pe care o arată Sanda Movilă (Aderca). În **Călătorii** (1946), poeta evocă, în medii foarte exotice (Ohio, Broadway, Cuba, China etc.), niște „litanii de banjo“, spre a se îndrepta apoi și cu iuțea către un soi de reportaj versificat, antirăzboinic, unde apar „băutorii de sânge“ imperialiști. De la **Țara fetelor** (1938) până la **Bucurie** (1949) și **Fiilor mei** (1949), poezia Mariei Banuș cunoaște aceeași mișcare de „girouette“. „Clarificări“ de acest fel se produc, de fapt, și la alții, prea de tot numeroși. Astfel se explică drumul parcurs de Eugen Jebeleanu de la hermetismul postbarbian din **Inimi sub săbii** (1934) la exultarea proletară din **Cântecele pădurii**

tinere (1953). Reprobabile trebuie să-i fi părut începuturile liricii proprii și lui Cicerone Teodorescu, poetul **Căii Griviței** (în 1949), volum în care nimic nu arată geometria de purități barbiene din **Cleștar** (1936). Bibliografia de avangardist devine, în general, supărătoare și, în baza ideii de amnezie colectivă, nu puțini sunt cei care încep, cum s-ar zice, o nouă viață literară. Prototipul rămâne totuși Sașa Pană, animatorul publicației suprarealiste **unu**, a cărei **palinodie** (căci aceasta e specia fundamentală a epocii) merită invocată: „Zvârl la gunoi cuvintele mătăsoase / Parfumurile și moliciunile cotidiene / În care m-am bălăcit douăzeci de ani / Și dezghioc verb zgrunțuros precum faptele / Precum gândul de cremene al pionierilor“. Acum, poetul **vieții romanțate a lui Dumnezeu** (1932) conducea nu o ediție nouă a sincronistei **unu**, ci periodicul **Orizont**, alcătuit „pentru muncitori și intelectuali“, unde apar unele din producțiile ce trec apoi în volume precum **Pentru libertate** (1944) și **Manifestație** (1945). Lirisimul nu mai e o chestiune de „subconștient“ și de „libertate a cuvintelor“, ci un reportaj pur, unde răsar, în exaltări, sondori și petroliști. Poetul face declarații precum acestea: „Prin plămâni poeziei / Sufală-al libertății dor, / Cazna celor mulți, puternici, / Traiul muncitorilor“, care figurează în **Poeme fără imaginație** (titlu parcă autocritic). Un aer de joc ilogic se evidențiază în aceste compuneri, de unde, esteticeste, nu rămâne nimic.

Dacă Sașa Pană urmează exemplul lui Aragon și Eluard, alții rămân fideli lui André Breton, visând

să adapteze suprarealismul la **Das Kapital**. Gherasim Luca, de pildă, care stătuse alături de Miron Radu Paraschivescu la **Umanitatea**, adresa, în 1945, împreună cu D.Trost (colaborator, în 1936, la **Era nouă**) un mesaj suprarealismului mondial, intitulând creațiunea **Dialectique de la dialectique**. Tragedia omului ar consta, zic acești mesageri, în determinismul nașterii, (legată de geografie și epocă), și cine respinge noțiunea de patrie ia poziție „de clasă”. Ceva din bizareria ideilor antispecificiste ale lui Dan Petrașincu a rămas și aici, însă luând forme caricatural – freudiene („Das Trauma der Geburt“, a lui Rank, fiind utilizată în scopuri internaționaliste). Freudiană este, de altfel, și metodologia dintr-un fel de roman, **Le Vampire passif**. (1945) sau din **Inventatorul iubirii** (1945) de Gherasim Luca, unde frazele profetice nu-s decât vehicule de doctrină în chestiuni de amor: „De câteva mii de ani se propagă ca o molimă obscurantistă acest om axiomatic al lui Oedip, omul complexului de castrare și al traumatismului natal, pe care se sprijină iubirile, profesiunile, cravatele și gențile, progresul, artele și bisericile noastre”. Preocupările pentru erotism sunt izbitoare și la Paul Păun, cel care elogia, cu zece ani înainte, „terenurile virgine“ sociale, mahalaua între altele, teoria lui despre lume și viață rezemându-se acum pe „lovaj“, o activitate „amoroso-demonică”. Textul lui, **Les esprits animaux** (1947), conținea și acest îndemn parodistic: „**Amoureux du monde entier, unissez-vous**”. Nimic mai mult decât manierism se observă în toate acestea, o declarație de

principii aparținând lui Gellu Naum sunând în felul următor: „Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie.“ **Deformația** preconizată nu ajunge la forme de negație pură în producția lui lirică, de o anumită abilitate, vădită în poemele cuprinse în **Drumețul incendiar** (1936) și **Libertatea de a dormi pe o frunte** (1937), de nu cumva și în **Vasco de Gama** (1940). Însă acestea sunt eboșe și experimente, fără un viitor sigur în absolut și cu atât mai puțin în vremuri ce nu admit decât academismul, cum sunt acelea ce vin. Mai mult decât în alte epoci, confirmarea publică se face acum prin instituții, și acest **neocademism absolutist** simpatizează cu formele simple, accesibile, cu un „cotidian“ transportat fără modificări în literatură și cu versificația de uz didactic, ușor de memorat. **Sângele popoarelor** (1946) de Radu Boureanu, **Vioara roșie** (1948) și **Holdă** de Victor Tulbure, **Doftana** (1949) de Dumitru Corbea, **Cetatea tăcerii** (1946) de Ion Bănuță, **Tulnice în munți** (1950) de Vlaicu Bârna sunt socotite a fi evenimente, și nu puține din ele capătă o difuziune școlară, căci modificările de mentalitate trebuie să înceapă de la vârsta juvenilă și reclamă acțiuni organizate, întreprinse în acest scop. Când Mihai Beniuc, în **Chivără roșie**, fu cel dintâi care adaptă versul popular la conținuturile canonice, deveni evident că noțiunea de „specific național“ are, în aceste situații, doar o reverberație formală.

Oricât ar părea de curios, Miron Radu Paraschivescu nu apare decât mai târziu între

notorietățile clipei, deși făcuse dovezi indubitabile de fidelitate. Vremurile sunt nesigure din toate punctele de vedere și chestiunea se pune, la drept vorbind, în termeni de supraviețuire. Adeseori, palinodia nu-i de ajuns și mulți își văd, în chip inexplicabil, evoluția întreruptă. De la „**Poeme vechi și noi**“ (1948), conținând o literatură de „apocalips“, ce arată „ororile războiului“, și până la **Versuri** (1957), Camil Baltazar nu mai publică cine știe cât; Marcel Breslașu rămâne la o parte până în 1959 (când îi apar niște **Poezii**), fiindu-i necesară, spre a se întoarce în spațiul actualității, o „prefață“ a lui Radu Popescu; nimic nu urmează după **Libertatea de a trage cu pușca** (1945) de Geo Dumitrescu vreme de mai bine de zece ani. Astfel de incidente s-ar putea pune în seama întâmplării însă adevărul este însă, de bună seamă, altul. Sunt, de fapt, vremuri de restriște, într-o țară ocupată; o **epocă neo-fanariotă**. Cei mai de seamă lirici ai momentului literar sunt împinși, uneori cu brutalitate, în penumbră; cazul **Arghezi** (invocat adeseori) e tipic, deși nu-i unic. De la 1947 și până aproape de moarte, Vasile Voiculescu nu mai tipărește nimic, Al.A.Philippide izbutește abia în 1962 să publice versuri (și, târziu, în 1967, **Monolog în Babilon**) **Stanțe burgheze**, ale lui Bacovia (din 1946), nu se continuă cu nimic vreme de mai mulți ani, Lucian Blaga tace până către 1958, ca și Ion Vinea; opera poetică a lui Ion Barbu încetează. Suntem într-o vreme de **neo-Inchiziție**.

Astfel de excomunicări nu ating doar poezia ci și proza sau critica literară, împins către margine

fiind mai cu seamă G. Călinescu, aflat, la 1946, cu puterea de creștie în punctul cel mai înalt. Chiar și tradiția literaturii române va fi corectată, Academia primind, post-mortem, între „nemuritori“ pe „poeții proletari“ Th. D. Neculuța și Ion Păun-Pincio. Urmașul lui Eminescu e socotit a fi necunoscutul A. Toma, a cărui producție literară „proletară“ fusese, înainte de 1940, o traducere în românește din creația ... reginei Carmen-Sylva.

Acest climat, ce ar fi putut să aibă consecințe definitiv rele și să îngăduie a se realiza ceea ce fusese cu neputință sub otomani și sub habsburgi, îl găsi pe Miron Radu Paraschivescu oarecum dezorientat, deși, în ultimă analiză, poetul nu pare lipsit de vinovăție în întreținerea lui. El fuse cel dintâi care, în 1946, îl atacă în chip brutal pe Arghezi, preparând odiosul pamflet al lui Sorin Toma asupra **Poeziei putrefacției** ... Antipatia lui față de literatura argheziană nu-i, de altfel, nouă și nu constituie o concluzie axiologică recentă, de vreme ce colegii de la **Bluze albastre** îl socoteau pe autorul **Horelor**, cu un deceniu înainte, un „trădător“. Încă o dată, Miron Radu Paraschivescu se vedește a fi un **factor de intervenție**, arătând adeziuni ultra-radicale și profesând o jurnalistică insensibilă la criteriul estetic, totuși esențial. Aceasta, de fapt, nu era o eroare juvenilă și un act izolat, ci un program și, cu probabilitate, o conspirație iar Miron Radu Paraschivescu nu se oprește aici. Înainte de vehementa „demascare“ pe care o va întreprinde Vicu Mândra (în **Contemporanul**) având drept obiect opera călinesciană, poe-

tul **Cânticelor țigănești** găsește de cuviință a recidiva în denunț, combătând pe G. Călinescu cu o inimaginabilă brutalitate. În definitiv, între enunțurile făcute de el și cele aparținând, în 1942, lui Nicolae Roșu (din **Curentul**), diferențe nu sunt, deși ideologiile s-ar zice că nu concordă. Această atitudine polemică ar putea fi explicată psihologicește în felul unei crize de orgoliu (căci poezia **Cânticelor țigănești** nu interesase pe G. Călinescu) însă e greșit a pune astfel de gesturi numai în seama temperamentului. La 1946, ca și în alte clipe istorice, Miron Radu Paraschivescu este acela care prospectează, cum s-ar zice, terenul și deschide altfel de căi. Totuși câștigul pragmatic nu se arată aproape deloc; poetul nu devine un **favorit cu** protecție la Împărăție, de vreme ce „tălmăcirile după opt poeți europeni“ (1946, la Editura Fundațiilor, cu desene de Mircea Alifanti) nu sunt urmate de nimic până în 1951, când publică o **Cântare a României**, ce nu se deosebește cine știe cât de stilul amorf contemporan. Vocea lirică începe a deveni anonimă, vorbind în termeni axiologici.

Cu toate acestea, „anonimatul“ nu pare a-l neli-niști peste măsură pe Miron Radu Paraschivescu. El se retrage la Bălcești, la o „casă de creație“ (așa cum procedau nu puțini), traduce din **Pușkin**, Nekrasov (**Poeme alese**, în 1953, **Florile ruse**, în 1956) și Mickiewicz (**Pan Tadeusz**, în 1956, **Poezii**, în 1957), descoperind cu probabilitate deliciile unei existențe de **oficial**. Însă intemperanța nu-l părăsește luând câteodată înfățișări ce aparțin chiar **prototipului vi-**

gilent, și o epistolă (trimisă de la munte, unde poetul „lucra“) conține „demascarea“ unui ins care, s-ar zice, ar fi colaborat anterior la **Gândirea**. Poetul făcea, ca și alții din tagma sa, „vânătoare de vrăjitoare“.

Aceste dovezi de ... fidelitate dogmatică nu rămân fără o răsplată căci, în cele din urmă, Miron Radu Paraschivescu izbutește să-și publice multe din producțiile acestor ani, uneori în mai multe ediții, precum **Laudele** (din 1953), îmbogățite, în 1959, cu „alte poeme“. **Cânticele țigănești** cunoscuseră, la 1957, o altă ediție, completată și ea și corectată, iar traducerile din Nekrasov și Mickiewicz nu se rezumă la câte un singur volum. Dificultățile pe care le dezvăluie, peste mai bine de zece ani, **Jurnalul** sunt, de bună seamă, imagineare și, dacă acestea ar fi „piedici“, ce s-ar putea zice despre situația, nu doar literară, a lui Voiculescu ori Lucian Blaga? În 1960, Miron Radu Paraschivescu publică **Declarația patetică** și de aci încolo omul năzuiește a deveni un fel de instituție, comportându-se ca un membru din „protipentadă“; formula lui sufletească vanitoasă este acum îngăduită și sub raport social. Creația e, într-un anumit sens, „clasicizată“ (se include e cuprinsă în manuale), opera îi e cuprinsă în „antologii“, și pare că, din rațiuni misterioase, poetului i se prepară și o poziție de „incontestabil“. O culegere de **Poezii**, din 1961, anunță canonizarea, pe care, în 1963, o întreprinde Radu Popescu, prefațatorul unui florilegiu cu aspect de „ediție definitivă“, conținând **Cântice țigănești, Laude și alte poeme, și Declarația patetică**. Începea a se pregăti o serie

de **Opere**, și acum, în 1965, Miron Radu Paraschivescu compune prefața la volumul de „teatru“, definitivat vreme de câțiva ani și rămas, în cele din urmă, tot neterminat. Succesivele „rescrieri“ nu aduc **În marginea vieții** (o „alegorie dramatică“) într-o stare acceptabilă, însă dorința autorului de a se prezenta ca scriitor polivalent și cu anvergură intelectuală se întrevește. Tot ce se poate salva și pare a vădi oareșicare durabilitate, se adună în volume, astfel explicându-se apariția unei culegeri de reportaje (**Bâlci la Râureni**, în 1964), de altfel, foarte inegale, și a volumului **Versului liber** (1965), conținând poezii de prin 1931 până în 1964, atestând momente dintr-o lirică de **frondeur**. Jurnalistica pare însă definitiv înmormântată și nimeni nu cutează s-o invoce căci, în orice caz, nu ar fi fost „de bon ton“.

Imaginea publică devine întrutotul specială, conținând „clasicizare“, extravagante îngăduite și un „loisir“ ce impresionează pe contemporani. Poetul locuia la Vălenii de Munte, traducând acum pe Giuseppe Ungaretti (după opinia din 1935, „un marțafoi“) și trimitea scrisori, cu aspect de bule papale, diferiților solicitanți. Pe unul dintre ei, George Dan (care intitulase un volum **Fildeșul negru**), îl lauda în acești termeni conjuncturali: „Pici excelent cu această carte pentru Conferința de la Alger“ (**Manuscriptum**, nr. 4, 1986, p.64). Formula nu-i întâmplătoare, ea ține de morala creației, și nu puține din poeziile lui Miron Radu Paraschivescu (veștejind asasinarea lui Patrice Lumumba, evenimentele din Biafra și încă altele, multe) rămân și acum documente ocazionale.

Cu astfel de idei privitoare la „ocazie“ ar fi fost greu de închipuit lărgimea de vederi și toleranța poetului, totuși vizibile atunci când, pe la 1966, Miron Radu Paraschivescu primește să se îngrijească de „**Povestea vorbei**“. Aci descoperi, între alții, pe excepționalul Leonid Dimov, ce nu se gândea „să pice pe conferința de la Alger“, ceea ce denotă că un fel de iezuitism ideologic trebuie să fi caracterizat pe animator. Experiența de la „Povestea vorbei“ nu ține mult și către vara lui 1967 încetează definitiv, ceea ce nu însemnează că poetul devenise dizgrațiat. Publică, tot pe atunci, **Drumuri și răspântii** (cu o „prefață“ unde sunt nu puține imprecizii) și conduce, o vreme, Cenaclul Uniunii Scriitorilor. Prezența jurnalistică nu-i acum mai firavă. În 1968, de pildă, începe în **Luceafărul** un șir de comentarii, sub genericul „Civilizația ochiului“, luând drept pretext belle-arte, pasiunea de prin „anii de ucenicie“. Părea că gazetarul regăsește mediul propice al tinereților, întreținut mai ales de vecinătatea și îngăduința unora dintre amicii din anii **Cuvântului liber** (între care Radu Popescu, ce îi strămută „cronica plastică“ la revista **Teatrul**). Dar este altă epocă și, în jur, „alte voci“.

Entuziasmul juvenil destrămându-se însă, poetul se închipuie acum un fel de Ovidiu izgonit de la Roma printre sălbatici neprietenoși, compunând **Tristele** (pe care le publică, fără amânări, în 1968). Este aici ca și în **Declarația patetică** sau, mai apoi, în **Laude** un clasicism aparținând unei vârste universale, exemplificând senectutea, deși poetul nu era,

la drept vorbind, prea vârstnic. Originea acestui simțământ trebuie să fi fost, așadar, mai puțin biologică, deși o neliniște produsă de starea de sănătate ar fi putut să răzbată. Poetul renunță totuși la poezie și începe să publice din **Jurnalul unui cobai**, în vreme ce-l scria, retras, ca de obicei, la țară, încercând să evoce vremuri defuncte. Compunerea e, fără îndoială, o contrafacere cu aspect memorialistic, cea de pe urmă dovadă de histrionism și umori contradictorii. **Jurnalul** apare, apoi, la Paris, cu un titlu de fantezie (**Journal d'un hérétique**), însoțit de un comentariu aparținând unui coleg de la **Cuvântul liber**. În definitiv, jurnalistul se arăta consecvent și, cu probabilitate, urma directiva pe care o respectase și la tinerețe chiar dacă acum timpurile se schimbaseră.

Amurg tulbure, de bună seamă; și totuși, opera nu se încheie aici. În 1969 apar, în a treia ediție, **Cânticele țigănești** și sunt reeditate, într-o formulă bilingvă, cu tipăritură elegantă, tălmăcirile din lirica ungarettiană. Acum, Miron Radu Paraschivescu publică, în mod curios, o precuvântare la **Hamletul meu** (în revista **Teatrul**, nr. 11, 1969), destul de cețoasă și fabulistică. Senectutea (și probabil maladia ce îi grăbește sfârșitul) îi revelează un spirit cărtitor, ce pretinde o soartă mai bună pentru versurile „scrise mai de curând“, emoționându-se, cu sarcasm, când se vede „reconsiderat“.

Poetul suportă cu greu iremediabilul (după cum povestește Ioan Grigorescu, într-un „jurnal parizian“ din 1970, când Miron Radu Paraschivescu se găsea

la un sanatoriu din Alpi, ajutat de „bunul lui prieten G.R.“, cf. **Manuscriptum**, nr. 3, 1984). Ceea ce proiectase, prin 1965, se traduce abia acum în concret, și, pe la 1969, se inaugurează ediția de **Scrieri**, conținând, în primele două volume, poezia și „tălmăcirile“, celelalte, adunând proza și dramaturgia, apărând postum, în 1975. Acestora li se pot adăuga o antologie de **Poeme** (București, Editura Eminescu, 1971), și postumele, adunate sub un titlu final: **Ultimele** (București, Editura Cartea Românească, 1971). Oricâtă materie inedită s-ar mai găsi și publica, modificări însemnate de optică nu par însă posibile deși nu se exclud.

În 17 februarie 1971, Miron Radu Paraschivescu moare, secerat de o maladie care nu iartă. Emoția este, în mediile literare, uriașă, deși iminența acestui deznodământ se cunoștea; omul fascinase și sentimentul pierderii ireparabile era perceput acut. Atunci, Marin Preda scrisese aceste cuvinte: „După Eugen Lovinescu, nimeni n-a iubit mai mult profesiunea de scriitor și nimeni n-a luptat mai mult să-i păstreze întreaga noblețe ca Miron Radu Paraschivescu“. Sunt concluzii ivite sub o impresie de moment, pe care, mai târziu, prozatorul le va renega; însă legenda începe în acest fel, punând opera într-o adâncă penumbră.

O descriere a ei nu are precedent și pretinde eforturi de reconstituire, căci, deși ineditele nu-s multe și au valoare neglijabilă, un principiu ordonator este dificil de găsit. Miron Radu Paraschivescu a început cu poezii de aspect insurgent și a

îmbrățișat, prea de timpuriu, un fel de unanimism de inspirație proletară, a formulat o ipoteză de folclor lăutăresc și a înălțat, la nu multă vreme după aceea, ode și „toasturi“ academice, evoluând către o formulă neo-clasicistă, coborând uneori până la versificații goliardice și ocazionale. A tălmăcit deopotrivă pe San Juan de la Cruz și pe Nikolai Tihonov, a compus (și nu le-a încheiat) piese de teatru, a făcut jurnalistică și s-a încercat în comentarii privind literatura și belle-arte; a schițat un roman și a sfârșit, cu greu, o nuvelă; a comunicat impresii din felurite regiuni românești în gama reportajului; a fost sedus la senectute de „memorialistică“. Ca și Proteu, scriitorul își modifica înfățișările sufletești și își preschimba mijloacele, opera lăsând pretutindeni impresia de heterogen și părând a fi rezultatul unui efort pe care îl depun doi indivizi ori mai mulți. Totuși, vocația în sens strict și ireductibil nu-i poate fi pusă la îndoială, iar dacă este așa, legăturile profunde, posibile, ce ar constitui opera virtuală, se pot deduce.

Conștiința critică îi lipsește însă scriitorului, după cum pare să-i lipsească puterea de a se despărți de efemer. Aflată „sub vremi“ și fascinată de involburările clipei, literatura lui Miron Radu Paraschivescu, trădează, în chip dramatic, o vocație și, la drept vorbind, este o mare „operă amânată“.

Poezia: către un realism „sans rivages“

Doctrina inovației și sensibilitatea „decadentă“

Cele dintâi producții lirice, vădit juvenile (datând din 1926 și până către 1932, când poetul abia dacă trecuse de douăzeci de ani), au rămas multă vreme ca și necunoscute, fiind scoase la lumină nu mai devreme de 1969, când, la alcătuirea **Scrierilor**, Miron Radu Paraschivescu socoti nimerit să arate și o bibliografie iconoclastă. Deși popularizate parțial în revistele efemere ale avangardei, aceste compuneri sunt dezamăgitoare din unghi propriu-zis „modern“; poetul părea că adoptase în mod conjunctural un stil non-figurativ, fiind însă mai degrabă capabil să deseneze sensibil și tradițional.

Lirica din **Primele** arată, de fapt, o mică insurgență de natură intelectuală, pornită din cadre sufletești „decadente“ ce ar fi putut să fie ale unui Ion Vinea, cel din 1912, de la **Simbolul**. Poetul este un sentimental vetust, cu o gesticulație simbolistă întârziată ce pare uneori, paradoxal, să-i stârnească repulsie. Aceasta trebuie să fie și explicația unor ironii în direcția decadentilor, și câte o declarație însoțită de gesturi largi, intenționat grandilocvente, anunță parcă o distanță pregătitoare de înnoiri. În fond, modernitatea însăși este aici foarte problematică, fiind în afară de orice îndoială că vremelnica asociere cu suprarealiștii de la **unu** nu lăsă, în lirica lui Miron Radu Paraschivescu, urme prea adânci. Un romantism ce aparține, întâi de toate, vârstei se poate confunda cu unele atitudini „moderne“, deși autoportretul demonic se alcătuieste în consecința unei mode ce întâlnește, de fapt, simbolismul. Năzuința către „modern“ este, de altfel, pusă sub semnul întrebării de plăcerea ritmului și a rimei, elemente ordonatoare ce aparțin tehnicii clasice. „Desigur că un demon sălășluiește-n mine, / Pătrunzându-mi gândul ca un ac. / Îmi spune că e rău ce-am crezut că-i bine / Și-mi pune întrebări la care tac.“ (**Prefață**, 1,7.)

Modernitatea e, deci, temperată iar prescripțiile avangardei nu sunt respectate. Ca și Arghezi, care extrage sonul pur și plasticitatea ingenuă din „bube“ și „mucigaiuri“, Miron Radu Paraschivescu socotea că „și-njurătura pare vorbă bună“ (**Prefață**), concluzie bizară, dar nu suprarealistă. Și alte producții

tratează materia într-o înfățișare tradițională. **Prima** este o compoziție cantabilă, în ritm mecanic, **Autumnală** conține o jale bacoviană, combinată cu o sugestie din Paul Verlaine, rămasă și în versificație: „Toamna-ngălbenește / Frunzele pe crângi / Și le risipește / Plânsul de tălângi“ (1,9). Un **Poem de vis** nu cuprinde turmentări și nici peisaj oniric, ci dă o senzație de claritate adâncă, de schiță hibernală: „Cum orice son se-nchide în argint / Și mirtul sfânt adoarme pe coline, / Privește: licuricii se aprind / Pe bolta aiurărilor senine“ (1,10). Simbolist e și acest **profil**, conținând o evocare de veac nesigur și vechi, rememorat cu „of“-uri în tonuri minore: „Crescute prin sânge legendele se scurg, / Când țipătul se frânge ca pasărea în zbor, / Albă, domnița pășește în pridvor: / O, depărtarea caldă cu trepte de amurg“ (1,35). Ironică, și poate parodică, însă din motive de stângăcie, e o **Baladă** de sugestie eminesciană, unde „pajul cel frumos“ coabitează cu argheziana domniță, care încearcă stări de lingoare: „Luna coborâse în pridvor. / Carnea domniței ardea de dor / Și-o străbate un trainic fior. / Domnița, goală de sus până jos, / A chemat lângă dânsa pajul cel frumos: / Carnea ei frigea de dor, / Mâinile au coborât ușor, / Mâinile albe ale pajului mic, / Luna s-a ascuns după un nor, / Și nu s-a mai văzut nimic.“ (1,12). Originalitate în direcția lirismului pur, unde emoția s-a decantat într-atât de mult încât ar da pe deplin o senzație glacială, fără sentiment, sugerează câteva poeme de aspect oareșicum abscons. Totuși, se observă de îndată că absconzitatea e relativă și reiese numai din

abateri de la topică: „Mie, palid început și lumină,
/ Când depărtării ora apropii și tai, / Treaptă știută
spre un abulic rai, / Cântecul păsării închis în glicină;
/ Suspin înghețat scris pe buze de lemn, / Căilor
întoarcerii cunoști și sfârșit. / Cupă de vis îndelung
și oval prelungit, / Gândului alb rămâi popas și
îndemn.“ (Sfânta fecioară de lemn, 1,34.).

În **My**, obscuritatea e neologistă precum la Ion Barbu, Pius Servien (din **Curgând clepsidra**) ori la barbienii de felul lui Simion Stolnicu. Poetul vede, geometric și schematic, o lume purificată, fără carnație, ca o eboșă anatomică: „Dar mai lucid în cântec, mai elevată-n oră, / Enigma prin femelă e prelungită-n vid, / Ca păsările albe redeșteptate-n floră / Din lacrima închisă în zborul suicid. / Crepuscular, ogivul în viziune amplă, / Te-apropie corolă de irizarea pală / Și țipătul te suie prin așteptarea suplă, / Lumină zgâriată în tinda vesperală.“ (**My**, 1,36.). Deșertate de verbe și recompuse în gust constructivist, fără măcar o notă de dicteu automatic, sunt și alte poeme de-atunci și este limpede acum că Miron Radu Paraschivescu nu era un avangardist cu adeziuni suprarealiste, ci un poet nefixat, ce înțelegea insurgența în felul unor complicații de sintaxă ocultând sensuri inteligibile. Invențiile lui consistă în enunțuri eliptice din care sunt eliminate cuvintele de legătură: „Lama cântecului acesta acompania pavana, / Albă marmora în fecioara ovală, / Cald, alungarea spațiului egală, / Amprenta unei lacrimi pe afară. / Pasărea prelungită atenua în formă, / Ca drama într-o spadă, pauzal, / Fals coap-

sa e în lună fuga unui cal, / Narcisistă pe boltă strangularea.“ (**Floarea din Cuba**, 1,37) Lirica este absconsă prin accidente gramaticale.

Un strat de vitalism se întreveđe totuși îndărătul acestor elaborații și sparge adesea suprafețele prea subțiri. Poetul nu era făcut pentru glacialități și „ghețarii“ inteligenței se topeau iute la flacăra diurnă; barbismul este, desigur, o formulă de împrumut. Regimul liric ce i se potrivește este mai degrabă acela reportericesc și insurgent prin contribuția vieții directe, introdusă de futuriști, dar simpatizată nu cine știe ce de poetul care îl citise mai mult pe Whitman și mai puțin pe Marinetti. Aderiunea lui este mai degrabă temperamentală decât intelectuală, astfel încât nu-i greșit a spune că genul de poem-reportaj, pe care îl practică o vreme cu stăruință, poate să fie foarte bine o soluție proprie de creație și nu o înrâurire. Două „reportaje“ pe tema prostituției și a vagabondajului dau măsurile acestui proiect poetic. **Reportaj I**, de pildă, se compune dintr-un șir de observații rapide, de bloc-notes, unde faptul brut se decantează liric doar arareori, când moralizează în gust fabulistic, precum în aceste rezoluții hieroglifice, care anunță baladescul sincopat al **Cânticelor țigănești**: „Soarele e mai strălucit, / Trupul nu s-a frânt, / Înghețat, pe buze/ murea ultimul cuvânt“ (**Reportaj I**, 1,18). Sunt însă izbâanzi mai rare, căci observația în cotidian, pigmentată cu maliție, nu putea să dea decât crochiuri de boulevard, violente cromatic, ce întâlnesc expresionismul. Expresionist trebuie socotit a fi și acest song al

„femeilor frumoase“, văzute ca o rasă necunoscută și rară ajunsă într-un mediu corupt: „Femeile frumoase au ieșit pe stradă, / Au diamante în ochi și pe mâini, / Au soți acasă, și-n saloane, câini, / Iar trupurile lor sunt o paradă / De voluptate, de picioare și de fard, / Ce o privesc cu ochi coagulat / Bătrâni castrați, cu pântecul umflat / Și tineri ale căror trupuri ard. / Femeile cu frumuseți de vis / Ascund în trupul lor poeme și ispite / Când trec încet, lăsându-se privite / Și seamănă cu îngeri goniți din paradis.“ (**Femeile frumoase**, 1,13.)

Din această simțire exacerbată și rea (căci „de pretutindeni am cules otravă“, zice poetul) izvorăște câte o „erezie“ naturalistă, dezvoltată în simetrii naive. Alături de Macedonski (**Idilele brutale**) și de Arghezi, Miron Radu Paraschivescu se dorește liricul sexualității violente, sublimată relativ și nu într-atât încât să nu aibă străvezime: „Auzi cum degetele se afundă-n întuneric, / Cum nervii țâșnesc de sub piele asemeni unei seve / Și carnea se contopește într-o revoltă mută și ardentă. / La ceasul ăsta, ochii se închid / Și halucinații se încolăcesc pe retină ca șerpii; / Coapsele albe, cu străluciri de lună nouă / Și rotunjimi de nori, / Se scaldă-n cupele mâinilor, cu parfum / de crizanteme și sânge cald; / fibrele sunt destrămate într-o zvâcnire electrică / de sfârșit și imn.“ (**Întâia erezie**, 1,17.)

Ca și Geo Bogza, însă cu o delicatețe mai evidentă, Miron Radu Paraschivescu cultivă un soi de „jurnal de sex“ și „poeme-invectivă“, adăugându-le însă o măsură discursivă și un parfum sentimental,

suav. Vitalitatea e pretutindeni izbitoare și de proporții incomparabile dacă o raportăm la cea a simbolistilor, dar temperată față de exasperările de animalitate dezlănțuită și fără de principiu ordonator suprarealiste. Lirica întâlnește, repet, mai degrabă pe expresioniști, ca într-un poem desfășurat pe pânze grandioase (**Reveniri**), un oratoriu în nouăsprezece cânturi, cu viziuni exacerbate și teribile. Aici se invocă desfacerea elementelor, prin formulări întru-totul tenebroase: „Într-o oglindă fără cenușă, / Un orizont se-nchide ca un râu / În matcă (și nici o cheie în nici o ușă), / Aleargă spre un sfârșit în frâu. / Drumul s-a povârnit într-o lentă / Și definitivă carbonizare de fum. / Întrerupt de o vlagă ardentă, / Aici, pe deget, în ochi, nici un drum.“ (**Reveniri**, II, 1,22.) Expresionistă e și ideea de a vedea îndărătul lumii în descompunere prototipii imobili, inerți la mișcarea vremilor, „revenirea“, veșnica reîntoarcere nietzscheană. Abia acum se întrevede că senzualitatea nu-i o simplă obsesie, ci o contribuție la un lirism al primordialului și originarului. Poetul gândește într-un sens definit la noi de Eminescu (dar cu altă expresivitate), inteligibil, în fond, și lui Schopenhauer: lumile se preschimbă prin nesfârșite metamorfoze, doar „voința“ oarbă rămâne insensibilă la modificări. Oricât ar părea de improbabil, această lirică presupune deci o filozofie, precum, de pildă, aici, în tablouri de coabitație erotică universală, în antropomorfică „împreunare“: „Unde coasta se împreună cu lumina, / Un ochi aleargă pe un câmp de vis. / Atâtea comori s-au închis / În trupul

fierbinte ce ispășește vina. / [...] Culoarea verde cu otrava cenușie / Ascunde convulsii de epilepsie / și trupuri goale, unde coasta / Se-mpreună cu lumina ca soțul cu nevasta.“ (Reveniri, IV,1,23-24) Fie și pentru a stabili analogiile trebuitoare, aceste reprezentări asupra germinației cosmice presupun o oarecare adâncime de gând.

Dar, de fapt, poezia va comunica mai degrabă energiile acestui principiu universal, ce mișcă sori și stele. Omul însuși, fiind o faptură în univers, explică și reprezintă această „voință“ distribuită universal, făcând creaturile să se asemene între ele prin această vitalitate ireductibilă. Imaginile suavității sunt acum mai rare, de reținut fiind aceste versuri unde femeia e văzută ca o tijă gracilă, florală, în gustul astigmatic al lui Modigliani: „- O, fată palidă ca un crin veșted, / Ai un zâmbet ascuns în pupilă. / Pretutindeni, pasul tău e mai neted, / Măinile întinse au furat și milă, / Sărutul e mai concav, / Și orice început fără protocol. / Ascunde umărul alb și gol! / Pe-aici am trecut cândva, firav. / Ce spate de pisică! / Și ochii, două preerii mărginite! / Alunecă prin aer atâtea vorbe strivite / Și gheața albă, și mâna mică.“ (Reveniri, V, 1,24.)

În nu puține locuri, ne întâmpină o poezie a corporalității, unde sunt elogiata „obrazul“ și surâsul, „coapsa“, „spinarea“ și „sângele“ și se reprezintă neliniștea fiziologică prin ideea de fornicăție: „Ce timid coapsa în luna plină, / Comoară fierbinte de mângâieri, / Coboară într-o alunecare și devieri / Dansul degetelor pe eșină, / Sângele tău este întreg

aici / Fără cuvinte, și un poem / Aleargă ascuns într-un ghem, / Și caravane repezi de furnici“ (**Reveniri**, X, 1,27). Filozofia „revenirii“, însemnând stabilitate metafizică în raport cu mișcarea haotică, dă aici o hartă a anatomiei erogene și, mai mult chiar, o catagrafie a împreunării, în versete de **Cântarea cântărilor** expresionistă: „Tu, cea mai neprețuită formă. / Carnea, arc voltaic și parfum, / Buzelor popas și întârziere. / Știu spre pulpele albe un drum, / Comoară de imnuri și fiere. / [...] Cuvântul dăinuiește încă în / Aceeași armonie de cald / Și mâinile, cupe în care te scald. / Sexul virgin și spatele / Însemnează o linie sinuosă, / Degetele devorează și apasă / Acolo unde ascunzi venin.“ (**Reveniri**, XII-XIV, 1,28-29.)

Lirismul e totuși prezent aici căci imaginile scapă de lubricitate prin deformările „moderne“. Un nud, văzut în spirit cubist, ca niște linii întrepătrunse, se traduce poetic printr-o muzică gătuită în modernul ritm expresionist de „jazz-band“: „Recunoașterea-
imn, pe cale, demult: / Unduiri de val și spate de pisici, / Reverențe grațioase, zâmbete și săruturi mici, / Pustiul acoperă **jazz-band-ul** și ascult, / Când o evadare mă leagă cu un nou lanț / De ora destinului acerb, / Sub ochii închiși, iar fantasticul danț / Cu toată panorama, și, prins în cuști, un cerb. / Vina o caut aieva și sunt / Nesfârșit de lung, în diametru curios. / Haide, țipete, albastru, frumos, / Mai repede, mai cald, mai sfânt!“ (**Reveniri**, XVII, 1,30.) Câte o iluminare de poezie trece prin astfel de cețuri orgiastice, ce nu au, aici, componente vulgare:

„Toate neliniștile s-au strecurat pe ușa / Unde încăperea tremură, chiuie cu soarele, / Răsăritul deznădejdie e reverie și mădularele / Sunt planșă anatomică în oglindă; / Surâsul, gravat pe lacrimi. / Și irisul, din mătasea porumbului, / Numai rădăcinile și sufletul gem. / Brațul și carnea, și forța vântului / Te aduc. Durerea e-aici, / Arde ca un cărbune și blestemă. / Universul, hohot sub un mușuroi de furnici.“ (Reveniri, XVIII, 1,31.) Dar, la drept vorbind, lirismul este puțin și înecat de o materie amorfă în aceste accese de instinctualitate necontrolată, căreia îi erau necesare rigori și decantări. Poetul a procedat cu inteligență abia atunci când a redus, în gust de haiku, anatomia la o viziune abreviată, câteva formulări, ce se pot excerpta, fiind memorabile: „Surâsul, o floare presată / Între filele unor zile viitoare“; „Trupul tău, în destindere lentă, / Pastișează eleganța suplă a pisicilor tărcate“; „Irisul e o flacăra din rugul trupului / Și rochia, afiș colorat, vestind reprezentăția“ etc.

O sistematizare este cu neputință a se face, căci **Primele** sunt cu adevărat compuneri de întâie tinerețe, ce tatonează mai degrabă – în vederea definirii sufletești – decât exprimă. Adeziunile sunt, de fapt, trecătoare și lasă urme ne semnificative. Suprarealist, la revista **unu**, Miron Radu Paraschivescu imită, cu toate acestea, pe Arghezi și se lasă călăuzit de poezia pură a lui Ion Barbu; sufletul însuși pare al unui „decadent“ ce se încearcă a pune simbolismul în măsuri moderne. Modernitatea însăși ia înfățișări diverse, fiind instructiv a se obser-

va aici ecouri ale unor unghiuri de vederi felurite (constructiviste, cubiste etc.). Expresionismul se impune însă pe căi temperamentale, poetul lăsând adeseori impresia că ajunge „de la sine“ la formulări ce se aseamănă cu procedările moderne fără a suferi prea multe înrâuriri. De altminteri, neliniștile vârstei se temperează prin convenția rimei și a ritmului, fiind uimitor a vedea câteodată aici o materie ce ar fi putut să conducă la strigăt, înfățișându-se în versuri simetrice, aproape cantabile.

Prea puțin din **Primele** s-a conservat în **Declarația patetică**, deși, încrezându-ne în cronologia propusă de poet, acestea ar fi stat în raporturi de succesiune. **Declarația** conține, în orice caz, poeme de prin 1935 și până în 1948, dar și altele, recente pe atunci, din 1960. Evoluția (dacă „evoluție“ trebuie socotită aceasta) pare în afară de orice îndoială, lirica de aici fiind într-atât de străină de cea imediat anterioară, încât putem vorbi chiar de „ruptură“. Poetul și-a păstrat, cu toate acestea, un soi de vitalism, organizat după concepția unanimistă, lirismul înfățișându-se discursiv și antiacademic, verslibrist, arătând opțiuni tematice într-o direcție universalistă și socială în linie proletară. Prototipul trebuie socotit acum Walt Whitman. Dicțiunea e „liberă“ și patetică, despuiată de rigori, poetul urmând, în felul lui, o tendință ce se întrezărise și la Émile Verhaeren, Blaise Cendrars, F.T. Marinetti și Maiakovski. Oricât ar fi în aceasta o reverberație a unei literaturi anterioare (căci perspectiva socială rămâne romantică și se valorifică geografia simbolistă, însă

fără exotic) fundamentală rămâne năzuința, modernă în esență, către negație. E un mit avangardist, ce face creația de valori foarte problematică, ilustrând fenomene ce interesează mai degrabă sociologia culturii decât istoria literaturii, unde criteriul rămâne totuși cel axiologic.

Declarația patetică se reazemă pe un fel de program, unde se recunoaște, întâi de toate, ura față de „epigoni“. Dar nimic din acest antiepigonism nu seamănă cu optica eminesciană, aflată la antipodi. „**Epigonii**“ nu sunt, precum la Eminescu, poeții de azi, ci, dimpotrivă, cei de ieri. Și dacă în **Epigonii** este un proiect de restaurație (cu sprijin într-un lirism „vechi“, „orfic“, poate arhaic, ce se organizează drept criteriu), poezia se deschide aici către căi necunoscute, întrutotul „noi“, de unde se elimină tot ce îndrumase literatura epocilor precedente. **Ars poetica** a lui Miron Radu Paraschivescu va fi, deci, un pamflet liric, inundat de invective și fără a evidenția vreun proiect: „De n-ați crezut, maimuțoilor, niciodată / în dogoarea aspră, de fier și de foc / a gândului pe care ți-l dă țeava revolverului / lipit de tâmpla voastră, / care nici palidă n-a mai ajuns să fie. / Mi-e rușine cu voi, domnilor poeți, / pentru săraca voastră neputință. / pentru că n-ați făcut decât să vă gâdilați cu floricele de stil, / fără să credeți niciodată, înrăit, / că doar un singur vers v-ar putea costa o viață.“ Aceasta s-ar fi putut numi o „reacție proletară“, căci poetul strămută această vituperare (în contra instrumentelor lirice fragile și a mimicii stereotipe) pe un teren ce nu mai e literar și e deza-

greabil a observa că lirica predecesorilor apare aici drept „reacționară“ și „deșănțată“: „Hai, domnilor poeți, genialilor! / Ičniți-vă o dată, pentru cea din urmă oară, / adunați-vă sculele betege, / lira, piculina, flautul, flașneta, / și-ncingeți, dacă nu puteți altfel, / dacă nu știți zările noi, / cel mai pâlpâitor cântec al deșănțatei voastre morți“. Dar ce ar putea fi socotit rebarbativ într-o lirică precum aceea simbolistă (valabilă totuși esteticeste, deși uneori sentimentală în gust minor), dacă s-ar examina cu seriozitate propozițiile lui Miron Radu Paraschivescu, indefinibile altfel decât ca o pură mișcare de sciziune? **Ars poetica** exemplifică, de fapt, această vitalitate anarhică și e mai degrabă un document sufletesc fără o concepție mai înaltă, o fărâmă de jurnal capricios și profund personal. Sentimentul lui este instinct și concluziile ce decurg iau un aspect judiciar, făcând proces de intenție unei forme de creație necorespunzătoare conformației proprii. E un **academism à rebours**, legitim poate într-o **viziune catastrofică a literaturii**, dar străină proceselor de continuitate; de fapt, orice propuneri de evoluție ce exaltă soluția unică și ucide diversitatea sunt dezagreabile de fapt, iar în cultură – lipsite de sens.

O astfel de literatură de manifest nu-i invenția avangardei și nici a „culturii proletare“. Respingerile, ca și „delimitările“, sunt curente în istoria literaturilor dar rămân fără efecte notabile dacă nu sunt însoțite de valorificări în ordinea creației. Nouă e aici nu ideea de a face propuneri în vederea unei poezii mai apropiate de un spirit „înnoitor“ (căci,

de obicei, toate mișcările literare insurgente invocă noțiunea de „noutate“), ci schița unei interdicții, introducerea unui decalog care, dacă ar triumfa pe deplin, ar aduce o pierdere colectivă de memorie. E de văzut, pe dedesubtul unor persiflări precum acestea, o mică sugestie de „școală nouă“, năzuind a lăsa liberă numai literatura considerată propice: „Domnilor poeți, tristețea voastră a fost ades și-a mea: / era vorba de livezile copilăriei, de cocorii toamnei, / de primul sărut și de cea din urmă deznădejde, / era vorba de lucruri foarte lirice și foarte emoționante ... / N-a lipsit, desigur, nici peisajul gingaș: / plopii de cenușă, vânturile serii cu boare străvezie, / frunzele de tablă din novembrii cu brumă, / cavatul cel dulce sunând în amurguri / (totdeauna, totdeauna tacâmul a fost complet).“ Oricât ar fi fost de încredințat Miron Radu Paraschivescu că susținerile lui sunt concludente, totuși tema ce se invocă aici nu-i rezolvată; ironia evidențiază, poate, o reacție humorală și un punct de vedere, însă nu-i un argument. Aceste stereotipii (făcând aluzie la universul copilăriei, emoția calendaristică, evocările sentimentale, peisagistică etc.) nu ilustrează numai-decât o tradiție, reprobabilă, de cultură, ci o **reprezentare a omului**, înțeles ca individualitate și în aspectul vieții civile păzite de o morală ce a și făcut posibilă o literatură ce a creat valori. Dincolo de aceste principii, afirmând dreptul omului de a fi o creatură irepetabilă, sunt haosul și hoarda, adică tot ce primejduiește ideea civică și organizările stabile, coagulate demult. Nu-i, de altfel, fără înțeles că se

invocă aici (cu ironie și în cuprinderea „tacâmului complet“) „cavalul“, adică un semn de civilizație țărănească, autohtonă, fiind curioasă această repulsie la un autor care a scris **Drumuri și răspântii** (comunicând încrederea în stratul fundamental etnologic) dacă n-am ști că „urbanismul“ avangardei interzicea astfel de simpatii.

Această atitudine nu-i, istoricește, nouă. Barbarii așezați în Europa după prăbușirea politică a Romei năzuiau să facă legitimă o invazie utilizând argumente din această categorie. Ceea ce era la acei migratori spaimă de civilizații vechi și sedentare (stăpânite de ei, de la oraș) este, la „modernii“ fără memorie, universalism citadin, oroare de o cultură considerată anacronică doar prin nepricepere, psihologie nediferențiată a mulțimilor. Reacția aparține manierismului (cf. Edgar Papu, **Despre stiluri**, București, Editura Eminescu, 1986, p.494-496), deși este, în același timp, și ideologie a inorganicității. Dar, în cele din urmă, această conduită, chiar presupusă a merge în „avangardă“, nu se poate sustrage unor criterii ce dau universalitate creației și asigură stabilitatea unor civilizații organizate înaintea cărora experimentul singur cade. În fond, poezia de manifest rămâne obiect al istoriei ideilor literare și nu al literaturii propriu-zise, trebuind a se lăsa în suspensie judecățile definitive până când programul nu-i tradus în concret, dacă este. Cât privește **Declarația patetică**, inteligibil e spiritul unanimist, tratat expresionistic atunci când se invocă puteri descătușate și rebele. Lirism este acum ceea ce iese dintr-un eu

multiplicat până la innumerabil, comunicând ideea, de fapt biblică, de noroade și de exod: „Avem acuma de făcut un drum lung și pustiu, / ne sângeră călcâiele, gleznele, / ne pândesc la răscruci tâlharii și beznele, / tovarășii noștri merg în bocanci, / le curg nădușelile, scui pă și înjură: / ei nu văd într-un pom decât umbra și rodul / care să le țină de foame și de sete, / dar când cade vreunul, frânt de oboseală și sângerat de pietre, / se leagănă atunci, în privirile lui, / toate grădinile lumii. Toate lucrurile lumii stau azi în fața voastră mute, / Cu porțile lor încruntate, / stăpâni le vor fi numai cei ce au să le spună pe nume / și au să le dea rosturile de mult așteptate“ (**Arsoetica**, 1, 99-100.). O anumită doctrină a înnoirii sociale este însă vizibilă, cu unele consecințe în ordinea viziunii despre lume. „Mondialismul“ se subînțelege, astfel încât poetul examinează operativ universul „de la un capăt la altul“ și dă o rezoluție patetică: „De la un capăt la altul al lumii te caut, / de la un capăt la altul al lumii te chem, / de la un capăt la altul al lumii, un spectru, / de la un capăt la altul al lumii trec furtuni, / o singură furtună, un viscol, o chemare, / de la un capăt la altul al lumii, anotimpurile, / de la un capăt la altul al lumii, soarele răsare și apune, / de la un capăt la altul al lumii, o singură umbră se proiectează imensă, / de la un capăt la altul al lumii, numai chipul tău“ (**De la un capăt la altul** ..., 1,114). Același tablou de panoptic internațional ne întâmpină într-un mai târziu „colind“, de fapt adaptarea exoticii simbolist la ideea, recentă, de **sat planetar**: „Am o grea durere-n Saigon, / Câte-o

hemoragie-n San-Domingo, / Gută-n Sikkins, obsesii
în Cașmir, / Migrene și entorse-n Cipru, / Și, așa cum
se spune-n anecdotă, / Eu însumi nu mă simt prea
bine. / Dar seara, după ce-am colindat / Tot acest
glob de care-s responsabil / Mai mult decât Gagarin
sau Schirra / Pe-a lor capsulă și pe spațiul care /
Și-așteaptă încă-un nume și un sens, / Atunci când
aflu că au mai fost clintite / Trei instalații radar la
Danang, / Că șaișpe avioane-s incendiate la Binh-
dinh / Și că desculții moi din nou au ridicat / Pe-un
sat strategic steagul lor vărgat, / Atunci mă bucur
iar și-ncep să zbor / Încrezător în zilele de azi.“
(**Colind**, 1,42.) Nu altă perspectivă însufletește un
soi de apel, mai recent (în „**Addenda la Declarația
patetică**“) către stingerea flagelului subnutriției, pe
un pretext biafrez (aici poetul elogiază materni-
tatea și pare a slăvi o lume matriarhală): „Vouă
care-i prelungiți longevitatea / Aducând zilnic pe
lume / Câte-o inimă și-un creier / Mai tinere cu o
zi / Și chiar / De nu s-ar dovedi de-a lungul anilor
/ A fi cele ale unui Buddha, Șiva, Isus sau
Mahomed, / Și nici măcar ale unui Pasteur sau
Curie / (Deși Curie singur nu știu de-ar fi însem-
nat mai mult / Decât un copil drăcos și pus pe
socoteli neastâmpărate / Fără sprijinul și călăuza
/ Căroră mama și soața lui Eva / Le-a dat un sens
și-o creatoare măsură), / Vouă tuturor, / Fără de
care nici chiar Omer / N-ar fi fost cu puțință; /
Acestei planete fiindu-i / Unul din cei mai de
seamă bocitori / Și cronicari ai bătăliilor / Ce-o pur-
tară“ (**Grevă generală**, 1,148).

Liric de pagină externă de ziar și cu instinct pronunțat de reporter, Miron Radu Paraschivescu exhortează „mamele lumii“, elogiază pe Ella Fitzgerald, deplânge uciderea lui Patrice Lumumba, nu scapă nici un eveniment fără a-și acorda lira cu o mie de coarde felurite. Dar, în ultimă analiză, acest **inter-naționalism liric** este perisabil, și spre a-l înțelege este nevoie de precizări tot atât de pedestre ca și explicația unui eveniment înregistrat jurnalistic, inteligibil de îndată ce noutatea se consumă. Este, la drept vorbind, defectul liricii reportericești, care nu durează și pretinde ulterioare descifrări tot atât de anevoioase ca și un text hermetic. Soluția unanimismului rămâne, estetică, invocarea faptelor elementare, deci a naturii unanime, și nu s-ar zice că, din instinct, Miron Radu Paraschivescu nu a întrevăzut-o. Pâinea este, la el, „unanimă“, iar mărul, un fruct hieroglific în care se răsfrâng, ca într-un loc geometric, înțeleșuri universale. Metoda constă acum într-un elogiu al elementarului, aceasta sugerând armonia universului la proporții simbolice: „Numai târziu, când căldura solară / a trecut întreagă în sângele tău, / iar claritatea lumii, străvezie, în miezul său, / numai atunci te iau în mâna mea, cu grijă, cu admirație și gingășie, / ca pe un obraz iubit, a cărui rumeneală o și ai, / ca pe sânul iubitei, / căci tu ai chiar rotunjimea, dulceață și parfumata lui răcoreală“ (**Mărul**, 1,117). Notabile au ieșit, din această înșiruire de catalog universal, unele schițe de „natură moartă“, inundate de flamânda opulență a culorii. Însă Miron Radu Paraschivescu

nu-i caligraful Ilarie Voronca, cu simțurile subțiate de examinări livrești, și nici horațianul Ion Pillat, el este un vitalist care percepe germinația direct, cromatic și generic. În filozofia lui panteistă, explozia fecundă a poemelor este o condiție a eternității universului: „Din primăvară până-n gerul iernii, / pomii au stat mereu la datorie; / au îndurat omide, gândaci, albine, viermi, / melcii băloși ori cărăbuși de nichel, fără nici o trufie / și au primit ciorchinele de grindeni / tot ei, care-au aprins din ele mai târziu / incendiul rumenului măr, / pleoapele pudrate ale cai-sei, / pelticele, rotundele alune, / gutuile sugace, mătăsoasele prune, / piersici de catifea cochete, / cerceii cireșelor șirete / sau lungi coliere / de nuci, de vișine și pere. / Tocmai ei, care-au dat din carnea lor / adăpost zgribulitului arici, / gălăgioaselor țarci și brabete, / ei da! Tocmai ei, cei înalți și voinici, par acum niște subțiri, despuiate schelete.“ (**Uneori, iarna ...**, 1,124-25).

În domeniul liricii senzoriale, efectul acestei filosofii nu-i defel neglijabil și aduce cu adevărat perspective noi, precum în acest reportaj al emoțiilor paralele, care dă la Miron Radu Paraschivescu câte o stampă de aiuritoare nămiezi solare: „În calde după-mese, de zăpușeli, de vară, / la umbra bătrânelor sălcii, / unde nisipul meu e mai mărunț și unde mai domoală, mai adâncă, / în după-mese de iulie, cu soare, / prin curcubeiele de lacrimi și dogoare, / în coturile mele cele mai adânci, / se cufundă, goi, copiii, fetișcanele; / și eu mă-nfiorez, și unda mea se face mai rotundă, / le mângâie

coapsele subțiri, pulpele de trestie, / glezna lor se rotunjește-n apa mea, ca gresia, / și brațul lor încearcă să-mi străbată malurile / de la un capăt la altul. / Pe sub pietre fug păstrăvii ca briceagul, / iar noaptea, când numai luna își spală în pamblica mea chipul, / noaptea, când privighetorile din sălcii plâng în mine cu stele mărunte, / broscuțele verzi și galbene pe burtă / îmi cântă legănarea și povestea / și pietrele prundului bat în cântecul de castaniete“ (**Cântecul apelor mari**, 1,109.). Altădată, lirica de bloc-notes în mediu alpestru sporește impresia de percepție elementară întreprinsă în stare de alarmă și cu atenția trează. Poetul face din cotidian o solemnitate și ridică faptul obișnuit la o dimensiune aproape cosmică, dacă procedeul n-ar fi devenit retoric, o redundantă catagrafie și atât. De fapt, a interpreta detaliul drept tipic și incidentul ca universal ar fi în uzul acestei lirici, unde chiar și pâraiele oarecari devin niște notorii ape de geografie fundamentală: „Sângele, dragul meu Fedèrico, / Eu pot să-l văd; / Era la cinci ceasuri în zori / Când pornisem cu rucsacul plin de borcane grele de sângele zmeurei ucise, / Alergam zorit ca un Ulise muntean, / Tovarășul de drum rămăsese-n urmă cu o altă imagine-a mea însumi, / Ca o amintire de care mă simțeam cu atâta mai plin, / Cu cât mai îndepărtat de ea. / (Dulceața de zmeură era-n cârca mea / Amintirea unor voluptăți viitoare) / Când, deodată, pe lângă Stanca cea zglobiu curgătoare, / (Sau poate era iepurașul, nu mai știu) / Un frig mai teribil decât al zorilor de munte / M-a pătruns până-n oase / Ca un simun în pustiu!“ (**Dulceața de zmeură**, 1,132.)

Oricât s-ar încerca aci sistematizări, incontinența este triumfătoare și e cu neputință de așezat în măsuri plauzibile. O anumită omogenitate stilistică nu se poate nega dar lirica „Declarației patetice“ nu se rezumă la atât. De fapt, poezia este aici doar o desfășurare de episoade sufletești fără sfârșit, astfel încât rămâne de extras câte un fragment izolat spre a exemplifica posibilități de creație neorganizată. Iată, de pildă, și o ironică stampă citadină, cu muzică de flașnetă și mediu vetust, care nu-i decât un document de „ennui“ simbolist și de „spleen“, însă interpretat în vers liber și cu mai multă îndrăzneală de imaginație: „Ascultați: trec pe caldarâm caleștile vechi, / ai căror cai valsează în ritmul **Dunării albastre**, / și umbrele, ah! Umbrele amanților la braț / au o indecență de muscă / frecându-și grăbită picioarele dinapoi, trompa și aripile: / Importanța lor au împrumutat-o acești domni / mingilor de fotbal de la meciurile de duminică, / dar fiecare din noi e un portar vigilant, / și caii toți, valsând în ritmul **Dunării albastre** de Strauss, / continuă să fie înaintași. / Acum se despart salaturile pe străzi, / acoperișurile au trecut pe trotuar până-n rigolă, / unde reverențele se deșartă ca butoaietele, ca țucatele, / singură anatema Papei Grigore al treisprezecelea Hildebrand / e mai sfidătoare decât acest răsărit de lună.“ (**Prietenii de la miezul nopții**, 1,85.) Iată și poezia știrilor de gazetă, comunicate într-un chip aparent neutru, făcând un inventar de atrocități înaintea cărora poetul pare că nici nu clipește: „Dar, orice s-ar întâmpla, ziua e bună: / O mamă a murit

de foame, un submarin a mai scufundat șase vapoare; / patruzeci de mii de copii francezi au fost înmormântați în / urma tragicelor evenimente din cursul anului 1940; / un oraș a fost incendiat cu bombe de tip atomic; / în Polonia, trei mii de oameni au fost împușcați, „Inamicul a lăsat pe câmpul de luptă peste cinci sute de morți și o mie șapte sute optzeci și trei de răniți, – / anunță mândru și foarte exact ultimul comunicat.“ (**Bună ziua**, 1,81.) Din lirica stărilor inocenței (disprețuită în **Ars Poetica**), Miron Radu Paraschivescu a scos efecte întrutotul stimabile, ceea ce însemnează că, în materie de avangardă, e nerecomandabil să luăm declarațiile poeților în seamă: „Trec și azi printre ulucile subțiri, / pe unde, acum zece ani, o fetiță alerga / să-mi spună gâfâind, / cu înfiorarea primei mărturisiri: / <<te iubesc>>. / Și praful străzii mi se ridică-n ochi, / învelindu-mă într-un nor ca pe-un adevărat / zeu pământean.“ O „ploaie cu soare“ aproape că îi smulge lacrimi poetului, ce se arătase enervat din pricina sentimentalismului dovedit de poezii „maimuțoi“: „E greu să nu te podidească nici o / lacrimă, / dar e și mai bine să le ții închise sub pleoape, / privind senin-nainte, nepăsător aproape, / și numai prin genele ochilor, ca printr-o sită, / să simți cum te bate, subțire, beteala de aur a ploii, / însoțită“ (**Ploaie cu soare**, 1,72-73). Între acest impresionism de linii fine, caligrafice (repudiat teoretic, dar, cu toate acestea, capabil de expresie înaltă) și lirismul „proletar“, raportul este, de fapt, acela de îngăduință. Acum pare evident că poetului îi con-

vin mai multe formule, stăruind – fără importante rețineri – în a le întruchipa. Inspirația, cum se zice, rămâne eclectică. Dar până și componenta uvrieră, ce se încuviințează prin doctrină, ia înfățișări acceptabile prin contaminări cu alte registre poetice. Astfel, nu-i de mirare că se comentează cu sarcasm cantabil, precum la un Whitman alăturat lui Joe Hill, privațiunea de libertate: „... avem inima la fel de ferecată și înăbușită, / viața la fel de neștiută și de strivită, / la fel de cruntă și de străjuită / de aceiași oameni care v-au băgat în pușcărie / și care vor să-miucidă viața și mie, / spunându-mi «om liber». De liber ce sunt, / pot oricând să mă vând, / așteptându-l pe cumpărătorul libertății mele, în piața mare, / care îmi va da un pol pe zi, ca să am, chipurile, de mâncare // și care (chiar de nu seamănă) e tot una / cu guardianul de la închisoare, / cu judecătorul de instrucție, / cu moșierul sau cu fabricantul / de tunuri și de mitraliere, / stăpânii libertății noastre și de la distanță și din apropiere“. (**Scrisoare într-un pachet cu alimente**, 1,53.) Expresionista amenințare surdă, de obârșie proletariană, și-a găsit în Miron Radu Paraschivescu un interpret nu fără însușiri: „Numai o tristețe tăcută rămâne spânzurată în aer / ca un cuvânt încă nerostit, / ca o durere tăinuită, / o tristețe tăcută și amenințătoare, / ca un abur ușor, prevestitor de ploaie. / nici un om nu trece prin primăvara asta, / nu se înfrățește cu ea. / Toți oamenii s-au închis în ateliere / și când ies la prânz, galbeni, încruntați și tăcuți, / trec prin aerul luminos / ca o tristețe, ca o amenințare.“ (**Primăvară dulce**, 1,54-

55.) Acestea sunt însă excepții căci nu puține sunt poemele cu temă proletară a căror prețuire e azi scăzută întrucât versifică fără imaginație banalul: „Vasile Rotaru, flăcău de șaisprezece ani, / Singurul fecior într-o casă de oameni sărmani, / a plecat la târg ca să-și vândă pe bani / brațul firav, cu oase prea lungi sub pielea slabă. / Șomerul Vasile Rotaru a plecat la târg după treabă. / În piață a văzut lucruri minunate: / mărfuri frumoase, cucoane, prăvălii și palate, / a-ntâlnit și alți oameni ca el, / căutând de lucru undeva, în vreun fel: / erau oameni mulți și necăjiți, / cu pumnii strânși și umerii-ndoiți, / oameni ieșiți să se vândă / la stăpân, pentru munci de osândă, / să care poveri sau să clădească palate / în care n-au să calce când vor fi terminate.“ (**Vasile Rotaru**, 1,60-61.) Îndeobște, lirismul vindicativ se înfățișează expresionistic fiind sigur că poezia în gust social depășește și la Miron Radu Paraschivescu documentul. Poetul manevrează inteligent, viziunile rebele grozave, apocaliptice, ce nu se uită ușor, cum ar fi în aceste admirabile compuneri: „Gândul meu se-ntoarce încruntat; aleargă pe străzile orașelor și-ale satelor ca/ un câine flamând, / ca un câine scheletic, ca un cal costeliv, transparent, / al unuia din cei patru cavaleri ai Apocalipsului; / gândul meu, el însuși ca un cal / costeliv, halucinant, / din cel mai grozav apocalips / al acestei țări, / al acestui pământ de țărani; / gândul meu, calul meu costeliv, / se scufundă-n aduceri-aminte, / în apa crudă a unei seri de primăvară, / în care tot orașul era cufundat ca într-o gărlă. / Arome noi zburau peste asfalt, / prin-

tre ziduri drepte, cenușii, colțuroase, / umbre noi se clătinau / ca niște amintiri ale cedrilor / sculați din huila care ardea acum / în hornuri înalte și roșii. / Orașul vegeta, vegeta / Cum s-a făcut întotdeauna, ca o ciupercă, / decât să vegeteze, să se-ngrășe și să adune. / Orașul e alb / chiar și-n amintirea tulbure și crudă, / când părea scăldat, ca-ntr-o gărlă, în seara / albastră, de Mai“ (**Oamenii pământului**, 1,70.)

Între **Declarația patetică** și **Versul liber**, legătura e directă, nu puține dintre creațiile despărțite convențional fiind contemporane, căci Miron Radu Paraschivescu adunase, la 1965, poeme produse în mai bine de trei decenii (1931-1964). Imaginea e însă eclectică, iar sistematizările sunt cu neputință de făcut. Poetul are mișcări sufletești impulsive și labile, vădind o conformație barocă. **Vers liber** aceasta vrea să însemne: creație fără norme și cu adeziune neîngrădită de nimic, iar nu „verslibrismul“ lui Gustave Kahn, ce dezlegase poezia de rimă și de ritm. Dar ideea „versului liber“ comunică mai degrabă preferința pentru capriciu, exprimând în chip nimerit o psihologie subiectivă și poate și un gen de ludic „fără normă“.

Totuși, unele tendințe se regăsesc în cuprinsul acestei poezii, unde sunt rezumate ori se anunță aspecte din **Cântice țigănești** și din **Laude**, din **Tristele** și **Ultimele**. Vitalismul e prezent și aici, ca și în **Declarație patetică**, însoțindu-se și de invocarea lui Walt Whitman ca o divinitate tutelară: „Fiindcă eu cred o dată cu Walt Whitman / că un adevărat poem nu se poate scrie decât în aer liber, / dar eu cred o

dată cu Isus Cristos / că un adevărat poem se scrie
numai în aer liber / și în pielea goală, / ca atunci când
te naști, te botezi, te răstignești și înviezi din morți“. Un șir de invective adresate „decadenților“ nu evocă
atât arghezienele „putreziciuni“, cât acel aspect gra-
tuit polemic, de manifest, arătat – în **Declarația
patetică** – de **Ars poetica**, și nu doar de aceea:
„Rămâneți în urmă cât vreți / cu injecțiile voastre,
cu micile vicii sexuale, / cu microscopice drame de
laborator, / cu mucegaiurile care vă mănâncă, / fiind-
că se știe: mucegaiul crește numai pe putreziciuni /
și zemuri stricate. / Rămâneți cât vreți, / dacă nu vă
mai pasă de ciuperci, de mucegai, / dacă ați devenit
un gunoi bun, fermentați, aburind, / și tot ce mai
poate înflori pe el sunt doar alte ciuperci / fără sânge.
/ Nu e nimic! Și voi aveți o misiune, / gunoiul vostru
va îngrășa bine ogoarele noastre / stoarse de nemți
/ și pe care vor activa în curând / tractoarele agri-
culturii motorizate.“ (**Decadenților**, 1.474.). Anumite
peceți ale vremurilor imediat postbelice sunt repede
recognoscibile, deși, sub raport stilistic, par remi-
nescențe de metodă „plain-air“-istă pigmentată cu
adresări către univers, urmând să scoată efect liric
din enumerații și dintr-un patetism foarte calculat:
„Mai cald ca un țipăt al intuiției, / Vreau să-ți arăt
oamenii care zac. / Vreau să-ți arăt oamenii care
dorm. / Oamenii care mor și se nasc, / frații tăi, / O,
iată copiii cu cerul răsturnat sub pleoape, / Copii-
revedere în oglinda sufletului. / În îmbrățișarea mea
se va stârni furtuna, / Îmbrățișarea caldă ca un ghei-
zer, / Îmbrățișarea întinsă dincolo de faptă, / Viața

ta de mâine, de pretutindenii, / Viața e în mine precum sunetul în flaut ...“ (**Poemul neîntrerupt al tinereții noastre**, 1,381.) Coexistența principiilor avangardei cu realismul proletar se înfăptuiește, în definitiv. Poetul fuge de retorică și exultă la „căderea valorilor senil-consacrate“, însă adoptă „norma celei mai firești conduite fără norme“, arătându-se pătruns de „toate religiile“, „toate credințele“ și de „toate dogmele“. Dar este o retorică aici, indiferent dacă declarațiile se dezic de aceasta iar ideologia trimite la „revoluționarul“ Bakunin: „Este vorba de vârsta când țipătul și fuga pe străzi / la orice oră / (chiar complet gol și cu un cuțit în mână, cum pretindea un prea bine cunoscut poet, Gherasim Luca) / este norma celei mai firești conduite fără norme / când căderea tuturor valorilor senil-consacrate / e un prilej de bucurie / ca și ridicarea lor, un prilej de revoltă, / când ochii ne sunt deschiși ca poarta unei catedrale a / tuturor religiilor, / a tuturor credințelor, a tuturor dogmelor, / a tuturor însetaților, a tuturor înfometaților după pâinea / noastră cea de toate zilele, / a oamenilor înfometați și puternici cu trupul povârnit / în așteptări“ (**Ora de psihologie**, 1,385).

De fapt, oricât s-ar explica prin nestatornicia sufletească a poetului și prin neașezarea vremurilor, spiritul ce guvernează aceste compuneri este romantic, chiar dacă ne apare distilat uneori prin țevării intermediare. Nu-i, de altfel, dificil a se observa că, ilustrat în chip strălucit de un Whitman ori Verhaeren, originea lirismului populist, grandilocvent

și câteodată melodramatic, întotdeauna demonic prin sediciune este hugoliană. Romantic este, de bună seamă, și cultul poetului, inalterat, ulterior, de contribuții simboliste și de suprarealism. Ideea se cunoaște: poeții ar alcătui un fel de sectă de iluminați, având, ca și omul de rând, o viață terestră, ce se continuă, spre a se deosebi de aceasta, într-un absolut al profeției. Poezia ar fi prelungirea unui spirit încorporat, dincolo de îngustimea vremilor, în creatură, exprimând numaidecât „divinul“. E un platonianism stângaci, rezidual: „Dar sunt și alții / Care nu trăiesc din faptele vieții, / Așa cum umbra nu trăiește din ea însăși, / Ci din lumina și consistența lor. / Ei sunt într-adevăr doar umbra, prelungirea, / Și ecoul / Faptele noastre. / Aceștia sunt poeții. / Ei n-au nimic, / Ei sunt, fiindcă voi sunteți, / Nu-ntotdeauna în urma voastră, / Ci deseori nainte, ca să vă povestească, / Așa cum umbre lungi în răsărit și amurg / Merg înaintea pașilor noștri.“ (**Poeții**, 1,389.)

Egotismul lui Miron Radu Paraschivescu nu putea să nu se manifeste și aici, astfel încât a se introduce schema carlyliană a „eroului“, ininteligibil pentru spiritele pedestre, vaticinar și „incomod“, este consecința logică: „Vă sunt incomod, o știu, / Fiindcă și eu în viață le-am ales numai pe cele / Incomode, / Dar pe Maiakovski / (pe care de-atâtea ori l-am premers fără s-o știu) / N-am să-l urmez niciodată. / Puteți crăpa de ciudă: rămân mereu incomod! / Miron Radu Paraschivescu nu se va sinucide“ (**Un neisprăvit**, 1,431.). Orișicât s-ar interpreta biogra-

fic aceste propoziții, o idee se reține: poetul se socotește „incomod“, damnat, „neisprăvit“ în sens înalt căci disprețul ipochimenului fără imaginație îl înalță și e dovadă de noblețe; chiar dacă umilit de contemporani și înfrânt, el se sustrage, prin complicitate cu absolutul, acestor judecăți mărginite ce aparțin vulgului ignar. Imaginea romantică a geniului „neînțeleș“ se recunoaște de îndată, alături de un aer **frondeur**, care lui Miron Radu Paraschivescu îi ședea bine. Respins de contemporani și izolat de prostime (deși, sub raport etic, el se socotea de partea celor nenorociți și cultiva o condescență populistă), acest „albatros“ valah nu se retrage în munți, ca Jocelyn și nu pornește către „Grecia“, ca Byron (acest La Fayette combătând cu condeii). El compune fabulistic, sugerând, sub forme imprevizibile, condiția creației; sunt declarații de principii, „arte poetice“. „Artă poetică“ trebuie socotită, de pildă, **Scamatorul**, unde artistul e văzut în felul unui „jongleur“, prestidigitatia traducând combinațiile posibile în poezie, făcute în ideea de a trezi „uimiri“. Bineînțeleș că informația economică (scamatorul este sărac) nu lipsește, întărind ideea romantică: „Toate acestea / le face-n fiecare zi, / de dimineață și până seara, / uneori de zeci de ori pe zi / (mai ales joia, sâmbăta și duminica, / zile când dă și matinee), / numai pentru modica sumă de trei lei / și rămas la cererea generală în acest oraș / spre-a oferi astfel lumii la un preț / accesibil iluzia / că vârsta minunilor / nu-i încă sfârșită“ (**Scamatorul**, 1,422-3). Profesiune umilă, (ascunzând, cu toate acestea, sugestia „artei“)

este și tâmplăria, atâta doar că tâmplarul îl reprezintă pe creatorul „clasic“, cu intuiția materiei ce se dezvoltă organic. „Tâmplarul lucrează cu arborii / Căroră le este prieten; / se-nțelege cu ei, le cunoaște / fibra, trăinicia, esența, / intenția (știe care tei a vrut să fie masă, care stejar – poartă, care brad – pat). / La urma urmelor, / el și ei / fac parte din aceeași familie, / Iar când tâmplarul lucrează fibra copacului / prelungindu-i intențiile, / Când se apleacă asupra lui / cu gealăul, tesla, rindeaua / (de parcă mângâie, parcă leagănă, parcă plânge / și ridică un frate căzut), / el îi vorbește fostului arbor / ca un viețuitor altui viețuitor / pe care nu-l lasă pradă morții informe, / putregaiului, / viermilor, / focului, / ci-l face să trăiască mai departe. / Și tâmplarul lucrează asupra esențelor lemnului / și asupra semințiilor de oameni / când, cu aceeași mână și îndemânare, el face din trupul copacului / uși care se deschid, ferestre care privesc, / mese și paturi, / sicrie și leagăne“ (**Tâmplarul**, 1,426-7.) Grădinarul este, dimpotrivă, romanticul, călăuzind natura către forme inteligibile și punând în legături de armonie „cerul și pământul“, producând, prin corecție, obiect de jubilație: „Și din tot ce-a văzut, / ce a-nvățat, / el trage o singură concluzie / prin care / leagă pământul de cer, / Punând între ele / Cununile florilor, / coroanele pomilor, / podoabă, mireasmă, fructe dulci pentru oameni, / dar și adăpost pentru păsările / care-i închină de dimineață până seara / lauda lor / în cântece neîntrerupte“ (**Grădinarul**, 1,424-5). Acum se înțelege că poezia meseriilor (abia sugerată în **Declarația**

patetică) devine o fabulă a tipologiilor de creație, inteligibilă printr-un cod, ingenioasă și admițând, în spirit eclectic, toate posibilitățile sufletului de a cristaliza stilistic.

În ultimă analiză, nimic nu ne împiedică să punem aceste concluzii în seama unei experiențe însușite și să zicem că poetul se socotea, totodată, „tâmplar“, „scamator“ și „grădinar“. Atunci, didacticismul lui, de predicator ce vorbește în pilde, nu mai pare extravagant și trei „mesagii“ adresate poeților tineri capătă justificări. Aci nu mai este o „artă poetică“, ci o morală a poeziei, redactată cu temperanță și, într-o proporție considerabilă, utilă, de nu supără auzul oarecari ridicări de ton. Poezia vehiculează acum povețe: „Nu uitați: / O voluptate conștientă e cel mai serios ascetism, / Dărușiți-vă oricât, / Dar nu primiți decât necesarul / Și veți vedea cum bucuria / Propriei voastre invenții / Vă mistuie ca flăcările / Pe-un preot budist“ (**Poeților tineri**, 1,456-7), ori cu adaptări după eminescianul **Dintre sute de catarge** („Din care-atâtea milioane de kilometri-drum / vă așteaptă, / Și mă întreb: care veți dura mai mult, / Cum veți fi atât de cetiți / Ca să rămâneți pe firmament, / Stele?“) în fine, prozaice îndemnuri către luciditate în poezie pe care Miron Radu Paraschivescu o poate disprețui, căci lui i se permit libertăți de negândit pentru alții: „Bizuiți-vă pe mine! / N-aveți nici o grijă: / Nu vă voi trăda nicio dată / Decât acolo unde voi înșivă vă veți trăda / Prin rutină, poză, clișee, afectare / Și, mai ales, prin păcatul cel mai mare, / Nesinceritatea față de sine. [...]

/ Eu mă joc, mi-o pot îngădui la vârsta mea / Dar
steaua necruțătoare a lucidității, / Farul și substanța
poeziei, / Vă privește cu ochi strălucitori și nestins
/ Printre nourașii de vată / Ai jocurilor mele domes-
tice“ (**Poeților tineri**, 1,456-457,458,459).

Oricâte rețineri ar apărea trebuie recunoscută aici o sumă de convingeri morale, idealiste în sens filantropic, cultivând generozitatea în felul unor îndreptări apostolice. Omul ajunsese, în cele din urmă și pentru scurtă vreme, la un concept creștin de justiție socială, conducându-se după un decalog de melodramă, adăugând la ideea profeției poetice pe aceea a corecției morale; poetul se închipuia un misionar, dezinteresat de glorie, un erou ce nu triumfă: „După atâtea bătălii / În pragul izbândeii / mă las năpădit de liniște ca de mușchi, / iar ochiul, când-va necruțător, începe să-mi desprindă / nebănuite prilejuri bucuriei, / pe când învingătorii / vor ignora mai departe / blândețea fertilă a îngăduinței, la care / numai cel veșnic înfrânt e constrâns“ (**Pe un arc de triumf**, 1,417). Din acest punct de vedere, **Balada Păguboșilor** este un breviar de utopist, o declarație fourieristă: „Speța Păguboșilor, / ubicui și eterni, nu uneori. / Ei sunt Păguboși, cum sunt alții Profitori. / Ei sunt cei care dau, care fac, care trag, care / adună, care nu trăiesc decât ca să dăruie, să se dăruie. / Din tot ce au și mai ales din tot ce n-au, / din tot ce n-au avut, din tot ce-au pierdut, / din tot ce le-a mai rămas, / din tot ce nu le-a mai rămas, din tot ce n-au / avut niciodată decât într-o infimă măsură, / ei rup și-și împart încă o dată / după prin-

cipiul sciziparității: / din carnea lor albă, roșie, neagră, vânătă, / galbenă, uscată, sfărtecată, / ei rup oricând încă o bucată, / pe care-o întind celor care trec / celor care vin, / celor care pleacă, / celor care iau, / căci Păguboșii fac parte din tagma celor care dau“ (**Balada păguboșilor**, 1,486.)

Acesta, e întâiul strat al creației lui Miron Radu Paraschivescu, pe care trebuie să-l socotim cu precădere doctrinar și chiar propagandistic, fiind ideologie tradusă în creație deși nu totdeauna în chip lăudabil. Efectul e, întâi de toate, etic, și cum aptitudinea creației nu se poate tăgădui, impresia de confecție apare, dar mai rar. Însă poezia adevărată e prezentă mai degrabă în compunerile de registru minor, nu puține **ocasionale**, arătând că un obiectiv aflat în afara literaturii împiedicase mereu pe Miron Radu Paraschivescu să se exprime cu largimi. Sunt emoții ce se stârnesc deodată și se traduc spontan, scoțând la iveală straturi de sensibilitate nebănuite, cum ar fi în această caligrafie: „Nu ne tăiați, nu ne tăiați! / (cosașilor le spun, / în numele popoarelor de ierbi, / florile câmpului) / Și voi, surorilor de sus, nepăsătoare stele, / Veți cădea ca și noi / Dimineața / Retezate de spăzile soarelui / Și fără sânge, fără parfum veți muri! / Numai din subsolurile pomilor / Le privesc printre pleoape, / Mirați, / Mugurii, cu ochii lor mici de chinezi.“ (**Moartea florilor**, 1,391) ori în acest elogiu baroc, făcut, cu subtilitate, unei femei: „Aseară, la restaurant, / am mâncat friptură-n sânge, cu morcovi, / și am băut vin negru. / În fața noastră, / la o altă masă, / pe o tip-

sie, / erau piersici. / Mâna mea ajungea până la ele.
/ Aș fi plecat flămând / de nu erai tu lângă mine.“
(**Piersici**, 1,414). Totul se transfigurează, în ideea
corespunderilor universale și nu-i greșit a observa
că poetul face exerciții de imagistică, în căutare de
asocieri insolite. Cine ar compara modernul telefon
cu o pisică, așa cum se face aici? „Ca o pisică nea-
gră, / Pe perna ei, / Telefonul doarme. / Câte voci
toarce / Câte vise / Pe care mâine le va lepăda /
Nepăsătoare, / Cu toate apelurile deschise?“ (**Tele-
fon**, 1,410.). Această metodă e mai curând impresio-
nistă și analogică, năzuind să definească pornind de
la o străfulgerare, de la emoția de o clipă, fiind sigur,
de fapt, că poetul dibuie lăgături noi în ordinea lumii.
Râsul, de pildă, devine nu o expresie a jubilației, ci
un semn al spiritului, precum erau, la Petrarca, ochii:
„În inspirări și expirări adânci, / Ca-ntr-o alergare,
/ Ca-ntr-un înot îndelung / sau ca într-un profund
sărut / gâfâitor de neîncăpător, / făptura-ntreagă se
dă / pe ape și se dăruie / prin actul de iubire / și comu-
niune, / râsetul, / voce a bucuriei / omului doar cunos-
cută / Și-n care, proastă, minciuna / se trădează prin
rânjet / sau involuntare stridente / precum sughitul
bețivilor / icnind pe trotuare“ (**Râsetul**, 1,398-399).
Comunicarea de senzații se face deopotrivă telegra-
fic și somptuos: „M-ai privit numai / Și / Cete de fiori
mă asaltează / Ca și cum pământul proaspăt / Al
trupului meu / Ar fi fost șfichiuit / De pumni de
grăunțe / Pe care / O nevăzută mână / Îi zvârlea peste
el / Ca să germineze / În vară toridă“ (**Ecouri**, 1,402).
Acestea sunt episoade dintr-un proces de cu-

noaștere, desfășurat de un mecanism al percepției foarte vii și sensibil, comun dacă ar lipsi comparațiile, însă prin ele așezat astfel în serii insolite de fenomene. În acest fel baroc se comunică o convorbire, „dialogul“ fiind ocazia unei cercetări asupra simțurilor și un impuls pentru posibile dezvoltări imagiste: „O vorbă ca o piatră zvârlită / drept în ureche / trezește în mine ecouri, / Cercuri de apă / care-i răspund și-o propagă. / O, tânără amiază! / Sunt încă în stare / să mă pătrund și să germinez / Ca o câmpie în soare.“ (**Dialog**, 1,413.). Numai arareori senzorialul nu se însoțește de asemenea complicări în direcția intelectuală, documentând trăirea înțeleasă, și aceasta numai sub regimul urgenței, al unei „dogori“ sexuale, îndemnând la pierderea uzului rațiunii: „Sunt atât de însetat de tine! / Iar când te beau, / Flacăra buzelor îmi sporește setea / Ca o țară toridă. / Numai noaptea, când nu văd / Prin întuneric decât / Alba cascadă a trupului tău, / Foșnetul lucrurilor aruncate, / Cortegiul de flori și de frunze, / Îmi răcorește o clipă dogoarea, / Pe care adierea ta mi-o sporește, / Încât / Ca pe-o flăcărie-n gură / O sting cu propria-mi făptură“ (**Dogoare**, 1,405.) Iată un lirism inteligent și ingenios, subiectiv, fără îndoială, mai durabil și cu efect mereu simbolic. Acum, poezia este sentimentală, fină în traducerea senzațiilor, cultivând notația, alcătuiindu-se dintr-un jurnal cotidian al emoțiilor unde se cuprind rememorări, singurătăți, episoade întâmplătoare. Obiectivele lirice nu mai sunt impuse și poetul e un catagraf de situații neprevăzute, consemnând totul cu

încântări care se văd. Iată o scurtă beție de efluvii primaverale: „Cercul / la izbucnirea primăverii / prin trupul orașului, / deschis ca o plantă, / și rătăcesc, / și mă orientez / fără nici o hartă, / Numai după umbra pe care / tânărul soare / mi-o scrie dinainte pe caldarâm, / ca o antenă“ (**Primăvara**, 1,397) sau o „dimineață“ înregistrată prin ceea ce este stereotipic în existență, aducând nu anxietatea, ci o încântare calmă: „Întâi deșteptătorul, apoi dușul, / Apoi telefonul unde-alerg găfâind: / «Da, da, desigur, s-a făcut, da, da, / negreșit, la revedere!» / Apoi, pieptenele, haina, oglinda-n care de-abia mă mai / recunosc, stiloul, / Ochelarii șterși grăbit cu colțul batistei, / Bani mărunți de tramvai, / Apoi fuga-n lift, coborârea ca-ntr-un puț / În ziua care așteaptă încă virgină la poarta casei / Pe când alerg găfâind după alte lucruri: / Țigări, autobuz, ziar, motocicletă, / Atâtea lucruri în care mă petrec, / Căroră mă-mpart / Ca să ajung zi de zi mai mult una cu ele, / Mai solidar cu ele decât cu mine însumi“ (**Dimineața**, 1,394.). Suavă și neașteptată e câte o evocare de amoruri vechi, poate pacificate, unde pe dedesuptul unui cod de îndrăgostiți se întrevede o participare erotică universală: „Toate acestea au fost ale noastre, ale amândurora: / Noapțile despletite, pe chei, / Seri galbene, de gaz, prin cârciumi mărunte / Și zări înalte, / pline de soare și iarbă, / Prin poienile verzi, estivale, / Și alte seri, grave, galante, / Prin turnuri dărâmate, printre pinii înalți. / Dar mai cu seamă erau unele clipe / Minunate, pline de liniște, / Între noapte și zi, / Printre păduri aproape virgine,

/ Când ne culcam în frunzișul uscat, între fagi, / (Mai
ții minte turnul uscat, de lemn vechi, din pădurea
Sighișoarei?)“. (**Sunt uneori pe pământ**, 1,435). Sunt
versuri memorabile prin fragilitatea ca de floare de
mină, omagiind situații tipice și stări repetabile, o
înfrigurare apărută la nivel de speță, și **nu e de
negândit** reîntoarcerea la episoade mitologice, pre-
cum acest fragment dintr-un Endymion, altfel bizar
la un poet iritat din pricina „decadenților“: „Pe când
tu aluneci ca visul / peste tăcutele sfere, / Fiară fără
monarc, / Mormânt fără relicve, / Păun plutitor,
Selene, / Mi-ajunge o sclipire de-a ta / Ca să mă-ntorc
în patul de ierburi / Cu tot acest trup ce nu mai
așteaptă / Decât sărutul tău înghețat, / Ca una cu tine
să se prefacă“ (**Endymion**, 1,471-2). **Cele câteva stri-
dențe se explică prin dezesperare**, precum aici: „O,
ochii ei, zadarnic, / Ea nu e nicăeri / Ea este peste
tot, iubita mea, / Și eu rămân în colțul străzilor osân-
dit, / Și trec peste mine tramvaie huruitoare și / mași-
ni sforăind, / Și toți mă privesc, / Mă deșartă, mă
sfâșie, / Și sângele meu, otrăvit, îmi țâsnește pe gură,
/ pe ochi și pe urechi, / Și se scurge la canal, / Din
gura mea sângele / Ca apa dintr-o fântână publică
/ Mi se scurge în gura canalului, din capătul străzii“
(**Îndârjirea**, 1,440) ori exemplifică relicve de expres-
sionism, arătând un citadin cu nostalgia pasiunilor
definitive și grandioase: „Ca urșii, mârâinde
camioane, / Motocicletele-n haite-aud răcnind, /
Lungi limuzine se preling ca vulpi, / Și larmă, și
claxoane, / Vitrine ca oglinzi / Și baruri seara, firme
luminoase / Ca niște șerpi cu piei fosforecente / Ori

altele, mai mici, / Se-aprind, se sting / Ca-n luncă,
licurici. [...] / Una-și leagănă șoldurile cu pulpele
lungi / Arcuite-n ciorapi care le fac să semene-a
picioare goale, / omenești, / (Dar eu știu că asta-i o
panteră!) / Alta, cu plete căzându-i pe ceștile-albe-
ale umerilor, / Văd bine că este un pardos; / Altele,
ca niște lupoaice tinere / Ori cu ochii țiguiți, ca de
râși, / Ori cu guri roșii, pline de sângele / Încă
proaspăt al celor de curând sfâșiați / (Dar eu nu voi
fi printre ei!)“ (**Omul pădurii**, 1,453-4.).

Când acest „cotidian“ suav e ridicat iarăși la vi-
ziune, rezultă un admirabil poem în proză, **Dispa-
riția soarelui**, plin de simboluri deși desfășurat în
felul unui raport arid, catagrafic. Se presupune aici
o anomalie astronomică, aducând discordanță între
ora convențională și ora astrală; din moment ce
soarele își amână apariția (ideea e suprarealistă),
cetățenii decid să distrugă ceasurile, indiferenți la
acest presupus dezastru fiind numai îndrăgostiții,
îndeobște nesiguri pe înșiruirea de ore. Reacția aiu-
ritoare în fața acestei posibile nopți universale e sur-
prinsă telegrafic, însă e memorabilă: „Oamenii nu
mai știau ce să facă. Animalele nu mai / știau ce /
să facă. Cocoșii nu mai știau ce să facă. Pisicile / nu
mai știau ce să facă. Tramvaiele nu mai știau / ce să
facă. Pomii nu mai știau ce să facă. Factorii, / lăp-
tarii, oltenii, șoferii, găzarii, pescarii, telalii, / bru-
tarii, toți cei cu profesii matinale nu mai știau /
ce să facă. / O imensă beznă plutea peste oraș, cu
toate că, în / ultimă instanță (deși neprevăzut în con-
tractul cu / municipiul), societatea de gaz și electri-

citare / aprinsese din nou luminile pe străzi“ (**Dispariția soarelui**, 1,446.).

Înțelegem acum că poetul se încerca într-o scurtă schiță de **Divina Commedia** cu creionul liric al lui Jacques Prévert.

Un mit al „spiritului creol“: **Cântice țigănești**

Notorietatea îi vine ca poet, lui Miron Radu Paraschivescu, de la **Cântice țigănești** (1941), care sunt cea dintâi dovadă sistematică de înzestrare lirică, deși mai înainte de acestea câte ceva din **Primele** și **Declarația patetică**, de nu cumva și din **Versul liber**, căpătase circulație. Însă poetul ezită să adune astfel de compuneri și când o face totuși, cronologia creației nu se clarifică, fiind necesare, spre a o reconstitui, examinări noi și laborioase. Cu toate acestea, materia lirică se vedește în evoluție și de la **Primele** și până mai încoace, la aceste „balade“, poate fi dedusă o mișcare graduală. Vitalismul erotic și ideea de viață unanimă cu o tinctură de populism, o înclinare către exotic și, în sfârșit, către patetic, acestea conduc negreșit la **Cântice țigănești**, care e sinteză și, din perspectiva operei încheiate, creație nerepetată. Oricât ar fi de evidentă câte o reminiscență în **Laude** și în **Tristele**, mai cu seamă, poetul nu revine decât rar la acest univers, ceea ce indică o reținere inexplicabilă.

Așa cum se înfățișează, **Cântice țigănești** e un produs insolit, introducând în literatura română o componentă nouă și care nici nu se poate ști de este cumva acceptabilă. Până la ele, lumea gitană fusese doar un obiect de revendicări în termen filantropic, trezind, în urma ideologiei iluministe, ideea de egalitate și reprezentare umanitaristă abstractă. **Coliba unchiului Tom** se tradusese, fără îndoială, la români cu sentimentul că dezrobirea țiganilor e un fapt inevitabil, demn de o națiune civilizată. Astfel de analogii, care fac din „robii“ noștri un soi de „negri“, nu americani, ci balcanici, nu-s cu neputință de gândit, și adaptările se fac, în domenii precum acestea, în termeni de judecată etică: indiferent dacă originea acestor fenomene nu-i comună, ideea de „robie“ e nedemnă și rămâne a fi abolită. Iată o concluzie înțeleaptă, arătând penetrație în esența fenomenelor sociale și un fel modern de a înțelege noțiunea de justiție universală.

Acestea sunt însă constatări generale ce explică etiologic emoția boierească în „chestiunea țiganilor“ la români, nu însă și aptitudinea acestui strat antropologic de a constitui o materie durabilă pentru creație. Negrii americani smulși din Africa și transportați pe galere către Lumea Nouă rămân cu nostalgii și duc cu ei mituri, conservate oral, chiar dacă uneori în stare degenerescentă; însă ritmul de tam-tam le e depus în sânge și animă un lirism de muzici primitive și de conformații sufletești arhaice, ce se conservă. Când apare, „Afro-cubanismul“ lui Nicolas Guillen înalță această substanță inefabilă la

dimensiuni moderne, putând să se alătore invaziei pe care arta modernă o suportă din partea „artei negre“. Dar, de fapt, aceste conservări denotă civilizații vechi și așezate, astfel încât a extrage un număr de specimene din sânul lor nu presupune cu necesitate pierderea unei identități, care e consolidată printr-o viață ulterior riguroasă, ajunsă la ritualistic printr-un gen de izolaționism ce cultivă „excepționismul“. Modernitatea „neagră“, africană, confirmă, de aceea, vitalitatea culturilor vechi și creațiile nu-s dezlănțuiri de forțe elementare și lipsite de altitudinea gândului.

La noi, obârșiile țiganilor sunt încă nesigure însă, în tot cazul asiatică, putând să fie stabilite în mediul mongolic și deopotrivă indian, deosebirile de conformație fizică arătând aceste două trăsături rasiale indiscutabile. Sigur este că unii din ei pornesc pe la anul 800 din India de nord și ajung pentru o vreme în Afganistan, pătrunzând în Europa pe căi diferite, prin Persia și peste Hellespont, apoi în Balcani (prin secolul al XI-lea) ori mai pe la nordul Pontului Euxin, prin Caucaz și peste Bugeac. La Dunărea de Jos, acest neam asiatic se ivește deodată cu pecenegii și cumanii și împins de mongoli, pe la 1241. Spaima românilor de popoarele stepei se păstrează și în raporturile cu țiganii, căci aceștia, fiind nomazi și având așezări în corturi, purtând părul și barba lungă și trăind din jafuri, întrunesc condițiile unor năvălitori: e de la sine înțeles că, la epoca aceea și după sute de ani de tropotiri barbare, oricine nu era agricultor trecea, în ochii autohtonilor, drept duș-

man. Fapt este că acești venetici sunt tratați fără îngăduință, ca niște cumani și tătari, ceea ce nu-i dovadă de intoleranță, ci e un fel de a se păzi ca popor, căci țișanii vin aici ca orice migrator, înarmați și în bande. Robia în care aceștia cad e, de la întâile contacte, o formă de protecție a întregului etnic stabil și corespunde obiceiului feudal de a declasa până la servitute pe prinșii de război. Mai încoace, către 1700, ei se despart în „vătrași“ și „nomazi“, cei dintâi fiind așezați în sălașuri, de obicei în margine de orașe și de sate ori prin împrejurimi de mănăstiri. Atunci însă, țișanii rămân pe de-întregul robi și, pe lângă îndeletnicirile grele pe care acești sclavi ai Europei medievale le primesc de la seniori, ajung să se ocupe de fierărie, devin potcovari, fierari și zlătari. Acest **popor vulcanian**, venit cu probabilitate aici în chip de prelucrător de metale, contribuie în felul lui la economia feudală și stimulează poate și reprezentări magice la un popor de sedentari, încredințat că în complicitățile focului e și o fărâmă din Satana. Oricât ar fi de legați de glie prin pravile, țișanii se mișcă și circulă iar nu puțin scapă către țărături apusene și izbutesc, la o vreme, a pătrunde în Occident fără piedici, întâlnind aci pe alții, veniți anterior prin Egipt și țările maghrebene și cu toții se întind înspre Atlantic ca oameni pașnici, neproducători de rele. Abia mai târziu, când se consideră a fi stricători de moravuri, leneși și hoți mai cu osebite, vin pedepsele, constând din expulzare ori spânzurări. Acestea nu împiedică a se constitui **un strat antropologic european** ce se

regăsește în italienii „zingari“ și în germanicii „zigeuner“, în francezii „bohèmiens“, și în grecii „atingani“, în hispanicii „gitanos“ și în suedezi „tartares“, în danezii „soraceni“ și englezii „gypsi“, în olandezii „heidenen“ și belgienii „idolates“. Confuzia, cu origină în părerile lui Wagenseil (pe la 1700), dintre țigani și iudei, se poate face nu doar în ideea de fatalitate rătăcitoare ci și printr-un soi de internaționalism, definind în cuprinsul unei civilizații o parte rezistentă la reducția ultimă, nespecifică prin aceea că introduce o formulă recognoscibilă și aiurea, făcând „corp străin“.

La drept vorbind, cu greu s-ar putea pune simpatia lui Miron Radu Paraschivescu pentru **Cânticele țigănești** în seama unei adeziuni de natură livrescă, oricât ar fi fost **Romancero gitano** al lui Federico Garcia Lorca de captivant pentru un poet ce adora vitalitatea, și putem presupune, ca geneză, de nu cumva un necunoscut amestec sanguin atunci cea înclinație filantropică prezentă în „Primele“, în „Declarația patetică“ și apoi, în „Laude“. Chestiunea nu-i minoră, însă nu este nici esențială aici, esențial rămânând doar actul estetic și dacă e acesta, ori nu e, creator. În privința aceasta, „negritudinea“ țigană nu se înfățișează ca stimulent prin materie constituită și exprimată și o tradiție literară e fără putință de tăgadă că nu avem în direcția aceasta. Ceea ce putem presupune că exista, la o vreme veche (adică practici magice, legende, ritualuri), e cu desăvârșire pierdut, și ca și alte seminții risipite pe pământ, această poporație a dezvoltat mai degrabă un

instinct mimetic și s-a adaptat culturalicește la structurile așezate pe care le găsește acolo unde ajunge. Ea nu are ezoterismul iudaic, asigurând prin **Kabbala** și prin **Talmud** coagulări de spirit subteran (circulând pe sub frontiere ca o pânză freatică), și a presupune astfel de cărți pecetluite cu blestem la un popor decăzut social vreme de sute de ani este o iluzie. Gândirea ezoterică aparține, orice s-ar zice, categoriilor superioare, ea pretinde dezvoltări în cadre organizate și legături posibile între congregații, mergând adeseori prin însoțire cu circulația banilor nu însă și la acești paria de „subistorie“. Un fragment din **Sintagma** lui Matei Vlastares, afurisind pe „omfalopsichi și fermecătorii cari însuflețiți de Satana prezic necunoscutul“, poate să comunice persistența magiei gitane în epoca post-ștefaniană, însă exemplifică, mai degrabă, teroarea creștină în fața asediului păgân. Aceste pretinse formule satanice sunt astăzi pierdute.

Posibila literatură țigănească e atribuită, câteodată, lăutarilor, și e fapt sigur că Miron Radu Paraschivescu a pornit, cu **Cânticele** lui, mai degrabă de aici. Este însă o poezie cântată, de împrumuturi și prelucrări, fără semne de originalitate mai mult decât invenția cauzată de memoria scurtă și de trebuința potrivelilor repezi. Lăutarii iau din folclorul rural și din cânticele străine plăcute auzului boieresc, făcând **artă de interpret și de mijlocitor**, punând doar o dimensiune sufletească nouă, proprie unei lumi de conformație hibridă de la margine de oraș. Începuturile acestei îndeletniciri sunt nesigure,

oricum medievale și nu-s, desigur, românești, căci astfel de muzicanți de rasă gitană se documentează și la Graz, în Austria, de vreme ce două acuarele, de prin secolul al XVII-lea, reprezintă **Ein zigeuner Spielman** și **Ein zigeuner Sänger**. Virtuozitatea dovedită la un moment dat de lăutari, admirabili reproducători de sunete (după opinia lui Kogălniceanu), pretinde, bineînțeles, tradiție în exerciții de acest fel, dincolo de talent nativ.

Documentele nu lipsesc. Pe la 1574, un Radu Lăutaru era cumpărat de mitropolitul Evthenie cu suma de 4.500 de aspri. Un Stan „a-lăutarul“ trece prin vânzare la alt stăpân, în 1618, la Târgoviște, un Opriș, „alăutar“ și el, e vândut pe la 1540. Vânzări și cumpărări de lăutari apar adesea în hrisoavele românești, ceea ce denotă un simț al plăcerilor auditive la boierime și, deopotrivă, confirmă o categorie distinctă de rapsozi. Aceștia nu sunt țărani, poezia lor nu e ceea ce se cheamă îndeobște „folclor“ ori, mai bine zis, nu e folclorul pur. Lumea lăutărească e mai apropiată de cultura superpusă, e mai atentă **la ceea ce se cere**, și acest „spirit creol“ nu se potrivește cu rapsodul țaran, ce exemplifică o cultură cu precădere închisă, prea puțin permeabilă la noutăți, tradițională în sens conservativ și primind până și creștinismul cu greutate. Când, mai târziu, către 1800, apare „breasla alăutarilor“ condusă de vătafi și de starosti (un „vătaf“ e Barbu Lăutaru), se întări această impresie de cultură supusă și hibridă prin condiționări de tot felul. Starostia nu se obținea, de altfel, prin alegere, ea „se dă“, și artistul e numit în fruntea alor săi de puternicii

zilei, de episcop, de armaș ori de vreun boier influent. Vodă însuși se lasă încântat de țigani și Ioan Caragea, la 1818, îi pune pe lăutari să-i cânte la masă.

Însă, deodată, acest „cântic“ se trezi dizgrațiat la apariția muzicii „europenești“, și la vremea când Mihail Kogălniceanu începu a se ocupa de istoria țiganilor, boierii sunt însoțiți de muzicanți străini, căci – zice el – „disprețuiesc tot ce e indigen“. Dimpotrivă, țăranii și negustorii petrec în crâșme și ascultă pe lăutari. Aceasta nu însemnează că am avea la aceștia de pe urmă o artă populară, ci doar **o speță tulbure de folclor târgoveț**; sunt două culturi de esență „creolă“, despărțite numai prin origini, „evropenești“ ori poporane, degradate în proporții asemănătoare. Oricum ar fi, lăutarii sunt deosebiți de alți „cântători“, oameni ai lumii populare aceștia, adică rapsozi folclorici; aceasta o știa și Stolnicul Constantin Cantacuzino.

Tradiția românească a lăutarilor apare sub formă cultă o dată cu romantismul, când cei ce simpatizează cu folclorul, fără a se îndeletnici totuși în chip organizat de culegerea lui, ascultă pe lăutari cu gând că sunt poporeni. Urme lăutărești, dar puține, sunt la Văcărești, Nicolae Filimon îi asculta cu delicii pe muzicanții oacheși ai grădinilor Bucureștilor, ca și Conachi pe vioriștii moldavi, învățând de la ei jelațiile viclene, tristețea convențională din amor. E mica **epocă gitană**, risipită o dată cu pașoptismul.

Această sensibilitate, deopotrivă barocă și fanariotă, îndrumată în direcție revoluționară, însă admitând elita, e potrivită cu **populismul lăutar** și

aparține iluminismului, neavând cu „pașoptul“ decât puține legături. E un **spirit antonpannesc** prezent, totuși, și la Miron Radu Paraschivescu, om de nostalgiei populare, însă aderent, ca și Văcăreștii, la forme superpuse fiind, deci, și el, un „lăutar“.

Lăutărească e, mai înainte de toate, **creația prin adaptări**, corespunzând procedărilor de taraf de a pune în românește compuneri de aiurea, însă cu veșmânt folcloric de aparență autohtonă. Acestea nu mai sunt nici „tălmăciri“ și nici product popular, oricât s-ar păstra urme, și e hotărât că rezultă astfel o specie hibridă și solvabilă numai prin invenția unui interpret. Impresia lirică e, în **Cântice țigănești**, excepțională și totuși, la un examen oricât de sumar, câteva balade se dovedesc a fi preluate, și nu o dată cuvânt cu cuvânt, din **Romancero gitan** de Federico Garcia Lorca. Acum se evidențiază că „tălmăcirile“ nu sunt, la Miron Radu Paraschivescu, doar exercițiu, ci un reazem pentru întocmiri noi, având funcțiune de stimulent, căci poetul nu avea spirit de invenție în absolut, fiindu-i necesare excitante, precum absintul la Verlaine. Comparația cu Lorca se poate face însă ajunge, și fără studiu în amănunt, la încheieri evidente întemeiate pe repezi ochiri: **Romance somnambulo** e aici **Cântic de fată neagră**, **La casada infiel** este **Nevasta mincinoasă** (unde până și titlul e de-a dreptul tradus), **Romance de la luna, luna** a devenit **Cântic de lună** și, în fine, **Romance de la guardia civil española** și-a găsit analogia în românescul **Cântic de poterași**. Simetria apare perfectă. Și totuși, înainte de a bănuși intenția

frauduloasă (de fapt, greu de ascuns, dacă ar fi fost adevărată), e de văzut în acestea universalul „**lăutărism**“, arătând forme hibride și ideea de a traduce folclorul în moduri inteligibile pentru citadin. Pretutindeni, adaptările merg către folclorizări, uneori silite, însă având tradiții în „cântecul de lume“, și când aceste exemple sunt abandonate apare un strat inedit de oralități, indicând o lume cu unitatea și cu filosofia ei.

Aici, înainte de a scoate efect din scursura limbii, poetul se ajută însă de folclor, preschimbând ceea ce i se pare incompatibil cu stereotipia poporană nu întotdeauna cu potriveli. **Cântic de fată neagră**, de pildă (care e **Romance somnbulo**) introduce modificări coloristice care dau violență, dar împrăștie nota somnambulică, prevestitoare de rău, aproape magică și a pune în loc de „verde“ „roșu“ nu e doar corecție cromatică, e înlocuire de simbol. Nici versul liber hispanic, de ritmică mozarabă, nu mai e reținut, căci tradiția lăutărească impune melodica rimă. Astfel, „**Verde que te quiero verde / Verde viento verde ramas. / El barco / sobre la mar / Y el caballo en la montaña**“ ia, la Miron Radu Paraschivescu, această înfățișare cu rezonanță folclorică, mai puțin nimerită în culoare, însă cu exactitate în rime: „Drag mi-a fost de când mă știu / roșu-aprins și stacojiu, / luntre roșie pe unde, / calul roib suind la munte“ (**Cântic de fată neagră**, 1,223). Poetul a utilizat, spre a începe, o formulă poporană, apoi a făcut precizări de sens stereotip, poporane și ele („calul“ e „roib“) și, slujindu-se de sinonimii, a coborât într-o vreme

mai curând arhaică, unde nu e utilizată „barca“, ci „luntrea“. Aceasta e schema de adaptare, arătând năzuințe către localizări. Iată duduca lorhiană, așezată dar în „pridvor“, înflăcărand tabloul cu venețianu-i „păr roșu“: „În pridvor stă visătoare / fata neagră, neagră floare, / păru-i roșu ca de sânge / ochii-n rouă parc-ar plânge“ (**Cântic de fată neagră**, 1,223). E o pictură în culori tari, ca de zugrav rural întinzând pata pe lemn noduros, făcând comunicări de viață curentă lăsată involuntar să pătrundă în subiectul mitic. În original, esențiale sunt, dimpotrivă, glacialitatea și stilizarea, impresia de fantast și de inverosimil, pierdute aici prin sufocare de culori. „Ochii-n rouă“ sunt, la Federico Garcia Lorca, din „argint rece“: „**Con la sombra en la cintura / Ella sueña en su baranda, / Verde carne, pelo verde / Con ojos de fria plata**“.

E un raport, nu fără consecințe, între o lume de tradiții la obârșie țărănești, documentată etnografic și înțeleasă în dimensiunea ei vitală, și un tablou de stilizări, solemn și golit de conținuturi întâmplătoare, arătând diferența dintre două psihologii, între care mai degrabă este populară, adică abstractă, aceea a lui Lorca. Ceea ce e peisaj lunar, aproape fără viață și alcătuit din spețe, precum aici: „**Bajo la luna gitana, / Las cosas la estan mirando / Y ella no puede mirarlas**“, se transformă, la Miron Radu Paraschivescu, în acest tablou animat, într-o narațiune gureșă, cu plăceri în a distinge până la amănunt: „Și în bucle, dulcea lună / i-a pirostrit o cunună / ca o pară de făclie, / dar ea n-o vede, n-o știe“ (1,223).

Totul arată aici o lume de incidențe și nu substanțial rurală, traducând în etnografic **fauve** o compoziție unde se distilaseră substanțele folclorice și poetul intervenise hotărâtor. O exhortație de călător fără casă, cum e aceasta: „Măi cumetre, dac-ai vrea, / dau roibul pe casa ta; / și pe șea, și pe cuțit, / dă-mi o cergă de-nvălit! / Că vin, neică, de departe, / cobor, izbit de moarte“ (1,224) sună în idiom hispanic într-un fel sever și exact, fără acea vorbire oltenească din **Cântice țigănești**: „**Compadre quiero cambiar / mi caballo por su casa, / mi montura por su espejo, / mi cuchillo por su manta**“. Localizări sunt pretutindeni dar îngroșate prin utilizări de sinonim. „Casa“ e aici „bordei“, „**el pecho**“ e „brâu“ și „**garganta**“, e „beregata“, „**el agua**“, apa abstractă, e văzută ca o valahă „gârlă“, „**de menta y de albahaca**“ devine „de izmă și arsură“, „**guardias civiles**“ sunt, în accepțiunea de aici, „jandarmii“ ori „pote-rașii“. E o civilizație cu organizări țărănești însă de aspect cu precădere pitoresc și valah, unde „țigă-nimea“ nu trece de superficial și decorativ.

Țărănesc, prin adaos folcloric câteodată până la pastişă, e **Cântic de lună**, a cărui concepție se trage din **Romance de la luna, luna**, însă atribuind substanță locală acolo unde sunt stilizări și abstracțiuni. Un peisaj sublunar, alcătuit din puține linii și zugrăvit de Lorca în acest fel: „**La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. / El niño la mira mira. / El niño la está mirando. / En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura / sus senos de duro extaño**“ se animă deodată

și pare un fragment dintr-un cântec țărănesc, care vede luna precum o „codană“, făcând sublinierea concupiscentei în gustul rustic al lui moș Nichifor Coțcariul: „Iese luna în poiană, / gătită ca o codană; / aiurit, neclătinat, o mândrețe de băiat, / cu ochii de pietre rare, / o privește cum răsare. / Și prin noaptea tulburată, / trece luna dezmățată, / trece și nu stă pe loc, / curvă de sîdef și foc, / și-și despoaie, gemene, / țâțele de cremene.“ (**Cântic de lună**, 1,228). Preschimbările nu-s, de altfel, puține și „**la zumaya**“, cucuveaua, devine la Miron Radu Paraschivescu, privighetoare, indicând alte semnificații ale faunei tipice. Când apar, în sfârșit, țiganii, înfățișați, în **Romancero gitan**, în desen eliptic, precum aici: „**Par el olivar venian, / bronce y sueño, los gitanos. / Las cabezas levantadas / Y los ojos entornados**“, ocazia e tocmai nimerită spre a desfășura o cavalcadă de vărsări asiatice de popoare, arătând, poate, urma unor asocieri cu tătarii, de negăsit în altă parte decât la români, căci ochii „galeși, de migdală“, nu indică altceva: „Gonesc țiganii prin noapte, / vis de-aramă și de șoapte, / plete-n vânt, fața de smoală, / ochii galeși, de migdală“ (1,230).

Peisajul e întruchipat pretutindeni folcloric, însă umanitatea e văzută lăutărește, cu precizare în direcție antropologică și cu exultări pentru stratul gitan. Ceea ce era formulă de „cântec“ țărănesc și doar sugestie sexuală a devenit acum vorbă groasă și voit țigănească, punând în lucrare un jargon de mahalagiu precipitat, ce nu are vreme pentru agrăirea mai cu perdea. Diferențele se constată

numaidecât, și e mai greu de închipuit că „Într-un colț, când făcea fițe, / îi scap mâna pe la țâțe“ ar fi o prelucrare după „**En las ultimas esquinas / toqué sus pechos dormidos**“. Totul, de la fonetica stricată și până la exprimarea sumară, traducând pitoresc încântările, arată o lume de simțire violentă și de civilizație rudimentară. Agresivitatea e aici, având originea în stări tulburi de exaltare însă comunicate fără imaginație, precum în acest catren: „Poci să nu pici în ispită, / mândră cum era gătită?! / Că rochia îi strălucea / de să bagi briceagu-n ea“ ce nu se compară cu emoția inefabilă procurată de foșnetul civilizat al „fusteii apretate“: „**El almidón de su enagua / me sonaba en el oído, / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos**“. Distanța aceasta, care nu-i doar geografică (arătând disproporția de evoluție istorică și mediu sufletesc retardat, inapt de expresivitate și de finețe) se observă pretutindeni, și consecințele care decurg sunt mai însemnate decât nota, altminteri inevitabilă, de pitoresc. Când Miron Radu Paraschivescu transportă în românește pe Jerez de Frontera și îi zice Costică din Hotar și pe San José în chip de Sfântul Ilie, acestea nu-s decât simple tălmăciri ce primesc vag o culoare locală; deosebirea de civilizație impune însă nu izbește. În definitiv, dacă s-ar fi oprit aici, poetul ar fi comunicat o lume țărănească, având universalitate, ce desfășoară creație folclorică prin stilizare și stereotip, compatibilă oriunde prin aceea că exemplifică stratul agrarian. Însă absorbția gitană se arată, la Federico Garcia Lorca, a fi completă și indică

amestecuri definitive cu înțeles de „poporan“, ceea ce nu corespunde unui simț folcloric valah, unde țiganul e văzut ca o făptură venind din alte lumi și tot la fel de ireală ca apariția de pe o scenă de teatru la bâlci. Astfel de rezezi despărțiri între lumi se confirmă întru totul, și nu e o întâmplare că Vasilache apare, în drama populară, boit cu funingine și vorbește într-un vocabular stricat, unde încap multe orori. Această creatură a iluziei, ieșită cu probabilitate și din teama religioasă de Necuratul, are teatralitate și viețuiește ea însăși în chip teatral, fiind ruptă de ceea ce trebuie să socotim a fi existența populară curentă. Câteva gravuri de Raffet, ce își încercase penița în Principate la vremea când Anton Pann culegea „zicerile“ din **Povestea vorbeii**, ne arată o lume de lăutari privită cu uimire și cu încântări de către localnici și admirați prin consens de către toți, de la purtătorii de cușmă și până la deținătorii de giubea. Pretutindeni, taraful e despărțit de privitori printr-un spațiu gol, indicând convenția scenei, și țăranii care se dau în lături, într-unul dintre desene, lăsând să treacă pe cobzari și pe vioriști, se definesc din instinct ca spectatori, comunicând o incompatibilitate îngăduită.

Aceste straturi, aflate pentru câtăva vreme în contacte mai strânse decât în mod curent, ajung să se combine doar în categoriile hibride de târgoveți și de mahalagii, coexistând în bâlciuri și la periferia orașelor, adică în mediile sociale minore și de amestecătura. Resuscităările acestei lumi sunt rare și se fac, în creația cultă, cu prudență și fără încredere

în viitor, fiind fapt sigur că mai încoace decât **Cântice țigănești** ele nu mai sunt posibile, în ordinea lirică. Când nu-i adaptare, **Cânticele țigănești** ale lui Miron Radu Paraschivescu se vădesc expresia unei lumi cu psihologie constituită eclectic și de formulă sufletească pestriță, păstrând din spiritul lăutăresc nu puține ecouri. Descripția se poate face, având caracteristici de document naturalist. E, mai întâi de toate, o categorie umană de oraș nesistematic și așezat la șes, unde viiturile de populații au loc adeseori și fără urmă de previzibilitate. Acest târg e, fără îndoială, o schiță de conformații intermediare, având străzile în forma unor rurale uliți invadate de praf ori de noroaie, arareori podite cu lemn ori pietruite sumar căci lipsesc meșterii cu experiență și edili. Așezarea caselor e întâmplătoare și urmează capricii de neguțător precum și fluctuația demografică, arhitectura fiind golită de monumentalitate și arătând semne de imitație adeseori pripită. Năzuința către civilizație nu se însoțește cu înțelegerea ei, civilizația însemnând, la acești hibrizi, ceea ce nu-i țărănesc; ea caracterizează o lume orășenească, totuși nouă. Aceste preschimbări de mentalitate presupun altfel de morală și sloboziri de instinct prea de tot ținut în frâu atunci când obârșiile acestor specimene sunt rurale, cu proveniență, adică, în medii de rânduieți etice stricte. Ceea ce era stereotip și universal, pretinzând ierarhie și anonim, ascultare de reguli cu vechime adeseori inclassificabile, e acum individualism și spirit epicurian, cult al plăcerii, afirmație a unui eu șovăelnic și nefixat

sub raport moral, înfățișându-se ochiului prea puțin obișnuit cu legea drept o conduită din cale-afară de liberă. **Zei domestici ai ruralității** dispar și în locul lor se așază o divinitate cu conținut proteic, legalizată de individ.

Oricât ar fi de dizgrațioase astfel de comunități din unghiul structurilor istoricește așezate, ele prezintă interes psihologic, exemplificând un roman-tism minor și sociografic, departe de clasicitatea lumii țărănești. Când se traduce liric, acesta e conținutistic monoton, înfățișând în chip obsesiv o dramă cu aspect erotic și cu desfășurare stereotipică. Pasiunea se începe de obicei tempestuos și în locuri neprevăzute, ținând de accidentalul biografic pur, putând să survină pe stradă ori la crâșmă; ea este pecetluită fără cuvinte și omul nu se pierde în prea multe ocoluri, încuviințând, cu fericire, din priviri și în deplină ascultare față de instincte. Arareori, când ocazia pozitivă lipsește și amarezul e obligat să suspine în așteptări înfrigate, apar, nu mai mult decât o clipă, vorbele pregătitoare, semnele de simpatie, gesturile mute cel mai adesea presupunând ocheada. Sunt comportări de fel instinctual, nu mai înalte psihologicește decât învoiala felină, produsă și aceea într-un chip neverbal și în urmarea unor semne tradițional convenite. Animalitatea e totul aici și nu începe îndoială că în **fenomenologia mahalalei** coabitarea amarezilor e tot ce se poate închipui mai sublim. Ca și în lumea necuvântătoarelor, o dată ce este admis prin încuviințări secrete, amorul se consumă furtunos și ca o descărcare înfricoșată,

reprezentând un moment suprem. Nimic nu împiedică, de altfel, aceste instincte să se elibereze, și e de la sine înțeles că reținerile (care fac legea morală să existe) sunt survolate repede și abil, punând în lucrare o imaginație rarisimă și savantă. „Lampa“ e un semnal erotic al învoielii, noaptea e pavăza îngăduitoare și divinitatea complice, iarba grădinii formează patul naturist al acuplării; însă acestea nu sunt decât adjuvante și nu cadru estetic, căci amorezii nu au ochi pentru natură, și „fierbințeala“ lor corporală stinge orice altă impresie exterioară. Nimic nu însoțește acest act, ce se consumă fără martori și într-o ambianță indiferentă, unde esențială e doar izolarea perechii, care de obicei se ascunde de privirile indiscrete.

Această schemă de sexualitate ar fi putut să aibă profunzime dacă n-ar fi o simplă liniștire a instinctului și ar fi cuprins o filosofie mai înaltă a naturii, unde bărbatul și femeia trebuiau să întruchipeze speța. În definitiv, erotica eminesciană nu e, până la un punct, altfel, cu diferența fundamentală că **eminescianitatea** de-abia de aici încolo începe, preținzând corespunderi în sempitern și un simț de vertij abisal, ce dă amorului cuprinderea unui gest fundamental, unde încep anonimate, instinct al speței, teroare individuală în fața extincției și o jale adâncă, fără nume, în proximitatea morții. Nimic din acestea în **Cântice țigănești** unde oricât ar fi de asemănătoare textele în superficial, sexualitatea nu-i dramatică și epicureismul ei e postulat de mediul fără finețe, unde nu e de găsit sentimentul perechii

metafizice, cât șirul de împreunări aventuroase, rezolvând complicații fiziologice. E în afara îndoielii că nimic nu încurajează aici un cult al femeii (ce există totuși!), și petrarchismul s-ar zice că este tot ce se poate închipui mai nepotrivit cu o astfel de simțire rudimentară. Bărbatul pare a fi totul, și memorialul acesta sexual documentează experiența lui fără pătrundere psihologică, unde chiar dacă intervin drame, acestea au explicații la fel de plauzibile ca și în despărțirea vietăților de turmă. Formula lui sufletească e, în esență, misogină, femeia fiind văzută ca o creatură cu minte slabă și de conformație în exclusivitate senzitivă, incapabilă de alegeri trainice și, de aceea, ticăloasă și trădătoare. Amoururile se încheie nu o dată cu o crimă ori cu o amenințare, de nu cumva cu „blesteme“, căci aceasta e lumea ce crede în „argintul-viu“ și e superstițioasă până la teroare. Tristețea unui abandon e zgomotoasă și pare a fi iremediabilă prin declarații, însă, dacă nu-i luată în serios, se arată o formă de grandilocvență de „banlieue“, repede uitată la vederea altei femei care ia mințile.

Nu se poate regăsi aici nici o formulă estetică majoră astfel încât e în afara discuției că în acest București de prea multe înrâuriri lirismul nu se poate înfățișa mai presus decât în forma de „romanță“, pretinzând, adică, sentimentalism, cantabilitate și vorbe mari. Însă pe notele unei romanțe, Miron Radu Paraschivescu nu pune mai mult decât materia ei obișnuită; oricât s-ar căuta aici un ecou din **Pe lângă plopii fără soț**, nu s-ar putea

găsi. Specia rămâne în stare pură, izvorând din mediul ce o cultivă de obicei. Iată, de pildă, mahalaua cu vegetația incultă, de salcâm și de liliac, și case ascunse între zorele, evocată cu nostalgii amintitoare de simbolism, însă dezvoltate epic: „Se însera – și-n câte-o poartă / Pica domol o floare moartă / Ce risipea un stins parfum / De liliac sau de salcâm. / Prin case albe, cu zorele, / Clipea o lampă sub perdele / Și răsuna un vechi pian / Prin vâlul serii, sub castan.“ (**Romanță**, 1,163.) Apoi, noaptea, moment de misterioasă reverie, cu orele curgând prin măsurări de sunete de greier, ieșind din ierburile mari, de mohoare: „Treceam, pe gânduri, fără zor, / Plângea un greier prin mohor, / Și peste pomi domol cădea / A nopții tainică perdea“ (**Romanță**, 1,164). Totul e întrunit în vederea apariției amorezei, care de altminteri nu întârzie, comunicând o emoție de feerie unde e transpusă o materie mallarméeană (din **L'Apparition**) în coardă de vioară de taraf, cu studiate sanglotări: „Când te iveai într-un târziu / Prin târgul ce dormea pustiu, / Părea că pomii toți sunt plini / De flori, de cântec și lumini“ (**Romanță**, 1,164). Lampagiul întârziat, aprinzând felinarele de pe uliță cu un șomoioag, nu putea lipsi din această litografie de târg adormit, încețoșat de neștiute brume: „O ceață cobora ușor, / Simțeam în suflet un fior, / Iar lampagiul-n cap de uliți / Prindea o stea în vârf de sulii“ (**Romanță**, 1,163). E, în totul, un episod romanțios și calm, de sensibilitate larmoyantă și cantabilă, fără dramă și poate chiar idilică, punând în pasiune stilizări ce puteau să aparțină, cu mai

multă imaginație, și lui Theodor Șerbănescu în epoca „Junimii“. Aceasta e șansoneta romantică, de obârșie franțuzească și intonată de lăutari atunci când ascultătorii sunt nu mahalagii, ci „boieri“ și care ar fi plăcut caragialienei Zița, iubitoare de romanțuri și cu educația făcută la „pansion“. Cazul nu-i, cu toate acestea, tipic, aici exprimându-se o psihologie mai îngrijită, nu însă profundă, conținând reverie necultivată și nutrind, cu surdinizări, pasiuni izvorâte livresc. Romanța lăutărească era departe de asemenea formulări, și de aceea **Cânticele țigănești** conțin cu preponderență altfel de compoziții, întruchipând febra unei lumi neașezate și fără cultură, incapabilă de lirism în sens propriu și cu o trăire epică, activă mai ales și defel reflexivă. „Cânticele“ acestea sunt narațiuni, scurte „laude“ pentru câte un obiect reclamând adorație și doar arareori cuprind câte o notă de subiectivitate, întotdeauna tulbure și parcă mai bogată mimic decât liric. Sunt, aceasta nu se mai pune la îndoială, erotice, punând în rime povestiri de aspect pitoresc și cu desfășurări nu o dată spectaculoase, părând a sluji, de e cu puțință a fi închipuite în chip de cântece lăutărești, unor clipe de petrecere. Poezia e, în grad înalt, obiectivă, chiar dacă adeseori înfățișarea ei se arată a fi confesiune.

Totuși, sub raport conținutistic, invenția e puțină, rămânând a observa aici mai ales ceea ce stilisticește e nou. Poetul vine, într-adevăr, cu formula lăutărească și de potriviri ușoare, arătând virtuozitate în versificație și inventivitate neîmpiedicată, fără a se abate de la o manieră. „Cânticele“ lui exemplifică un soi de

rococo în stare degenerescentă, ajuns în repertoriul de taraf. Însă formele sunt, în general, acele tipice, strămutând o lirică de fel galant în mediu lăutăresc. Sunt aici elegiile pentru elementele de ambianță, pentru „lampă“ mai ales, vestitorul învoielii sexuale, făcute într-un chip care se aseamănă cu metoda pe care Saint-Amant o folosea când laudase pipa: „Lampă cu flacăra mică, / doar de tine mi-a fost frică, / noaptea pe șoseaua-ntinsă, / că nu te-oi vedea aprinsă, / cum steteai ca o leala, / ca o lacrimă și stea, / în geam la gagica mea!“ (**Cântic de lampă**, 1,169). Totul se orânduiește în jurul ideii erotice, și nu este neobișnuit a constata că ecourile petrarchiste există, chiar dacă palide și adeseori vădit modificate. Ceea ce e tradiție fantezistă se organizează deodată în măsuri sufletești posibile, însă fără proporție și fără noblețe, reducând la aspecte umile stereotipia, pe care o introduseseră, în epoca Văcăreștilor, fanarioții. E o lirică de concupiscentă în sine suavă, pe care inaptitudinea de a se exprima cu finețe o îngroașă. Dar metoda e a unui Petrarca în costum gitan și desculț.

Femeia e mai cu seamă acum obiect encomiastic, laudele începând cu senzațiile tactile, atât de noi, încât nu-și găsesc calea de a se defini. Astfel de strofe arată năzuința de a capta inefabilul și, deopotrivă, puterea prea mică de a comunica aceasta verosimil: „Nici crinul, pe ochii mei / n-are pielea ca a ei; / nici un diamant de-ar fi, / ca ea tot n-ar străluci“ (**Nevasta mincinoasă**, 1,178). Crinul, asemuit cu pielea amorezei, diamantul de strălucire mai ștearsă decât lucirile epidermei verifică impresia de petrarchism

și animă o lirică galantă în mediu mahalagesc. Nu altfel se face lauda rochiei, unul dintre fetișuri, unde sublimul în găteală nu se poate surprinde decât prin negație, presupunând frumusețea de nesuportat: „Poci să nu cazii în ispită, / mândră cum era gătită? / Că rochia îi strălucea / de să bagi briceagu-n ea.“ (**Nevasta mincinoasă**, 1,178.) Ochii lucitori, cu sclipire ca de ape înlăcrimate, capătă valoare de peruzea: „Îți pica vorba domoală, / ca descântecul de boală; / lacrimă erau, și stea, / ochii tăi de peruzea“ (**Amor**, 1,167). Și, în fine, femeia se dovedește într-atât de frumoasă, încât provoacă dureri și aduce chin la o cât de repede evocare: „Și de mândră ce erea, / m-apucă la lingurea, / doar când mă gândesc la ea“ (**Cântec de dor și of**, 1,183).

Acestea sunt scheme și formulări stereotipe, însă original e, fără îndoială, vocabularul, care este slobod și amintește câteodată de arghezienele **Flori de mucigai**. Însă pitorescul e aici hotărâtor, arătând reprezentări despre lume comunicate în vorbă grosolană. E o comunitate ce adeverește prin jurământ și punând ochii drept temeuri, înfricoșată de căderea în ispită, însă năzuind către aceasta, socotind frumusețea drept „mândrețe“ și exprimând încântările prin dureri. Fiziologia e măsura supremă, indicând intensitate sufletească insuportabilă și trăiri sălbatice. Totuși, în afară de elementul argotic inuzitat estetic, lirica nu-i în esență insolită, conservându-se în marginea unei sensibilități de romanță mai dezlegată de interdicții. E materia „ah“-urilor văcăresciene prelucrată la mahala.

Însă imaginile capătă violență și comunică lirism abia mai încolo, când poetul trece de convenție și pune în seama lăutarilor sexualitatea din **Primele** însă mai puțin trivială totuși, căci astfel de pilde priapice nu sunt fără ingenuități. „Și de cum intrai în casă, / îți lăsaî geana sfioasă / prin perdeaua de mireasă, / ca să nu te uiți la noi, / să nu-i vezi, când o despoi, / coapsa dulce, sânii goi; / dar gura ei dogorea / ca și ție flacărea, / și-i era sânul încins, / ca și globul tău aprins. / Pielea ei, de crin și lapte, / i-o-nvălea părul cu noapte.“ (**Cântic de lampă**, 1,170.) „Noaptea“ părului, sânul „fierbinte“ și gura care „dogorea“, „geana sfioasă“, pielea „de crin și lapte“ – acestea sunt poetice mai presus de tabloul deșucheat, arătând, acestea, intuiție în direcția unei asociativități care știe legile personificării și stabilește alăturări întăritoare de sens. Chiar dacă în perspectivă astfel de comunicări au un soi de puritate și arată parcă o senzorialitate uimită, precum într-un catren cu temă de alcov, pe care nu-l tulbură nici o expresie trivială: „Șoldurile ei, prin dește / îmi scăpau, să zici că-i pește; / șolduri mici, de fată mare, / când de foc, când de răcoare“ (**Nevasta mincinoasă**, 1,179). Acest lirism de senzație epidermică și de asocieri pitorești nu e încă pe deplin gitan, stratul insolit constituindu-l aici tot narațiunea tipică, istoria trădărilor, unde pare a fi prețuită, în vocabular fără străluciri, clipa de fidelitate: „Dă' eram amândoi / bibilică-bibiloi, / când ardea soarele-n toi, / parcă dase boala-n noi / gura ta, a de muiere, / de dulceață și de miere, / era arșiță și boare, / mă topia și-mi da

rocoare“ (**Amor**, 1,167). Imaginea mai îngrijită se sustrage cu greu din astfel de întocmiri, ce ar fi plăcut lui Anton Pann, și înlătură impresia inițială de neplăcere, o simplă idilă organizată prin ocheade prefăcându-se într-o festivitate de epitalam, cu un „ce“ decorativ și stilizat: „Ce-a mai fost, nu poci să știi; / ginerica, om candriu, / îi sorbea ca pe-o cafea, / ochii ei de catifea“ (**Cântec de nuntă**, 1,175). Însă laolaltă cu aceste gravuri, cu încheiere în peniță subțire stau „blestemele“ teribile, unde patima erotică își scurge conținutul și îl reformulează până la grozave imprecații: Un „blestem de dragoste“, de pildă, e tot ce se poate închipui mai fantast, întocmit, așa cum este, cu acea putere de a întruchipa malefic pe care a pus-o Arghezi în „blesteme“: „Când ți-o fi lumea mai dragă, / să-ți pice dreapta betea / și s-ajungi la cap de pod, / cerșetor slut și nărod. / Din puterea ta a plină, / suptă de vreo curviștină, / să rămâi sfrijit ca paiul, / urle-ți ghiersul ca buhaiul, / limba să ți se-mpletească, / să vorbești pe păsărească, / să te topești de-a-n picioare, / galbin, ca o lumânare! / Să nu fie boala rea / care-n tine să nu dea; / ardi-te-ar focul, mangelul, / Să fii scopit ca muscalul! / Cântă-ți popa din **Scriptură**, să-ți văz dafinul pe gură!“ (**Blestem de dragoste**, 1,189.). Blestemul, „legătura“ și, îndeobște, facerile și desfacerile aparțin prin tradiție femeii, și de-aceea aceste vorbe nu sunt de negândit, ele au întărire sociologică și denotă știință în a convoca puterile necurate. Totuși, în **Cântice țigănești** și bărbatul blestemă cu formulări experte ce traduc apăsări

fără altfel de ieșire decât apelul la satanic. Într-un loc, imprecăția e mai suavă și lasă să se întrevadă persistența unei adorații: „Să spuie care-o cunoaște / cum era de dată-n Paște; / că, bătu-o-ar stelele, / și-a tras și sprâncenele / subțire, pe lângă coadă, / de-mi suci mintea năroadă“ (**Cântec de dor și of**, 1,185). Însă, de obicei, trădările se asociază cu dorința de a o vedea pe infidelă pe năsălie, căci instinctul proprietății ia și aceste înfățișări extreme; e ceea ce se cheamă un „cântec de dor și of“: „Of, pupa-o-ar mă-sa rece, / că dorul ei nu-mi mai trece! / Eu credeam că-i doar a mea; / dar, pitită sub perdea, / la toți fanții se gândea.“ (**Cântec de dor și of**, 1,185.)

Sunt, totuși, stări amestecate, nutrind în secret și nădejdea unei reveniri, drept care e utilizată magia, prin chemare cu ghiocul, instrument gitan de divinație; aceea care vorbește e aici tot muierea, socotită, prin formație, predispusă a se înfrăți cu dracul: „Dar de-o fi și-o fi să vii, / iar în brațe să mă ții, / să-mi săruți țâța și gura / și să-mi stingi din sân arsura, / vede-te-aș tot cum te știu: / nalt, bălan și cilibiu, / cu ochii arzoi ca focul; / aduce-mi-te-ar ghiocul!“ (**Blestem de dragoste**, 1,190). Totul se desfășoară în termenii unei religii ce nu se preocupă de complicări confesionale, având o substanță de esență păgână unde intră magia efectuată prin ghioc, blestem și descântece, precum și un cult al sexualității, care trebuie pus în seama unei psihologii de primitiv. Chiar și o îndemânare în direcție marianină, arătând un instinct al adorației a cărui alăturare cu exultanță înaintea Cybelei e posibilă, ajunge la for-

mulări de neîngăduit în raport cu tradiția, unde petulanța gitană face din Maica Precista o „cuconiță“: „Cuconiță preacurată, / spune-mi, ca să știu odată, / Cât mi-e viața-ntunecată, / Și s-o afle șatra toată; / îți arunci tu ochii, roată, / peste lumea lăcrămată? / Spune-mi oare, cele stele, / lăcrămări ți-s, de plângi cu ele, / doar podoabe și betele, / doar paftale și inele, / ori lumină prin perdele?“ (**Rugăciune**, 1,203.)

Acum este hotărât că Miron Radu Paraschivescu propunea lăutarilor un lirism conținutistic baroc și cu degradări în direcția „rococo“-ului, gitan mai cu seamă în vocabular, ceea ce, chiar dacă n-ar aduce contribuție inedită estetică, are vigori pitorești. Poetul mănuieste expresiile cu un fel de tehnică a perspectivei, introducând vorba trivială în ideea de a scoate efect din contrast, punând la suprafață expresia insolită spre a o compara cu o materie sufletească, vizibilă fără dificultăți, care indică gând suav. Această „istorie șucară“, cu un „fante de gagiu“ care are „gagică“ și „s-a bunghit“, fiind „ginerica“, adică „om candriu“, participând la o „petrecere boiară“, unde mireasa se „gimbea“ pe după „părdele“ e o narațiune petrarchistă, unde Laura și Francesco sunt oacheși și se întâlnesc cu complicitatea lămpii.

Totul conduce către epică, și prezența baladei între astfel de „cântice“ (întărită cu ocazia unor reeditări, între care aceea din 1957 aduce câteva alcătuiți noi) nu rămâne inexplicabilă, de vreme ce și înrâuririle lui Federico Garcia Lorca o reclamă. **Balada de la placenta!, Balada unei zile de iulie, Ba-**

lada durerii negre și „trei balade istorice“, între care Martiriul Sfintei Olelia e memorabilă, se adaugă unui aer de epos gitan și de narațiune populară pe care **Romancero gitano** îl conține, și nu e excesiv a găsi în aceasta puncte de pornire și pentru **Cântice țigănești**. Însă dezvoltările sunt originale. Sigur este că aceste încercări nu veneau pe loc gol și nu-i obligatoriu a presupune o adaptare în românește și cu materie gitană a lui „Cantejondo“, spre a obține astfel de compoziții, ce au tradiție locală în „cântecul bătrânesc“, iubit într-o vreme și de lăutari. Chiar dacă documentările ar lipsi, prelucrarea lăutărească a folclorului e de la sine înțeles că nu s-a oprit la componenta intimistă, și un fel de versificație de conținut eroic cu obârșie populară se află în repertoriile de taraf, oricâte degradări ar fi suferit. Însă ceea ce este aici baladă nu se aseamănă cu aceste posibile adaptări și nici nu corespunde cu fondul poporan foarte distilat pe care îl lasă să se întrevadă **Romancero gitano**. E stratul cel mai insolit dintre toate, arătând năzuința de a face cu **Cântice țigănești** o lirică de formulă gitană, recurgând – ca mai înainte – la scheme culte și populare dar eliberându-se de ele. Tiparele nu au însă organicitate, arătând inexistența unor structuri proprii și o comunitate fără istorie, unde orișice episod eroic e de văzut cel mult în cheie bufonă; din acest punct de vedere, **Țiganiada** lui Budai-Deleanu este de nedepășit.

De fapt, Miron Radu Paraschivescu potrivește la materia pitorească de aici scheme baladești cu universalitate, pe care le confirmă balada romantică și

de aceea nu mai e o curiozitate înalțarea câte unui specimen la o condiție de erou, aprioric incompatibilă. „Rică“, de pildă, exemplifică pe individul superior aflat în mediu ostil ori mediocru, e un soi de byronian damnat pe care contemporanii nu-l înțeleg. Iată-l pe acest Hyperion oacheș: „Îl făceau toți zurbagiu, / dar altul ca el nu știu: / ă! mai prima barbugiu, / cuțitar, caramangiu, / ca un fante de spatiu“ (Rică, 1,209). Precum Childe Harold, Rică e un fel de dandy cu simț al grandorii, trecând glacial și inflexibil prin lume, atins, cum este, de o inexplicabilă melancolie, exprimată sonor, prin „ghiersuire“: „Că nu era nici o fată / de el neamurezată, / nici nevastă cu bărbat / să nu-i fi râvnit la pat. / Și-avea ochii de migdale, / de cătau la el cu jale; / și-avea ghierul cântător, / de cătau la el cu dor, / Rică – fante de Obor. / Când trecea prin cartier, / avea pasul de boier, / legănat și nepripit, unde se știa iubit.“ (Rică, 1,210). Nimic nu arată aici noutatea față de alte **Cântice țigănești** decât poate preponderența epică, și rămâne fapt hotărât că valorile masculine sunt pretutindeni fundamentale. Acum, bărbatul nu mai e atins de pasiune și nu mai reacționează repede și furibund în erotică; el e un exemplar superior al umanității, invincibil și meșter în manevrarea armelor albe, nepereche la „băutură“ (acolo unde se măsoară rezistența virilă), cel dintâi la cântări și atrăgător fizicește, dacă socotim și accesoriile care uluiesc pe femei (cercel în ureche, inel de matostat). E un portret de cavalier medieval adaptat la culorile iubite de mahala, ceea ce intrigă sensibilitatea obiș-

nuită cu altfel de creații dacă nu se întrevede schema. În realitate, Miron Radu Paraschivescu a compus nu o baladă de conținut eroic (pe care ar fi pus-o sub semnul întrebării bănuiala unui exercițiu steril) el a înveșmântat epic o schemă de uz romantic, comunicând singurătatea genială, incompatibilă cu o lume de simțiri mărunte. Tabloul are, în acest punct, un aer monumental și e ferit de impresia dezagreabilă că ar putea să atribuie unei seminții obișnuite cu lenea și hoția simțământ de erou. Ceea ce rămâne e doar șablonul „hyperionic“, tradus în argou: „Se cruceau țiganii toți / (mardeiași, ghiolari și hoți) / și țigăncile-nlemnite / se tânguiau pe șoptite. / Aoleu, ce n-ar fi dat / să-l vază pe Rică lat; / dar el, drept ca pălimarul, / își ținea doar brăcinarul / cu o mână, apăsat, / și umbla în lung și-n lat, Rică – fante-njunghiat“ (**Rică**, 1,212.). Cu sforțări de imaginație, putem vedea în mahalagiul Rică înjunghiat de un „mardeiaș“ scund și urât (de bună seamă că ros de invidie) pe Cezar căzut sub pumnalele conspiratorilor și pe Cain ucis de Abel, astfel de comparații putând să se înmulțească, însă fără folos, căci poetul, păstrând schema nu poate să scoată mai mult din acest univers de bandiți. Totuși, insistența în direcția tipologică este extraordinară, fiind plauzibilă ideea de a face din acest eveniment de „fapt divers“ o tragedie grecească, introducând în cadre baladești jelanția finală și epitaful: „Bate vânt, lacrimă pică, / după inima voinică! / Plânge-l, inimă amară, / Că s-a dus în primăvară / Ca o apă d-a ușoară / și ca fumul de țigară. / Cântă-l, ghiers, și

du-l departe / pe Rică – fante de Moarte!“ (**Rică**, 1,213).

Melodrama e pretutindeni evidentă ca, de altfel, și contribuția unui fel de romantism de „chansonnier“, urmărind a reabilita medii considerate drept decăzute. Această alăturare nu-i fără sens și arată un pandant pentru compozițiile acestea, care au, ca și șansoneta, cantabilitate și un aer populist, se manifestă oral și în atmosferă de crâșmă, năzuind să înalțe istoria mărunță, cu populație nesemnificativă și viață de cartier, la proporții universale. Totuși, ceea ce izbutiseră Béranger și, în urma lui, un șir de baladiști însoțiți de chitară, nu se întrevede la Miron Radu Paraschivescu, căci aceste „cântice“ nu crează o specie autohtonă cu durabilitate: rămâne doar schița de examinat. Chiar dacă incapabile a se reproduce în alte valori, aceste compuneri se organizează cu un fel de omogenitate. **Hanny**, de pildă, poate fi alăturată fără dificultate de **Rică**, dezvoltând aceeași accentuare melodramatică. Aici, ideea e de a reconsidera (în spiritul lui Eugène Sue) pe femeia de moravuri ușoare, văzută ca o vietate cu gândire puțină și de-aceea naivă, dezarmată în fața vieții nesigure. Balada se poate povesti, ca, de altfel, cele mai multe dintre aceste producții. Un pictor se amorozează de Hanny, o midinetă bucureșteană cu sediu la mahala, și coabitează cu aceasta fără a se îngriji de oficializarea acestei legături. Femeia e devotată însă fără folos, căci amorul se stinge și pictorul se însoară cu alta, devenind celebru și luând și „Premiul de Stat“ (cum zice poetul, cu sarcasm).

Într-un târziu o regăsește pe iubită, rătăcind noaptea, în frig, ocazie pentru o scenă de gust larmoyant, unde ingenuitatea femeii e cuceritoare: „Deși era sub zero grade, / El în genunchi deodată-i cade: / „Mă iartă, Hanny!“ / Înduioșată, ea i-a pus / Pe creștet, mâna ei, de sus, / Zicând: „În fine, / Decât să nu te văd deloc, / Sau tot flămând și fără foc, / Și-așa e bine!“ “(Hanny, 1,219).

Nu altfel e **Pictorul trădat**, unde o jună, amoretată de un pictor pauper, îl trădează pentru un „foarte vestit avocat“. Însă aceasta nu e totul, căci pictorul rămâne obsedat de femeia infidelă și o înfățișează în diferite pânze, între care una din ele, reprezentând-o în poziție nudă, stârnește scandal, chiar dacă se dovedise că e făcută din memorie. Ideea ar fi că amorul biruie depărtarea fizică și trece peste trădări, depășind mediul neînțelegător și ostil, alcătuit din burghezi fără sentimente. Sărăcia declasează social nu însă și etic, emoția profundă și adâncimea sentimentului fiind posibile și în această categorie de obidiți.

Alte compoziții nu mai studiază pe decăzuții unei lumi de inegalități, ci se preocupă de-a dreptul de țigani, ceea ce la drept vorbind nu este altceva, cu deosebirea că prejudecata atribuie acestora mai multă slobozenie în moravuri și limbajul stricat. Lorca, pe care o călătorie în America îl adusese în Harlem, dovedise (în **Odă la regele din Harlem**, în **Comportarea și paradisul negrilor**) că astfel de adeziuni nu sunt cu neputință conținutistic. Însă la Miron Radu Paraschivescu mediul nu e „La Nueva

York“, ci mahalaua Bucureștilor, gășind acolo nu negri ci țigani. Pitorescul e sporit în chip considerabil prin utilizări de magie, mai cu seamă. Starostea Viana, de pildă, alungată de bărbat, recurge la o vrăjitoare, ce îi ghicește în cărți viitorul, descoperit a fi favorabil (prilej de scurte evocări etnografice). Nu facerile și desfacerile sunt aici remarcabile, ci atmosfera fantastă, de romantism german bürgerian, arătând vreme neprielnică și nocturnitate, cu tot ce presupune aceasta (strigoi, rumori și sonoritate stridentă, vânt neliniștitor): „Peste râpi de făgădău, / peste noaptea ca un tău, / urlă vântul – câine rău – / peste drumurile sparte, / pe sub luna în inele, / trec strigoi și joacă iele; / peste scoborâta zare, / își pocnesc din balamale / osiile de cleștare“ (**Viana**, 1,231). Valoarea se întărește prin recurs la scheme culte, universale, interesante fiind doar uneori așezările de materie rebelă în tipare știute. Nu-i cu neputință a se vedea, de aceea, într-un **Cântic de paj**, **Lucefărul** în mediu țigănesc, cu rectificarea că aici Cătălin nu atentează la pudoarea stăpânei, ci însoțește pe Hyperion în teribilă solitudine. Misoginia se verifică astfel însă nu-i de nici o însemnătate, de vreme ce Eminescu în gura lăutarilor sună stricat stilisticește, oricât ar fi de cunoscută schema: „Frumoasa mea cum te zării / Mi-ai fost atât de dragă, / Ferice-aș fi, de-ai vrea să-mi fii / Stăpână viața-ntreagă. / Iubita mea, rămâi aci / De astăzi totdeauna, / Că-n noaptea mea vei străluci / Mai mândră decât luna“ (**Cântic de paj**, 1,237). Și alte producții întăresc impresia unui fel de livresc, redus la o mecanică de scheme și la

stereotipia mijloacelor exterioare. **Mărioară de la munte** e un fel de **Zburător** în prefacere galantă, după ureche și în sunet de taraf, **Despărțite turturele** invocă o lirică de „ah“- turi mahalagești, în gustul Văcăreștilor, **Terente și Titina** sunt **Bonnie and Clyde**. Acum este indiscutabil că spre a da baladei lăutărești cadru inteligibil și spre a o extrage din pitorescul decorativ și senzațional, poetul adoptă scheme și trimite la tipologii. În această lume de periferie sensibilizată de oftaturi, Ahile este Rică, Hanny este Beatrice (regăsită după Purgatoriu), Orlando e Terente, Viana e Genoveva de Brabant. Totul se poate citi în cifru, esențial fiind, cu toate acestea, că poetul a vrut să spună că prototipii sunt veșnici, oriunde îi așază hazardul. Acesta e un gând de clasicist, ce temperează formula superficială (oricât de tulbure) – mai degrabă romantică și barocă.

Episodul „academist“

În 1951, la zece ani de la **Cântice țigănești**, Miron Radu Paraschivescu publică o rapsodie, potrivită noilor vremi și o intitulează **Cântarea României**, unde se elimină, cu preponderență, ceea ce poetul compusese cu numai câțiva ani înainte. Acele poeme sunt, de altminteri, ținute deoparte și se adună abia de la 1960 încoace, în

Declarația patetică și în **Versul liber**, arătând o creație ca și necunoscută, impracticabilă totuși în epoca lui A.Toma. Oricum ar fi, experiența „versului liber“ era, la 1950, înfăptuită și, oricât ar ezita poetul să o divulge, consecințele se văd, **Cântarea României** fiind o compunere întrutotul onorabilă.

Originile acestei lirici trebuie deduse din unanimitatea **Primelor** și al **Declarației patetice**, poetul socotind că întruchipează un suflet colectiv și cu îndemnări umanitariste, având simpatie pentru „neisprăviți“, săraci și obidiți. Acest **iluminism social** se păstrează aici dar cu alte motivații decât mai înainte și fără dimensiunea revendicativă. Lirismul proletar se exprimă acum „academic“. Evoluția nu-i nenaturală și nu trebuie invocate drept reazem exemple în definitiv comune, precum convertirea lui Eluard și Aragon; fiind un proces de creație ce însoțește o ideologie melioristă, e de la sine înțeles că traducerea ei în concret, în epocile faste, stinge orice porniri insurgente. Când se însoțește cu o componentă proletară, avangarda ajunge la Academie oriunde istoria impune dominația „stângii“, căci, fiind concepție estetică dotată cu un scop social, turbulența ei încetează când nu mai sunt opoziții. Literatura agitatorică de ieri devine encomiastică, invectiva se înlocuiește cu „lauda“.

Acestea sunt, bineînțeles, considerații abstracte, examinări de prototipuri, ipoteze confirmate istoricește, și nu-i exagerat a spune că epocile considerate „dogmatice“ și „uniformizatoare“ se dovedesc, de fapt, **momente de neoclasicism aca-**

demic. Ele pretind specii stabile și verificate prin îndelungi întrebuițări, îndeobște clare și solemne, afirmând un punct de vedere asupra lumii unde nu încap abateri. Nu altfel sunt academismul absolutist al clasicismului francez sau neoclasicismul victorian. E, în definitiv, creația unei umanități înțelese prin canonic și prototip, unde nu-i loc pentru simțirea individuală, considerată „intimistă“ și „decadentă“; omul este erou ori infractor, exemplificând categoric **prototipul** ori **clasa socială**, niciodată formula sufletească ireductibilă.

„Cântarea României“ în concepția lui Miron Radu Paraschivescu verifică astfel de concluzii. Această literatură de „oratoriu“, este neoclasică prin organizările sigure de după epocile tulburi, când exemplul romantic, insurecțional, avea preponderență. Totuși, ceva din acestea a rămas în structurile acum voit masive și ar fi greșit a socoti acest academism întrutotul clasicist; prin obârșiile lui plebee, el vine și cu o notă romantică, ce se reprimă de îndată ce primejduiește organizarea consacrată. **Cântarea României** e o astfel de rapsodie, croită după un principiu simfonic, modificând ritmica în raport cu conținutul, așa cum procedaseră romanticii; poetul evocă răzmerițe turnând concluziile discursive în iambi teribili, în dactili săltăreți, și anapeștii solemni. Printr-un calcul naiv, aceasta ar fi trebuit să fie o epopée insurecțională, o „Légende des siècles“ multiplicând schema unei „jacquerii“, și nu e surprinzător a constata că poemul începuse cu o „invocare“, în felul chemării „Muzei“ din „Enei-

da“: „Nici lacrimi nu cânt, nici râvne deșarte. / Visul adună, gândul desparte. / Brațu-n furtună de trâmbițe sparte. / Cântec, răsună, poate ai parte / Fruntea și timpul larg să te poarte / Munților sumbri, clarelor ape, / Aproape-departe, / Departe-aproape, / Viață solie din moarte! / Dibuie, mâna, scrie în carte, / Vârste alege și le împarte. / Printre cumpeni și seceri, / Cum avurăm noi parte / De anii cumplitelor treceri, / Ai potrivnicei soarte!“ (I, 1,264). Acum „Cidul“ e „tovarășul Sahia“, invocat și de Eugen Jebeleanu cu prilejul unei compuneri de formulă hagiografică. Aheii homerici își găsesc pandant în briganzi și rebeli, al căror catalog e întocmit ca în niște anale: „Făceau bogatului felul / Zdrelea și cu Mărunțelu, / Și mi-l belea din căruță / Dânsul, Viță Cătănuță, / Că-și găsi boierul ursul / La mir, cu ghioaga lui Tunsu. / Tăiați, măi haiduci, / Boierii năuci!“ . Poetul nu știe a deosebi pe haiduci de bandiți, căci la el factorul social predomină și tocmai acela etnic (care definește haiducia) e lăsat deoparte. Nu-i fără explicație, de aceea, o imagine simplificată a revoluției lui Tudor Vladimirescu (probabil interpretată pe urmele lui Andrei Oțetea), unde irită mai ales acea pastă amestecată, venind cu precădere din **Cântice țigănești**: „Și, uite, nu trecu luna / Și se-aude încă una: / Că Tudor din Vladimiri, / Cu pistoale la chimir, / Nu te lasă să dai bir. / Și dac-ar fi numai el! ... / Dar gorjanul cel mișel / A strâns golani cu el / Și-a pornit-o la rezbel, / Și cu puști și cu drapel, / Cu pandurii lui nebuni, / Care-au fost făcut minuni.“ (1.273.) Aderența la folcloric bate

la ochi, mai ales în rime și în ritmuri, căci forma populară ar trebui să fie, în acest tip de academism, expresia unei creații naționale; este însă un folclorism sumar, cu rare doar zvâcniri. Totuși, din această didactică amestecare de vers poporan și aer epeic, de invocații, jelanii și enumerări, de versete cu înfățișare teribilă, iese câte un tablou, în pastă flamandă, reprezentând revărsarea recoltelor opulente: „Pentru cine hambarele pline / Și grajduri, magazii și coșare, / Saci de făină, stupi de albine, / Butii de vin cu-a verii dogoare, / Din grele ciorchine călcate-n picioare, / În pivniți adânci, cu mari zăcatoare, / Cu șunci, cu magiunuri și cu țuică tare? ... / Pentru cine atâta mâncare?“ (1,268.) Cu izvorul în folclor, însă suportând prelucrări în direcție argheziană, e și câte o intuiție a grozăviilor antropologice, a „strâmbului“ și „urâtului“, indiferent de sensul atribuit lor de poet: „Toți nătoți, / Pârliți, / Zburliți, / Păroși, / Flocoși, / Furioși, / Zdrențăroși, / Cioturoși, / Noduroși, / Bărboși, / Fioroși, / Zănatici, / Bezmetici, / Strâmbi, / Uriași, / Ciolănoși, / Și frenetici, / Cu copilași, / Cu petici, / Cu țăpi / Și cu seceri“ (**Cântarea României**, 1,277). Argheziană e și această „declarație patetică“, în melodie mecanică și împiedicat savanță: „Spuneam că nu e vremea să-ncep încă să cânt: / tăcerea se respectă când stăm lângă mormânt! / Și la mormântul țării, știu, cântecele mele / Păreau prea zgrumțuroase și poate prea rebele, / De-ar fi zburcut în plâns, tihnită sindrofie, / Precum un cal nechează într-o sufragerie. / O, țara mea pe-atuncea, atât știu să fie: / O largă, primitoare și

lâncedă cuhnie, / În care cu alai și trâmbiți ospătează / Toți cei câți o vândură, toți cei care-o trădează“ (1,281). Aceasta, ca și titlul, făcând aluzie la poema lui Alecu Russo, putea, într-adevăr, să-i creeze poetului o poziție de „incomod“ pe care altădată o evocase: acuze gratuite! Sigur e că astfel de compuneri se salvează artisticeste uneori, lăudabilă fiind ideea de a introduce, pe deasupra directivei academice, o dimensiune argheziană, care, de nu-i împotrivre, este o retractare căci poetul **Cânticelor țigănești** contribuise, în acei ani, la tăcerea silnică a celui ce dăduse **Cuvintele potrivite**.

Mai mult decât în **Cântarea României**, în **Laude** (1935, cu altă ediție, **Laude și alte poeme**, în 1957), Miron Radu Paraschivescu academizează într-un fel ce nu-i câteodată prin nimic poetic, precum acest elogiu al „pruncului“: „Privește-l! El e universul mic: / Planeta-ntreagă pentru el rodește, / Stele și sori în ochi îi oglindește / Să crească-n el un vrednic bolșevic“ (**Pruncul**, 1,297). Alții, ca Emanoil Bucuța, de pildă, arătau emoție paternă și sentiment al eternității înfăptuite prin procreație, pe când, aici, poetul, expozitiv și fără imaginație, face versificație goală, lipsindu-i fragranța picturilor suave reclamate de acest tip de lirism. Direcția însăși a literaturii acelei vremi se reazămă pe stereotip și, oricâte abateri ar fi închipuit, creația nu se sutrage de la norme; invenția se produce în marginile unui exercițiu de aspect uniform. Câteva deziderate merită să se evoce. Întâi de toate, acest academism proletar pretinde a se respinge sentimentul naturii, considerat

ocazie pentru emoții anarhice. „Peisajul“ fiind apolitic, natură trebuie considerat doar artefactul, creație umană, perspectiva admisă fiind doar aceea ce înfățișează natura corectată. Nimic nu se dovedește estetic dacă nu-i îndreptat de participarea mâinii omenеști. Arta însăși trebuie socotită meșteșug; ea este „iscusință“ și se poate învăța de la magistru. Creația este elaborație de clasă școlară, fiind deci produs „clasic“; ea aparține unei clase sociale, reclamând tendința și teză. De vreme ce răsturnările de straturi sociale se produc, rezultă că acest neoclasicism exemplifică nu aristocrația și nu stilul nobil, ci lumea plebee și registrul umil. Temele ca și repertoriul se modifică. Ceva, nu puțin, din aceste directive a trecut și în **Laude**. Aici ni se înfățișează o lirică a meseriilor, adoptată de Miron Radu Paraschivescu fără vreo reticență și ilustrată de el mai bine decât de alții. **Tâmplarul**, de pildă, e văzut altfel decât în **Versul liber** (unde întruchipase pe poet), el este un fel de semizeu, o divinitate minoră a sculelor geometrice: „Dar liniștea, aici, nici ea nu e pustie / Printre fireze, tesle și săcure, / Așa cum dintr-o largă și veche panoplie, / Răzbat mistreți și foșnet de pădure“ (**Tâmplarul**, 1,298). Sugestia inefabilă a lumii silvestre, îngăduită de sugestia lemnului, este poetică, însă asemenea erezii nu-s frecvente. Altfel, expoziția profesională e mai degrabă pedestră, cu simboluri simplificatoare și supărătoare prin naivitate. Lăutarul, cu „roșia lăută“, ca o „aripă din pieptul lui crescută“, tipograful ce „preschimbă, doar gesticulând / Cuvântul, în

materie, pe rând“, oțelarii, „despuiți până la brâu“, sunt slăviți în scurte compoziții de album populist, cu execuție corectă și oarecum mecanică în versificație, anunțând poate ceva din călinesciana **Laudă a lucrurilor**, însă fără jubilația dinaintea materiei ce definește poemele lui G.Călinescu, contemporane cu aceste „laude“.

Aceasta nu mai este clasicismul eroic al **Cântării României**, comparabil, în principiu, cu acela corneillean; e micul lirism neoclasic minor, de secol al XVIII-lea francez. Solemnitățile sunt pretutindeni idilice, comunicate caligrafic și zugrăvite în culori puține și nemodificabile; poezia exemplifică o mișcare în cuprinsul unui canon, evoluând către o „laudă“ compusă cu abilitate indiferentă adesea la profunzimea de gând. Iată, de pildă, elogiul tomatei umile, o mică fantezie inocentă: „Mai mândre ca aceste pătlăgele / N-au nici curcanii-n salba lor mărgele, / Cireașa doar sau strugurii sub soare / Pot cuteza cu ea să se măsoare“ (**Laudă tomatei**, 1,309). Ori o perspectivă similară asupra mărilor, calm și pașnic în geometria lui: „Sămânța prinsă-n carnea lui adâncă / Îi împlinește calma strălucire, / Când el, tăcut, spre lume își aruncă / Acea egală, pașnică privire / A unui astru viu care străbate, / Pe largi orbite, biruite spații, / Născând prin sine timpurile toate / Sub semnul unei certe gravitații“ (**Mărul**, 1,311), asupra cărbunilor, florii, „frumoasă ca o faptă inutilă“, sau fluturilor. E lirism rococo, desfășurând o lume de utopie, de unde nu lipsește și convenția **stilului național**, tradusă aici în versificație folclorică; aristocrația din

picturile lui Longhi, de pildă, travestită în păstori și ciobănițe, nu pare să fi avut altă mentalitate decât acești poeți, ce simpatizează cu Rimbaud și cu Verhaeren, dar adoptau acum, fără pricepere, scheme de ritm țărănesc. Artificiul se simte și prin lipsa de perseverență, fiind învederat că nu o dată răsar de sub aceste imagini relicve de subiectivitate și formule eretice, chiar dacă întruchipând doar un lirism calendaristic, evocând moina, „ploaia de vară“ ori toamna copleșită de ceață și populată de spectre. Aici, poetul prețuiește încă o dată vocabularul „urât“, vorbele strâmbe, de unde scoate bun efect („Pe ciori și pe stânci, / Scămos bruma cade, / Jilave broboade / Agață prin crângi. / Spre norii în zdrențe / De zeghe lăptoase; / Spectrale prezențe, / Din ramuri de oase“) (**De toamnă**, 1,318), evocând destrămările bacoviene. Aceste semne de insubordonare se urmează cu peisagistica, oricât de conceptuală și de gravată într-un gust clasic. Marea, porumbelii, nisipul, orașele marine indică un exotic trăit, iar nu litografia impusă. Astfel, se află în **Laude** câteva caligrafii de inspirație mediteraneană, cu o tinctură parcă levantină: „Uscatul piere-aici – și-o seminție; / Sfârșit de lume adormită-n praf. / O zare potolită și pustie / Adoarme sub al apelor cearceaf. / Culcat popor, sleită calcadă, / În gesturi fluturate ca barișuri, / Ce glas te-adună, ce ochi să te vadă / sub moi, de lut, turtite, coperișuri?“ (**Mangalia**, 1,341.). Poetul continua, până la un punct, pictorii de marine și de Dobroge mirifică, exemplificată prin Mangalia și Balcic. Sigur e că „laudele“ se sublimară

într-o lorică de linii subțiri, în creion, ca în acest aproape chinezesc panou de „Văleni“: „Soarele cercul și-l strânge / Peste grădinile-n sânge. / Pietre ovale, / Oile pică devale. / Fumu-nfășoară-n broboade / Fruntea luminii ce cade. / Pe cline tot mai rotunde, / Țipătul zării pătrunde / Când, pe sub strâmbe zăbrele, / Crângul îi pune perdele“ (**Văleni**, 1,354.). „Zăpezile“ prilejuiesc slăvirea ingenuă a materiei pure, supărând doar topica prea argheziană: „Acum, pe-ntregul câmp n-ai să citești / Decât cuneiforme pășărești. / Dar spre-a fi scrise, trebuia să vină, / Din cer, transport de liniști și lumină. / Atâta alb, atâta dăruire, / Ca un ecou din nemărginire, / Atâta alb, tot alb jur-împrejur, / Dând celor vii și mai exact contur“ (**Zăpezi**, 1,332.). Lao-laltă cu sentimentul clasicist al naturii, descriptiv și întrucâtva etic (căci evocă o armonie a universului repetată de om), stă și erotica, sublimată și aproape senină. Ceea ce era „jurnal de sex“ (în **Primele**) și vitalism febril s-a preschimbat într-un fel de contemplație pașnică și elegiacă. Acum sunt slăviți ochii și sunt adorate pletele, sunt laudați genunchii, într-o poemă cu o mică senzație de concupiscentă înfrânată: „Dar între gârla slobodelor plete / Și pietrele genunchilor, rotunde, / Își plimbă ochiul raza privirilor încete / Și-al cărnii duh prin apa lui pătrunde“ (**Ochii**, 1,320). Prea repezitele gânduri la o „adolescentă“ sunt de îndată frânte într-un desen de rigori barbiene: „Dar în făptura neîmplinitei fete / Atâtea oarbe modulări secrete, / Ca arabescuri dintr-un ochi de apă / Deschid în lobi, în nară, buză,

pleoapă, / Puse arcade zilei ce-o să-nceapă; / Caliciul lor, de crin și orhidee, / Dulci șovăiri în plasma
cărnii-ncete, / Petale sunt, ce floarea le aruncă / Într-un desfrâu, ca de-al ei har o zee / Prea tânără,
nepăsătoare încă“ (**Portretul unei adolescente**, 1,321). Câte o zvâcnire instinctuală e rară și repede
temperată de un potop de asociații, semn de contemplație și de examinări lente, traducând vitalitatea
în măsuri estetice. Un „nud la plajă“ e văzut în culori mate, de opacitatea violentă a lui Gauguin (adap-
tat la noi de Cecilia Cuțescu-Storck), a cărei exotică lume tahitiană e strămutată la Marea Neagră: „Un vas etrusc de lut, o arsă oală / E coapsa pati-
nată de dogoare / Și se revarsă-n valuri, la-ntâmplare, / Vin auriu din părul de beteală, / Mulate pe nisipuri
ca-ntr-o vrajă, / Umeri și sâni sub arcuita frunte / Lucesc aprins, asemeni unor fructe / Din austral, cu
aurie coajă, / Ce dezvelesc sub buzele de smoală, / Când briza unui zâmbet le răsfrânge, / Un colier de
albă majolică, / Prin care gura clandestin despică / Miez răcoros în căptușeli de sânge“ (**Nud la plajă**,
1,325). „Cartea“ e preferată vieții și „lauda“ aceas-
ta arată o adeziune sufletească la calmul clasic, care e și semnul unei vârste fără iluzii și înțelegătoare a
proporțiilor lumii: „Slăvite cărți! / De câte ori / Pe
fila lor ca o aripă / Nu ai crezut și tu că zbori / Mai
sus decât fugara clipă! / Tăcute, grele cărămizi, / Ce
arcuiesc o lume altă, / Și cartea după ce-o închizi /
Pe capul pieptului tresaltă.“ (**Cartea**, 1,334). Poetul
evocă acum albumul cu însemnări sentimentale și
îl citează pe Horațiu, năzuiește a se înălța mai sus

decât clipa cea repede și invocă metepsihoza, voină să ardă, mai degrabă, ca lemnul pe foc, și în acest clasicism cult nu mai străbate nimic din academismul plebeu și populist, măsurat cu unități împrumutate. Astfel, „laudele“ arată un ideal clasicist unde trebuie văzută, deopotrivă, atitudinea unei vârste universale.

Triumful lui Proteu

Clasicismul din **Laude** e în **Tristele** (1968) cu precădere decorativ și exterior, de aspectul clasic apropiindu-se și versificația, ritmică și muzicală, în sonorități adesea mecanice. Poetul evocă anticele „coloane“ („albe fecioare / duh exprimat în piatră goală“), menționează pe „Omer“, pe Sisif și pe „tânărul Aeneas“, pe miticul „Endymion“, visează la eline olimpiade; poezia însăși e închipuită ca un soi de „Pantheon renăscut“. Acestea sunt alegorii cu un conținut contemporan și cu înveliș mitic ori livresc, arătând un fel de a gândi mai degrabă „ancien“ decât „moderne“ prin încredințarea că totul e consumat demult, iar istoria repetă doar scheme nemodificabile. Estetica însoțitoare se bizuie pe o inoriginalitate pragmatică, lirică, „obiectivă“, fiind o imitație în imaterial a unei realități ce rămâne model.

Clasicul compune ocazional, atunci când sufletul crede că întâlnește absolutul și ajunge cu acesta în legături capabile să traducă ideea în concret. Când Miron Radu Paraschivescu zugrăvește o

artistă în recital (pe Monique de la Bruchellerie), el nu face reportaj liric, ci „lirism obiectiv“, arătând năzuința de a o picta fidel pe cântăreață: „Deși gătită-n rochia ei de gală, / Lângă pian e o naiadă goală. [...] / Pe nesimțite, viața vegetală / O prinde-n tirania ei domoală: / [...] / Reintră totu-n ordinea dintâi / A unui ritual de căpătâi / Când orice grai de-acuma înainte / E smuls din evul fără de cuvinte.“ (**Recital**, 2,48-9.) Nu altfel e conspectul unui concert de jazz al Ellei Fitzgerald, indicând participarea inițiată la un „mysteriu“: „Dar n-o să cadă oare dintr-o clipă / Într-alta, smulsă în afara ei / De vuietul melodiei val / Zvârlită în vârtejul inegal / Ce-o soarbe-acum și o redă întreagă / Fără ecoul care să-i răspundă, / Nici golf propice care s-o culeagă?“ (**Cântăreața de jazz**, 2,28.)

Însă „ocazia“ e, cel mai adesea, de natură livrescă, putându-se întrevădea fără prea multe eforturi originea unei creații unde s-au amestecat substanțe lirice diferite însă nu de nerecunoscut. Nici măcar cântecul clasicist al anotimpurilor nu mai trădează emoții proprii, și o „autumnală“ e și nu e în gustul lui Miron Radu Paraschivescu: „Frunza arsă mai trimete / Din mireasma ei pe prund, / Undentins ca niște bete / Zburdă râul meu cel scund. / Ce nădejdi și ce vâltoare / Se amestecă în ape, / Cerul se rotește-n soare, / Echinocțiului aproape, / Doar un chiot (de iubire?) / Mai răsună prin grădini. / Om setos de nemurire, / Căror zei să te închini?“ (**Spre toamnă**, 2,17) S-ar putea despărți de aici un strat coșbucian și altul aparținând lui Ion Pillat, însă,

întrucât combinația absoarbe organic componentele, putem zice că avem o creație nouă. De altfel, clasicul e un individ abstract cu creativitatea redusă la exemple, ceea ce aduce nou fiind această fuziune între formule încă neașezate în combinație.

Sugestiile vin aici de peste tot. O **Fată tricotând** (2,21) adaptează **Zburătorul** fără imaginația agrestă, simbolică, a lui Ion Heliade Rădulescu, din Coșbuc și din simboțiști vin ecouri mai subtile ori mai evidente, sunetul arghezian, de acumulări și de verbigerații, dă câte o producție în gust de „précieux“, evocând „vioara“, însă voind să spună, de asemenea, și altceva: „Cum stă-n sicriul ei cel mic culcată, / Vioara pare moartă înc-o dată. / Încremenit, arcușul subțirel / I-a amuțit alătura și el, / Cel care sprinten alerga pe strune, Și nici o melodie nu mai spune. / Voi știți prea bine că nu sunt o vioară. / Prieteni, care cântă să nu moară.“ (**Vioara**, 2,29.) Acestea sunt exprimări indirecte ale unui suflet prea temător spre a vorbi pe limba lui nedeslușită și ascultând voci străine spre a învăța să grăiască pe înțeles. Astfel se produce comunicarea unei emoții făcută prin intermediul alegoriei, traducând stări de spirit adânc subiective în viziunea câte unui obiect înzestrat cu sens abstract. Poetul se închipuie aici „clopot fără limbă“: „Un clopot fără limbă, mut sunt, căru / Doar vântu-i sună uneori alama“ (**Clopot**, 2,18), aici un țarm pustiu, părăsit de corabia grea de mirodenii și de grâne: „Pustiul port în urmă va rămâne / Visând la negre coapse de corăbii. / Mi-ar ciuguli doar gureșele vrăbii, / Pe lespezi vechi, împrăștiate

grâne“ (**Corabia**, 2,20). Un sens al clasicismului este evident acum, dar dacă adăugăm înclinația către morală, cu o componentă fabulistică și pedagogică (detectabilă câteodată și în **Tristele**, ca și în **Laude**), fără îndoială că ies în lumină organizări sufletești de neatribuit doar spiritului vremii. De fapt, „arta poetică“ a **Tristelor** nu-i clasicistă, e barocă, indicând materii în prefacere, precum și o idee de operă imperfectă, perfecționată prin „modelare“ de cititor. O **Prefață** divulga aceste îndemnuri și adeziunea la estetica barocă a „neisprăvirii“: „Ci doar o încercare nedibace, / În care n-o să prindă vreun altoi; / Din tot ce sunt, numai atât pot face / Și-atât vă dau: o mână de noroi / S-o modelați ori nu, dacă vă place“ (**Prefață**, 2,7). Estetică și etică se întrepătrund într-o doctrină a iregularului, și oricât ar fi fost poetul de temperat câteodată, clasicismul îi apare drept mediocru. „Auritul drum de mijloc“, „der goldene Mittelweg“ rămâne o năzuință, incompatibilă cu o conformație tulbure, pe care omul și-o cunoaște și înțelege s-o dezvolte: „Auritul drum de mijloc / Ce-l râvnisem tot mereu, / Auritul drum de mijloc / Nu-l ținui vreodată eu. [...] / Auritul drum de mijloc / Niciodată nu-l bătui, / Auritul drum de mijloc, / Care este-al nimănu, / Pe-auritul drum de mijloc / Care este-al tuturor, / Pe-auritul drum de mijloc / Mă visasem călător.“ (**Auritul drum de mijloc**, 2,25.) Excesul deplin apare însă arareori. Dar un exemplu de **lirică a urâtului absolut**, deși e o extravaganță, are ceva memorabil: „Sunt scârbă tot, și tot întors pe dos: / Mi-e drag doar ce e bubă și

putoare, / Mărul, nu rumen, putred, viermănos, /
Muierea, târfă, acră de sudoare. / Șerpi de cenușă,
vineți, mă pătrund: / Băloase gusturi, poftele de
slugă, / Și mă ridic și mă cufund pe rând / Sub nea-
gra lor și blestemata glugă. / Iar când ajung numai
pârjol și clocot, / De fumeg tot: un măldar de ruine,
/ Ca-n turnul vechi neostenitul clopot, / Opt îngerii
sună trâmbițele-n mine.“ (**Contrarii**, 2,74.)

Aceste accese de gând febril trebuie socotite
curiozități, căci **Tristele** conțin cu precădere o lirică
„prețioasă“ și nu turmentată, păstrând stilizarea cla-
sicistă alături de un fel de labilitate sufletească ce
nu pătrunde până la expresie. Nu-i, astfel, de mirare
că lirica devine câteodată exercițiu și arată verbo-
zitate pură: „Cerul alunecă, zboară ștafeta / Negrelor
gânduri ce-n taină urzii, / Dar mi le-mprăștie stol vio-
leta / Umbră a serii, în care se-aprind / Ochi de luce-
feri, pierduți din cometa / Florilor strânse-n celestul
colind“ (**Horă florală**, 2,24). Invocarea oglinzii, semn
de narcisism, trezește emoții tulburi de autoportret,
de reținut fiind impresia de natură moartă, cadrul
de „**still life**“: „Icoana amăgirii e-n cleștar; / Prin el,
un vis al ordinei străbate / Când, repetată-n unda lui,
văd doar / Neliniștita mea singurătate. / În umbră,
cărțile, o floare, jilțul / Și gestul meu prin lucrurile
moarte, / O clipă numai, cât să le dea prețul, / Și
pleacă mai departe.“ (**Oglinda**, 2,64.), Prețiozitatea
e tradusă în disprețul pentru ceea ce e viu și, deși
nesigur, uimitor la un poet ce invocă, în **Declarația
patetică**, forțele convulsive ale materiei și se desfășu-
ra vitalist. Lumea e acum reprezentată de **tablou**,

autoportret în oglindă, fotografii ori statui, adică de inanimatul organizat artistic. Când totuși impresia de viață se arată, acestea sunt numai tablouri de poliptic, conținând un exemplar uman rigid, pășind înțepat prin grădini, înveșmântat vetust, ca un mort viu: „În fundul toamnei, la cernite ceasuri, / Alei de neguri cresc în Cișmigiu; / Poetul singur descifrează glasuri / Nelămurite-n evul cenușiu. / Când trece uneori pe-o cărăruie, / Mușchiul crescând îi pare că-l aude / Pe doi îndrăgostiți ca o statuie / Și-i vede goi sub salciile ude. / Prin târgul plin de vuiet și lumini, / Un port de piatră-n miez de bărăgan, / Mai suie-n somn miresme din grădini / Și-n crângi, întors, un fluier de cioban.“ (**Cișmigiu**, 2,35). Este ironia lui G.Călinescu, din **Neoromantică**, desfășurată și într-o admirabilă stampă, pigmentată cu umor ideologic, cărturăresc, călinescian și acesta deși poetului, se știe aceasta, nu-i plăcea G. Călinescu: „Ca Filip al doilea în Escorial, / Mă plimb tăcut prin sala de spital, / Îngândurat și trist, și strâns în mine: / Armada mea o fi ajuns ruine? / Imperiul luminat de veșnici sori / Îmi zace măcinat de negustori, / Atâtea vămi deschise mi-l despică / Și țările de jos mi se ridică. / Iar când privesc prelung într-o oglindă, / Văd toată dogma noastră suferindă“ (**Veghe**, 2,10). Gustul pentru artificial se vede pretutindeni, astfel încât nimic nu ne împiedică să admitem, urmând această schemă, că lumea e o „feerie“ și animalele pierd din malignitate (poetul evocă „bufnița“ înțeleaptă și corbii decorativi și nu teribili). E însă o lume de convenții, confirmând, la Miron Radu Paraschivescu,

facultatea histrionică; evocarea „carnavalului“ nu mai poate surprinde de aceea, mai ales că se leagă de o neliniște nedeslușită: „Haine de gală ne-am pus. / Zdrențele noastre / Zboară acuma pe sus / În luminile-albastre. / Visul mereu ni-i stăpân, / Visul ne leagă; / Doar eu de veghe rămân / Viața întreagă. / Dar înspre zone de-adânc / Cine te cheamă? / Leagă, o, leagă de-oblânc / Masca de-aramă!“ (Carnavalul, 2,41). Și în erotică a rămas ceva din compunerea galantă, dar burlescă de poet solitar și dezabuzat, cultivând, cu ironie, o notă de pompozitate: „Să ne-mbrăcăm, iubita mea, de mare gală / Și-ntr-o călătorie s-ar putea / Să trag prin nori o rază de betea / Și să-ți petrec spre inimă o stea“ (**Plimbare**, 2,141).

Acest elegiac sarcastic nu se dă în lături a cânta, într-un fel de șansonetă, pe „încornorat“, **le cocu**, arătând indiferență și umor acolo unde alțiiucid pe necredincioasă. Ironia amară și înfățișată cu un aer oarecum mahalagesc, însă de simpatice ingenuități, a rămas din **Cântice țigănești**: „Și tocmai în clipa aceasta / Când simt că mă-nșeală nevesta, / Îmi vine să-mi iau la spinare / Ursuzele mele picioare. / Mi-e dor, ah! Mi-e dor de-o țigare, / Mi-ajunge cerșitul prin porți / Privesc cu binoclul la morți, / Știu bine că n-am vro salvare, / Te rog ia măsuri, dom'primare, / Să nu-mi dea o doză mai mare / Cu stimă și multă onoare / Pierdută pe străzi timișoare.“ (**Le Cocu**, 2,133). Nu altfel e villonesca baladă **Pe Crișuri**, vehiculând un donjuanism de golan, înfățișând un coate-goale amorezat, însă nu

din cale-afară, iubitor mai degrabă de excitante, de hașiș și de havane: „N-aveam nici o para în pungă, / Nici pantalonii puși la dungă, / Mâncasem hămesit hașiș. / Și-apoi, ca o fată-morgană, / Vânam curios din tufiș / O dulce și roză codană, / Decis să o schimb pe-o havană“ (**Pe Crișuri**, 2,134). Psihologia aceasta se regăsește între alții la Quevedo, însă tradiția ei datează din epoci anterioare barocului, în cântece goliardice, iar mai aproape de noi, în șansonete. Poetul țintește parcă ipostaza lirică de inconformist și un strat de universalitate aflat în afara școlilor poetice, detectabil pretutindeni, de la lirismul plebeu antic și, prin Villon, Ruteboeuf și „heterocliți“, până la Tristan Corbière și Brecht. E o tradiție a „prețiozității“ plebee, aderând prin artificiozitate la materia lirică „vulgară“ și arătând spirit rebel față de expresia organizată canonic. Nu altfel trebuie înțelese cele câteva exerciții de lirism pur, redus la esențe de ordin sonor dar vide conținutistic, decurgând nu din inaptitudinea generării de idei, ci din ideea, barocă și ea, a schemei ritmice universale. Potrivite pentru astfel de reduții până la un cod sunt speciile insolubile la inovație, „descântecul“ fiind tot ce putea să ajute aceste experiențe în gust barbian, fixându-și drept scop incantația: „Vast chin devin din cert balast / Când lung la plug alung pestelci, / Declin suspin iconoclast / Sau smulg un fulg la șapte melci, / Velină fină în desemn, / Felină clină te îndemn / Să-nting în cină os de lemn / Când bun tăciun lăsă un semn / Și sting paing de unt-

delemn“ (**Descânt**, 2,73). Un „exercițiu“ de „rime comandate“ este un joc lipogramatic, mai rar la poezii români, meritând o mențiune doar pentru idee, căci altfel puterea de invenție nu atinge nici măcar virtuozitatea nesubstanțială a lui Cincinat Pavelescu: „Aripile, aripile fără curele / Mă împânzesc cu sunete rebele. / Armata aeronavelor mititele / Scâncește aurul furat din inele / Și peste pieptul blondei mele, / Și peste umerii din perdele, / Peste solzii atâtor ascunse lichele, / Mingile rotunde le simt până la piele. / Ordinea curge din tavane ca niște betele. / Sub lampionul luminat de lalele / Și nici o undă nu-mi mai rămâne-n podele. / Aș putea oare / (nu că mă doare prea tare) / Încerca doctoria aceasta pe cățele? / Aș putea oare (nu că mă doare prea tare) / Să-mi bag briceagul până-n prășele, / Să mă scobesc cu limba (lui) în măsele, / Să-mi descriu poftetele lubrice și chele / Și să mă folosesc de 24 de iele. / O, aromelor fără șosele! / O ultimă prevestire ce naște peste umbrele, / Dar orele sunt prinse-n vergele, / Și dacă vine din rânceda catapeasmă de nuiele / O singură urmă zvâcnită printre lulele, / Aceste degete vor plesni singurele / Peste pământul de limpezi ereți prinși sub oțele / Și îmi zvâcnește sângele-n pin-gele“ (**Exerciții de versuri automate pentru rime comandate, însă nu și repetate <cronometrul – 7'55">**' (2, 90-91). Sunt forme de prețiozitate inapte de a evolua și de a se reproduce altfel decât monoton, arătând că poezia nu-i acum decât un exercițiu fără dorință de vreun conținut.

Câteva din aspectele poeziei lui Miron Radu Paraschivescu se găsesc rezumate, în **Ultimele** (1971), care, conținând „postume“, adună producții din felurite epoci și lasă o impresie de mozaic. Aspectul heterogen nu surprinde dar este scuzabil. Aceasta ar avea însemnătate dacă poetul ar fi înaintat în structuri complete ori, cel puțin, năzuind la omogenitate, ceea ce nu se întrevede. Bibliografia operei se desparte de biografia interioară a creației și ascultă de reguli necunoscute, impuse, poate, și de vremuri; proteicitatea doar este, ca să zicem așa, constantă.

Proteică este forma și în aceste compuneri între care nu puține datează de prin 1954, din 1963 și 1966, arătând reacție diferențiată în timp. Iată, de pildă, argheziianul portret al unui „înger“, confirmând că respingerea poeziei lui Arghezi, făcută în jurnalistică de Miron Radu Paraschivescu, era un act de obediență și nu pornea din convingeri: „Printr-o-ntâmplare neașteptată / Sosi până la mine, iată. / Un fulger de pasăre străină / Sau poate numai de găină. / Culoarea, forma lui calină / Se țin aproape de lumină, / Iar puful și lucirile lui / Și ele-s ale cerului. / Și totuși, ce să cred nu știu; / Aci e-n palmă unde-l ții. / Aci dispare și se-arată / Cu-al meu răsuflăt deodată.“ Alături stă și un **pastel** cu ecouri „barbiene“, deși poetul, arătându-se și altădată iubitor de sonuri pure, îi repudiase pe „hermetici“: „Pagini mari de aur, / Pagini mari de ceară / toamnei bat la poartă / ca și-ntâia oară / și foșnesc în șopot / stins, a-nsingurare / dintr-un turn, un clopot / face

depărtare“. Poezia nu urmează opiniile de jurnalist, uitate, la acea vreme, de liricul acum îmbătrânit. Totuși, câte un răsunset dintr-o poezie de „manifest electoral“ se păstrează și acela într-un fel de odă dedicată „slăvitelor zile“: „Și pacea, și munca slăvești / În cântece largi și largi schele / Când liberă lumii dai vești / Prin sângele nalt din drapele. / Iar azi, când te-avânți spre noi praguri / Slăvite sunt zilele-acele / Când steaguri ți-ai prins la catarguri, / Pornind curajoasă în larguri / Sub steaguri, sub steaguri, sub steaguri.“ Îndepărtarea de canon se observă de îndată, poetul având intuiția adaptării, ceea ce se documentează nu doar în versificații precum acestea ci și în „rescrieri“ făcute după minorul de „dix-huitième“ Plantin, dar în gamă burlească.

Nu aici stă, totuși, valoarea poetică, rămasă la mimetic și adaptiv, ci în două-trei compuneri, amintind de „Cântice țigănești“. Iată o „romanță marină“, unde epicul, psihologiile și mediul se trag din lumea lui Rică și a Vianei: „A cunoscut-o lângă malul mării, / Era frumoasă, el era sărac, / Și s-au jurat în farmecu-nserării / Că s-or iubi doar cât se plac. / Refren (ce se cântă după fiecare strofă): / Ah, amor, amor! / Ce vis ușor / Amăgitor.“ Indicația muzicală e lăutărească, impresia de „lăutăresc“ menționându-se și într-o baladă intitulată **Cântic de mierlă**, cu ritm cvasifolcloric: „C-am zis luncă, trei mărgele! / Haiducie, haine grele, / Tot mai bine e cu ele / Du-te, carte, mândrei mele! / Și-am umblat pe drumuri rele, / De mi-e inima zăbrele.“ Posibile în stilul poporan, astfel de strofe se strică repede

intrând în gura lăutarilor și efectul e acela evidențiat de **Cântice țigănești**, inclusiv degradările de vobular care nu-s variație dialectală: „Și-am zis verde, frunză rară / Arz de dor ca o țigară / Ca să ies în primăvară / Să mă văz cu mândra iară“. Și acesta e, hotărât, un „cântic țigănesc“.

De altminteri, noutăți nu sunt aici și când nu se ajută de adaptări poezia este, în „Ultimele“, ocazională, chiar mai mult decât ar fi esteticește îngăduit. Liricul se emoționează și înalță un soi de „odă“, în iulie 1969 la coborârea astronautilor pe Lună, compune, în Vietnam (în 1963), o „meditație“ chiar „pe linia despărțitoare între Vietnamul de Sud și de Nord“, răspunde, cu minuțiozitate, la chemările electorale și nu uită a evoca, la trecerea unui an, o întâlnire amoroasă petrecută în secret, la Craiova. **Ocazionalul** se ivește de pretutindeni, poetul trăiește liric, traducând în literar nu puține dintre episoadele vieții curente. Alte compuneri sunt mai profunde, deși ocazia, ca să zic așa, se poate bănuși, precum în acest fragment dintr-o întinsă **Satiră**, compusă în 1954 unde sentimentul eșecului e vizibil: „Ei, dragi prieteni, am rămas la fund! / Tristețea nici nu-ncerc să mi-o ascund. / Pe lângă noi trec pruncii mai departe, / Citindu-și viitorul ca-ntr-o carte. / Un veac întreg de dâșșii mă desparte! / [...] Eu știu atât: au fost cu vremea lor / Nu cei vorbind cu glas sforăitor / Ai nimănuia și ai tuturor.“

Și, totuși, de-ar fi fost mai puține și mai atent selecționate, poeziile din **Ultimele**, ar fi arătat o formulă lirică nouă și s-ar fi orânduit cu mai multă

coerență decât înainte fiind prezentă aici materia unei drame etice. Însă poetul scria puțin și avea oroare de „sânguinta sterilă“ întrebându-se „ce poate avea o carte în plus, dacă în ea n-ai adus și o emoție în plus?“ socotind că ajunsese la altitudinea unui „spirit autocritic, din ce în ce mai accentuat și sever care pretinde alte mijloace de expresie decât versul: teatrul, eseul, proza“ (IV, p.179). Entuziasmul de ieri devenise acum sicitate, candoarea este dramă și poetul îmbrățișează o concepție aproape clasicistă (deși colorată de participarea socială) închipuindu-și că viața e o „luptă care se dă între două tipologii umane, profitori și non-profitori“. De aici încolo, materia lirică ar consta în dovezile produse de experiența morală; „eternă“ ar fi „poezia demnității“. De fapt, poezia este acum fabulă, alegorie și „fiziologie“, memorabile adeseori, precum această „satiră“ în contra ipocriziei politice, veștejită în termeni caragialieni: „Ei, da pricep! Vă vine mai ușor / Să trâncăniți de rozul viitor, / De frumusețea zilelor de mâine, / Despre colhozuri și hidrocentrale. / Dar, nu te superi, eu mă rog matale: / De când mănânci, ai și făcut o pâine? / Vezi bine, toți la praznice se-ndeașă! / Își iau bucata bună, / Cât mai grasă, / Sorb toată ciorba, / Nici un strop nu lasă, / Și dă-i, și tună / Dacă vine vorba / Despre dușman, / Iar când ajung acasă / Și pe divan / Sunt gata să se-n-tindă, / Leneșă, mâna pe buton și-o lasă, / Iubita «Voce»-n treacă s-o mai prindă ... / De, Cațavencu, uită-te-n oglindă! / Că stirpea nu ți-a dispărut de tot / Și nici măcar nu știi dac-o să piară / Din dulcea noastră,

răbduria țară.“ Însă poetul este, de fapt, „dincolo de bine și de rău“, creațiile fiind declarații, introspecții și fragmente de jurnal puse în versuri, arătând, în fond, renunțarea la toate, zguduitoare dacă o legăm de iminență despărțirii de viață: „Bătrân, în fine, să-mi mai fac iluzii: / Despre ce-a fost ori cum putea să fie. / Scăpat de optative și gerunzii / Și tolănit în dulcea sindrofie / A viselor, de-acuma înainte, / Nepăsător de se-implinesc vreodată / Ori, aburite numai în cuvinte, / Dispar ca orice oaste degradată, / Sătulă să mai lupte și să moară. / Încerc nebănuita voluptate / A tocului uitat în călimară, / Atâtea mori de vânt ce asaltate / De mine-au fost cândva, și ele-mi lasă / Acele brațe lungi și rășchirate / În cruce potolită peste casă. / Zoilul mi-e amic, dușmanul – frate, / Invidii, râvne-n mine stau să moară. / Și toamna aurită și amară, / Aceste vorbe adunate-n șire / Îmi pâlپâie cu frunze ce-și coboară / Vopselele din pomii-n desfrunzire / Spre a-și piti paleta cu pământ. / Așa cum de prin turle părăsite / Cad cioburi de vitralii ce-au rășfrânt / Din ochi mirați de prune și blânzi, de vite, / Cândva, lumina întru Duhul Sfânt“. Lirismul se deschidea, deodată, către metafizic și se reazemă pe o soluție creștină, arătând schița unei tulburătoare regenerări ceea ce ar fi putut și n-a mai apucat să fie.

O metodă de creație: „tălmăcirea“

A lături de poeziile proprii trebuie așezate „traducerile“, numeroase și inegale, între care unele explică procesul de creație. Cele dintâi (**Tălmăciri după opt poeți europeni**, 1946) datează dintr-o epocă nesigură, fiind probabil contemporane cu poezia din **Declarația patetică și Cântice țigănești**, de nu cumva chiar anterioare, de vreme ce interesul pentru Rimbaud sau pentru suprarealistul Robert Desnos pare timpuriu. Este, dar, în afară de orice îndoială că astfel de „tălmăciri“ ajută la o configurație lirică și la clarificări, dezvăluind uneori simpatii ce ajung până aproape de marginile neîngăduite în creație, precum pasiunea pentru **Romancero gitano** al lui Federico Garcia Lorca. Acesta din urmă și Walt Whitman îndrumă lirica din **Cântice țigănești**, din **Declarație patetică** ori **Versul liber**,

poate chiar și pe aceea din **Laude**, astfel încât examinarea traducerilor întreprinse de poet este obligatorie măcar în descifrarea genezei unor etape sau poeme. Oricum ar fi, **instinctul de adaptare** se simte pretutindeni, căci s-ar putea pune cu greu în seama unei porniri irepresibile ideea de a întruchipa, în românește, atât pe Ștefan George, cât și pe Nekrasov. „Traducerile“ au, prin urmare, o semnificație diferențiată (sunt, de fapt, și multe „ocasionale“) și-s cu neputință de adus sub incidența unor măsuri comune. Astfel, o corecție periodică a preferințelor trebuie numai decît subînțeleasă ca și în cazul poeziei, unde proteicitatea ia uneori forme rebarbative.

Miron Radu Paraschivescu începuse, deci, cu „tălmăciri din opt poeți europeni“, între care sunt de menționat hispanicii San Juan de la Cruz și Federico Garcia Lorca, germanul Rilke și francezul Arthur Rimbaud. Aceasta în 1946, căci, în 1969, când se alcătuește o selecție în vederea **Scrierilor** reprezentative, „poeții europeni“ admirați de el sunt nu opt, ci doisprezece, prin adăugarea, între alții, și a lui Nikolai Tihonov, simpatizat mai cu seamă în vremurile recente. Evoluție a gustului, s-ar putea zice, explicabilă la un poet ce a înaintat de la **Primele** către **Cântarea României** (aceasta din 1951) și care a înveșmântat în limbă românească, pe Adam Mickiewicz (cu **Pan Tadeusz**, în 1956, și cu **Poezii**, în 1959), pe Juliusz Slowacki (cu **Ceasul meditării**, în 1962), pe N.A.Nekrasov (cu **Opere alese**, în 1959). O traducere a poeziilor lui Ungaret-

ti (din 1963, reeditată în 1968) completează, totuși, pe „europeni“.

Dacă ar fi să ne încredem în aparențe, poetul părea apt să traducă în românește din multe limbi europene și întreținea imaginea unui poliglot reductabil, știutor, pe lângă franceză, tradițională la români, și de germană, de engleză și italiană, de spaniolă, rusă, neo-greacă și polonă. Chiar dacă e, ori nu este, întemeiat pe o inițiere adâncă în atâtea idiomuri, din acest mic Babel poetic rezultă o idee asupra creației, ce ar fi trebuit să fie „anonimă“ în sens genetic și unanimă, deci „internațională“. Ca și Walt Whitman, pe care îl și citează, Miron Radu Paraschivescu ar fi putut zice: „toate aceste poeme ale mele n-au nici o valoare dacă nu pot fi scrise de oricare dintre oameni“. „Tălmăcirea“ ar fi o ipoteză de creație, arătând un eu virtual și anonim, fără îngrădiri de natură etnică.

Aici, ca și în poezii, în **Cântice țigănești** mai cu seamă, deși nu doar acolo, emoția inițială are origini cărturărești, venind pe un canal verificat, în genere cult. **Cântice țigănești** sunt, de altminteri, o mostră de poetică livrescă, trăgându-și substanța din folclorul mahalalei și din lirica de „ah-turi“ și „of-uri“, interpretată cu o ureche muzicală, sensibilă și atentă. De la lăutari, Miron Radu Paraschivescu a luat suavitatea și emoția patetică, de la un anume european a extras sugestia lirică și mecanismul ei. Procedeele se întâlnesc. Poetul schimbă cu ușurință tonul după cheia portativului citit și solfegiază în concordantă cu o emoție proprie. De fapt, a traduce

poezia este, la drept vorbind, a interpreta dirijoral o partitură: atât traduci, cât îmbrățișezi și ești pregătit a crea virtual, admitând opera în măsuri ce fac posibilă o sonoritate proprie sufletească. Traducerea este o creație inițial eșuată și reluată apoi, cu o sugestie exterioară căreia spiritul îi adaugă realitatea lui substanțială. El se exprimă indirect și ia, vorba lui Molière, bunurile de unde le găsește. Infidelitățile nu-s permanente. O talmăcire a unei **Cântări** de San Juan de la Cruz respectă, astfel, un chip discursiv de a grăi liric, întruchipând o cazuistică descărnată și fără imagini, aproape o comunicare de tratat teologic. Dar prelucrarea în vag religios, mai degrabă eretică, se observă numai decît, deși nu-s de mirare aceste lecturi devoționale la un poet ce scrisese un elogiu lui **Vasile Rotaru** (1935) și **Cinci toasturi de ziua Partidului** (1951), de fapt niște forme de lirism din specia „religiosului“. Năzuința către forme de fanatism e prezentă în astfel de creații, unde anxietatea fără nume e tradusă în umilință și în ascultare față de un principiu considerat a fi universal.

Insolite nu sunt aceste documente de psihologie bigotă (deși ele ascund semnificații mai adânci decît exercițiul), ci repede modificare, într-o mică poezie a „ah-tului“, aproape lăutărească, a inițial sobrei **A donde te escondiste**. San Juan de la Cruz se preface acum într-un soi de ingenuu Conachi hispanic, ce se jelește în strofe nu o dată stângace: „O, unde te-ai ascuns / Iubite, de-am rămas îndurerată? / Ca un cerb mi te-ai dus, / M-ai lăsat sfâșiată, /

Zadarnic strig și pasul meu te cată.“ Hispanicele „riberas“ sunt acum pitoreștile „pripoane“, „pastores“ – ciobănașii, „mis amores“ – dorul, „entrenas“ – vintrele. Poetul pune totul în culoare locală și, într-o limbă pitorească, valahizează catolicul, mai mult chiar, îl preface într-o chicoteală profană, cu substrat senzual: „Înflorit mi-i patul, / De-a leilor peșteri tot înconjurat, / De purpur macatul, / În pace scaldat, / Cu talanți de aur mi-i încununat / Pe calea călcată, de-al tău pas, aleargă șireturi de fecioare; / Scânteia picată, / Din vinul cel tare / Își înalță divina-mbălsămata boare“ (2,179).

Mulțimea dihăniilor și acest scurt haos geneziac sunt un rezultat extatic însă poema trimite, stilistic, la Văcărești: „Păsări ușurele, / Lei voinici, cerbi iuți, sprinteni căpriori, / Munți, văi și vâlcele, / Ape, vânt, dogori, / Și voi, nopți înalte, pline de fiori“ (2,185).

Turtureaua singuratică, invocată și de mistici, este un stereotip al „cântecului de lume“, închipuind, se știe aceasta, solitudinea fatală, absolută. Însă în regim mahalagesc **Amărâtă turturea** este **Luceafărul** lui Jupân Dumitrache: „Alba porumbea / La catarg cu creanga-n plisc a venit, / Când o turturea, / Tovarăș râvnit, / Pe verzile maluri, și-a fost iscodit; / Singură trăia / Și-n singurătate cuibul și-a-ntocmit; / Și-i numai cu ea / Singuru-i iubit, / Și el, așa singur, de amor rănit“ (2,187). Avea Miron Radu Paraschivescu obscure componente hispanice în „sângele“ său cultural? Presupunerea nu-i fără sens. Sigur este că infatigabilului său patos poetul îi

adaugă pretutindeni o proporție de elan rezolutiv, extatic; iubea și ura decisiv, spaniolește, lipsit de nuanțe. În orice caz, dacă Sfântul Ioan al Crucii e văzut ca în mahalaua Dâmboviței, jeluind turtureaua și cântând cot la cot cu țigani, tălmăcitorul îl tratează pe Lorca mai înțelegător, căci, având în vedere **Romancero gitano**, vătărescianizarea nu mai apare atât de curioasă pe cât erau cântările lui San Juan de la Cruz sunând ca prin grădini cu taraf. Aici, materia e mai ușor de încadrat tipologic și de supus adaptării fără deformări, deși lirismul pierde mult din solemnitate atunci când decade, prin traducere, în pitoresc. În **Pequeno vals vienes**, niște „muchachas“ se preschimbă în „codane“, gravele mișcări spaniolești („**Que moja su colo en al mar**“) cad într-un soi de lamento al corpului fără putere („Cu poalele grele, până-n mare târșite“). Se observă ușor că, în transpoziție, Miron Radu Paraschivescu accentuează tot ceea ce pare, în original, netezit, dându-i un aspect violent. De altfel, Lorca devine, prin glasul lui Miron Radu Paraschivescu, un liric cu precădere carnal, fără abstracțiunea lui hieratică. Adaosurile nu lipsesc, astfel încât jeluitoarele interjecții „**Ay, ay, ay, ay!**“ sunt așezate în inexistentele „Era cândva, de mult“. Apare evident acum că traducătorul simte plăcerea de a-și lua față de original unele vizibile libertăți, conlucrând cu autorul. Rilke, transpus în românește de Miron Radu Paraschivescu, pare a fi doar un Lorca mai teutonic; Robert Desnos, deși suprarealist, trădează grandoarea unei poezii ce îl dăduse pe

Victor Hugo; Ștefan George se întâlnește cu Ion Barbu, ce plăcuse cândva talmăcitorului și se simte îndeosebi în cele mai timpurii producții. În sfârșit, aceste adaptări răsar de pretutindeni, fiind excesiv a le consemna cu detalii; metoda nu se modifică, în definitiv, arătând efecte ce ajung până la o adevărată asimilare.

De fapt, însemnătatea „talmăcirilor“ trebuie să fi fost considerabilă, de vreme ce, spre a le însoți, Miron Radu Paraschivescu a compus un soi de scurte eseuri, inclasificabile, de altminteri, deopotrivă **confesiune, biografie și exegeză**. Aceste considerații, cu rostul unei rame pentru un tablou, ies din teritoriul propriu-zis critic, ca și alte contribuții de acest fel alcătuite de autor, al cărui temperament impulsiv și imprevizibil îl face incapabil de judecăți calme. Dacă elementul afectiv nu-i de ignorat, formula e mereu paradoxală, arătând o gândire înclinată către extravagante și înspăimântată de prejudecăți. Unele formulări merită însă evocate pentru unghiul, insolit, de viziune. San Juan de la Cruz, devine un profan dedicat doar convențional teologiei: „transfigurarea mistică e mai degrabă în acest poem o convenție teologică decât o realitate lirică, și ea păstrează toată puterea lumească a accentului, pornit dintr-o memorie a cărnii, de dincolo de bine și de rău, dacă nu spunem, o dată cu Platon, că frumosul e tot una cu binele“ (2,171). Charles Péguy, un catolic ca și sfântul Ioan al Crucii, ar fi exponentul temelor morale și pozitive, arătând, pe dedesubtul figurației de evangheliar, o doctrină de natură

etică, rezemată nu în religioasele „salvări“, ci în noțiunea de „bine“ universal. Această interpretare a creștinismului e platoniciană până la nuanță, și o definiție concludentă dă mai degrabă impresia de erezie: „Veșnicia se împlinește prin tot ce tinde spre veșnicie, dar se adumbrește în umbra pieritoare“ (2,191). Totuși, comentariul se întocmește numai din apoftegme, caracteristic fiind acest principiu liber de evocare, încrezător într-un spirit ce nu-i platonician, în ideea de Poet. Astfel, un mic poem biografic se alcătuiește în marginea necunoscutei vieți a lui Max Elskamp. Iată mediul breughelian de kermessă flamandă din care acesta ar fi ieșit: „Lucrul cel mai interesant pe care l-am putut afla din biografia lui este că se ocupa și cu gravura în lemn și și-a împodobit cu mâna lui cartea cu «șase cântece ale bietului om»; ceva din acest spirit artizan, ca o prelungire a deprinderilor medievale atât de înfloritoare în Flandra lui natală, această migală pentru lucrul ieșit din aceeași minte și din aceeași mână, gustul pentru lucrul domestic, mărunț, dar cu artă și rost încheiat, se recunoaște și în poezia lui M.Elskamp“ (2,200). Din suava ignorare a biografiei se naște un fel de portret imaginar, ca o istorie a vieților plauzibile: „Ultima știre pe care-o dețin despre el datează de acum 43 de ani, de când n-am mai întâlnit, nici prin presă, nici prin radio, vreun cuvânt despre acest poet al Flandrei, unde oamenii trăiesc mult ca și tradițiile lor de burghezi zdraveni și domoli, și dacă n-a murit, cum zice basmul, mai trăiește și astăzi, numărând 107 ani; o vârstă de patriarh, care s-ar

potrivi bine cu tonul nițel sfântos, nițel zâmbitor din poezia lui“ (2,200). Viața unui poet ar fi, așadar, o formă de mitologie, și a o interpreta este a desfășura „legenda“ unui spațiu de cultură.

Dacă ideea despre poezie este comunicată nu fără inteligență și cu putere în a defini câteodată cu imaginație, în schimb, analiza propriu-zisă, impresionistă în înțeles rău, dă astfel de rezultate deprimante: „Poezia lui (este vorba de Rilke) are ceva din cotitura frântă și neprevăzută a zborului de rân-dunică și ceva din înfiorarea undei în care-și moaie vârful de aripă doar cât a zecea parte dintr-o clipă; la fel de imaterială, de nestatornică, tocmai ca să atingă elementele vieții, încheieturile ei, să le cuprindă și să le exprime, ea e ceea ce se cheamă cu un termen la modă, dar care-i aparține lui Hegel, «poezia esențială», de care lirica noastră contemporană pare să fie încă atât de însetată“ (2,222). Din Lorca, Miron Radu Paraschivescu reține două-trei știri de biografie exterioară și salută efortul de animator cultural. Însă formula critică e la fel de vagă: „El e împerecheat cum nu se putea mai fericit tradiția cântecului popular andaluz cu sensibilitatea, viziunea și limba poetului modern, trecut prin rod-nica experiență a suprarealismului și investigând astfel cu mai multă profunzime izvoarele vieții“ (2,230). Robert Desnos, apreciat la superlativ, este însă asemuit cu ... Hugo, într-un fel de paragraf critic haotic, plin de exagerări cețoase: „cel mai mare poet modern al Franței la ora actuală, mare în înțelesul de cel mai dotat cu armele proprii meșteșugu-

lui poetic: simțire, putere de evocare și invenție, plasticitate, forță de asociere, inteligență, viziune și suflu liric, larg, avântat, deschis, pe care poezia franceză modernă aproape că nu l-a mai cunoscut de cincizeci de ani încoace. E un ritm înaripat, ce amintește de versul lui Hugo și de toți romanticii cărora simbolismul le-a însemnat – tot înaripată, e drept – lunecarea spre tonurile din ce în ce mai șoptite, mai distilate“ (2,239). În schimb, notabile sunt aici ști-rile de laborator liric, notele pitorești de biografie: „Se și spune, în mărturiile lui André Breton despre el, că pe vremea aceea, Desnos își elabora poemele în stare de transă hipnotică, pe jumătate dormitând, iar camarazii lui le copiau așa cum se nășteau, fără nici o modificare, amestecate cu visul, ca din gura unei Pythii moderne“ (2,240). Nu altfel e schița eseistică în marginea liricii lui Rimbaud. Analiza este superficială, dar câteva expresii, de altfel corecte, privind raportul vieții cu literatura, sunt pilduitoare, arătând năzuința de a uni suprarealismul cu concep-tul proletar: „... nimic nu întrece tăria visului decât realitatea însăși. Și pe de altă parte, nimic nu-l întreține mai trainic. Iar poezia omului de acțiune e una nescrisă în conturi și registre: e aceea care dă de mâncare, care pune-n mișcare oamenii, animalele, pasiunile și motoarele, care-l împinge să alerge, să care, să se preschimbe, ca seva din pământ în clorofilă. Căci Rimbaud n-a renunțat la poezie nici din sacrificiu, nici din pocăință, ci fiindcă a vrut să trăiască la aceeași tensiune și a simțit că poezia nu se răscumpără decât cu viața. Echivalentul și izvorul

ei e viața, în înțelesul cel mai material, mai direct, mai concret, mai brutal și necruțător“ (2,296). Despre Aragon, comentatorul știe tot soiul de curiozități (cumnat cu Maiakovski, poet în „serviciu comandat“), însă nu se ridică în analiza propriu-zisă mai sus de planul simțului comun: „Rezistența i-a deschis lui Aragon izvoare noi, dându-i prilejul să cunune cu meșteșug și talent tradiția sufletului francez, a menestrelilor și a Cavalerilor Mesei Rotunde, cu spiritul modern al poeziei franceze, trecută prin experiențe atât de avansate, de la Mallarmé și Valéry până la suprarealiști și izbutind fără pereche“ (2,308). Ștefan George este fixat într-o definiție sumară și, cu deosebire, vagă: „unul din aceia care și-a verificat din viață aurele și a văzut faptele atunci când ele nu erau decât germinație“ (2,335). Misteriosul Iannis Ritsos își salvează lirica precum un marinar naufragiat pe mări (știre insolită și tulburătoare): „De-a lungul celor patru ani petrecuți într-una din primele sale deportări prin insulele Lemnos, Ai-Stratis și Makronissos, poetul își pitea poeziile în sticle pe care le-ngropa în pământ, sporind parcă potențialul archeologic al patriei sale și al pământului ei“ (2,345). Acestea sunt procedeele, repetabile de altminteri, și a exemplifica mai mult ar fi cu desăvârșire inutil. Comentatorul face operă de popularizator superior (într-un stil ce s-a dezvoltat prin A.E.Baconsky) și jurnal intelectual deopotrivă, subiectivitatea impunându-se cu evidență; de altfel, reprezentările de ordin general sunt puține și nu par dorite cu putere. Dar și sub raport

bibliografic, perspectiva se dovedește capricioasă. Când se respinge G.Călinescu (un „istoriograf“), dar se vorbește ditirambic despre un obscur Bérrihou, subînțelegem răsturnările primejdioase ale ideii de valoare.

Om de gust și diletant superior în eseu, ce continuă, de fapt, jurnalul de poet, Miron Radu Paraschivescu percepe lirica pe căi intuitive, ce năzuiesc, întâi de toate, a defini personalitatea proprie, rămasă necunoscută oricăror dibuiri analitice. Degustător de vinuri poetice multe și, deopotrivă, capricios în susțineri și repudieri, „tălmăcitorul“ rămâne, ca și poetul, un eclectic.

„Poemele dramatice“: expresionismul ca necesitate neînțeleasă

Concepția lui Miron Radu Paraschivescu Casupra teatrului ar fi trebuit să pună această creație în prelungirea poeziei și o alăturare se poate face, într-adevăr. De fapt, anunțurile ce hotărăsc asemenea conviețuire sunt fără drept de apel, arătând o convingere cu efect în ordinea creației și trebuie menționate măcar pentru aceasta. Teatrul, socotește Miron Radu Paraschivescu într-un chip peremptoriu, „nu e decât o diviziune sau subdiviziune a liricii“. O astfel de îndeletnicire este incompatibilă cu proza; dramaturgului i se interzice să compună nuvelă și roman, recomandabil este „a scrie versuri“. Autorul trebuie „să fie cât mai nud sufletește, cât mai despuiat de zorzoane și literatură, cât mai egal cu el însuși, cât mai șoptit, cât mai confesiv sau cât mai discursiv, sau răcnit (sic!), vreau să

spun cât mai sincer disperat în fața întregii lumi ca și a lui însuși“ (4,177,178). Ultimative și patetice, aceste observații sunt concepute în 1969 și se aseamănă cu altele, din decembrie 1965, când Miron Radu Paraschivescu își prepara un „cuvânt“, în ideea de a introduce pe cititor în dramaturgia lui, adunată spre publicare. Aceasta ar fi o „lucrare poetică făcută mai cu seamă ca să fie citită decât jucată“ propunând „o perspectivă lirică“ (4,7). Ceea ce pare a fi „teatru“ ar fi, de fapt, un „hibrid“, adică o „alegorie dramatică“; spre a compune astfel de producțiuni, Miron Radu Paraschivescu ar fi căutat „să iasă din limitele versificării“, ferindu-se și de „formula poemului în proză“ (4,8). Teatrală ar fi „numai convenția împărțirii discursului poetic în dialoguri și personaje, imaginare în cel mai deplin înțeles al cuvântului“ (4,8). „Teatrul“ n-ar fi teatru, căci (adaugă Miron Radu Paraschivescu, vorbind despre sine cu neutralitate) „autorul nu și-a gândit aceste încercări poetice ca pe niște piese de teatru, adică plâsmuiri valabile pe scenă în primul rând, după tiparul unei realități concrete pe care s-o fi surprins într-o țesătură densă și nudă de intrigi, situații, conflicte însuflețite de niște caractere tipice, deduse de-a dreptul din cotidian și suite pe scenă“ (4,7). El ar fi întocmit, în vremuri tulburi, „poeme dramatice“ care erau „o **evadare** tocmai din acele realități ori stări de lucruri“ (4,7).

„Poemele dramatice“ ale lui Miron Radu Paraschivescu sunt în număr de trei și nu seamănă nici pe departe cu niște „poeme“, cea de-a patra pro-

ducțiune, **Hamletul meu**, prezentându-se ca o adaptare și fiind un fapt artistic nul. Sunt indicii că elaborația lor nu a fost ușoară, deși autorul susținea (în decembrie 1965) că „au fost scrise acum douăzeci și cinci de ani“, în vremea când apăreau și **Cânticele țigănești**. Această geneză e posibilă pentru **Asta-i ciudat!**, încheiată, în tot cazul, înainte de 1945, când o reprezentație (la Studioul Teatrului Național din București) fusese totodată și o „indiscutabilă cădere“ (4,9). Aspect finit nu are însă **În marginea vieții**, revizuită în 1961 și în 1965 și apărută (în **Teatrul**, nr. 8, 1973) cu modificări ale „redacției“, negăsite apoi de editor și de-aceea întrucâtva suspecte (cf. G. Zarafu – în „Scrieri“, vol.4, p.5). Cât privește **Irezistibilul Bolivar** (al cărui titlu inițial a fost **Sfântul**) impresia de improvizație e deplină. O selecție din nu se știe câte încercări colaterale este și **Hamletul meu**, compoziție capricioasă, cunoscută doar prin câteva fragmente fără semnificație estetică și chiar dacă autorul arată (în note din **Jurnalul** totuși nesigur) năzuința de a construi, impresia de bizarerie rămâne în picioare. E posibil că Miron Radu Paraschivescu nu punea preț pe aceste exerciții și nu considera că au vreo semnificație ieșită din comun, deși declarațiile trebuie privite cu prudență; sigur este că, într-un loc, „dramaturgul“ neîncrezător în compunerile lui nu uita să precizeze că teatrul „i-a fost urcat pe scenă“ de Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu și Tudor Mușatescu! Curioasă de tot e însă această despărțire de teatru la un ins cu fire pronunțat histrionică și care, de n-a fost pregătit spre

a produce dramaturgie, a strămutat scena în viață și s-a comportat după reguli actricești. De altfel, teatrul lui nu e fără însemnătate chiar dacă rămâne neisprăvit și oricâtă lipsă de îngăduință s-ar pune într-o analiză tot mai e, în cele din urmă, ceva de reținut de aici.

Pretutindeni sunt două planuri de gândire. **Asta-i ciudat!**, de pildă, pare o comedie cu spectaculoase răsturnări de perspective, unde mai presus de pitorescul mediului social nu se salvează nimic. Într-o cârciumă, deținută de un patron cu aspect morocănos, apar doi saltimbanci, „Broasca“ și „Șarpele“ (porecle determinate de înfățișarea fizică) și o femeie, Mangelica, o damă cu moravuri foarte libertine. Sunt niște hoți, care execută, la adăpostul nopții, incursiuni în casele unor bogătași, ultima dintre ele consumându-se recent și producând acestor delicvenți emoții dintre cele mai profunde. Psihologia lor este mai puțin sumară decât s-ar putea prevedea fiind evident că dramaturgul a năzuit să extragă finețe de gând la niște declasați, fără a inventa prea mult și producând dezvoltări ale unei ipoteze de umanitate prezentă și în **Cântice țigănești**. Aici, „Broasca“ o iubește pe Mangelica, amorezată, ca să zic așa, de un bărbat „cu mustața ca mătasea porumbului“, hotărât să o smulgă din mizerie; nici cârciumarul nu e mai puțin sensibil la farmecele femeii, și complicațiile vin de aici, înfățișând o concurență amoroasă. Încurcătura e produsă nu de aceștia, ci de un „domn“ timid și elegant, de conduită excentrică, iubitor de partide de biliard pe care le joacă

dis-de-dimineată, picat în crâșma unde se adăpostesc infractorii. El se arată a fi, printr-o potrivire a sortii, chiar deputatul jefuit de hoți, care îi scapă pe aceștia din ghearele poliției, susținând că nu se produse nici un furt. Însă acesta nu este nicidecum bogătașul Alimănescu, ci un impostor, evadat din închisoare (foarte îndrăzneț, de altfel) care îi furase „boierului“ actele și vestimentația. Nici iubitul Mangelicăi nu e ce pare a fi, ci un comisar de poliție, introdus printre suspecti; stratagama lui nu izbutește astfel încât totul se încheie prin dispariția delicvenților, care își propun să ajungă la Timișoara și să se adăpostească la niște complici.

Nimic nu pare spectaculos în afară de mediul ce pune la un loc, deși în proporții ne semnificative esteticește, **Maidanul cu dragoste și D'ale carnavalului**. Dramaturgul operează cu scheme, fără a inventa, de fapt. Cârciurma e locul de perdiție, **l'assomoir-ul** naturalist. Mangelica, fire visătoare, deși incultă, e un specimen din **Misterele Parisului** de Eugène Sue; ideea cuiva de a o salva de la definitiva decădere sugerează melodrama. Oscar Wilde a studiat, în **My Fair Lady**, această situație și nu este improbabil să fi contribuit aici cu o idee. Însă pitorescul e, în tot cazul, foarte pronunțat, întărit și de limbajul pe care îl cunoaștem bine din **Cântice țigănești**. Femeia e „gagică“ și bărbatul „gagiu“, profesiunile fiind aici acelea de „caramangiu“ ori pur și simplu de „manglitor“. Un ins mai înstărit e „o goma“ și idealul e atunci când acesta are și „blazon“. Bărbatul nu iubește o femeie, ci „are boală“ la ea; omul nu

moare, ci „o mierlește“. Sistemul de valori se arată foarte schematic, conținând două judecăți fundamentale: „mișto“ și „nasol“. „Gagica“ mai este și „marțafoaică“, hoții „se ginesc“ și „ciordesc“ și, când nu iese nimic, constatarea acestui eșec cade ultimativ: „canci“. Această vorbire e prin definiție naturalistă, chiar dacă dramaturgul a pus în ea și o pastă romantică neîntâmplătoare, voind a înfățișa o umanitate decăzută social, dar păstrând ingenuitate în emoție. Mangelica, visând la o viață domestică, alături de un bărbat care îi evocă, cu mustața lui, „mirosul mătășii porumbului, arsă“, „Șarpele“, închipuindu-se fermier și proprietar de conac, zugrăvind un paradis rustic, „Broasca“, făcând filosofia mahalalei unde se simte „nițel la țară, nițel la oraș“, sunt, cel puțin în intenție, exemple ale unei simțiri pure, aflată – prin intervenția unui destin potrivnic – în medii de „borfași“. Dramaturgul a scos efecte din această sensibilitate, ce nu-și găsește vorbele potrivite, și trebuie să admitem că un lung episod (conținând o convorbire dintre Mangelica și „Domnul“ necunoscut, în realitate, un bandit și mai mare) se înalță mult peste impresia de schematic și pitoresc multicolor. „Domnul“ face o disociație între „iubire“ și „plăcere“, susține originea subconștientă a sentimentelor pustiitoare, sugerând că iubim întotdeauna ceea ce amintește o imagine considerată ideală, chiar dacă arbitrară. Iubirea „în inimă“, fără dezordini exterioare prea de tot urâte, „donjuanismul“ inevitabil ce osândește pe om la căutări nesfârșite, și, în fine, un soi de metafizică a amoru-

lui, exprimată cu o finețe care era și a lui Camil Petrescu, sunt memorabile esteticește și ar putea să pună această creație în raporturi de valoare neprevăzute. (4, pp.57-60).

Dacă aceasta e, ca să zic așa, sociologia, rămâne de examinat compoziția, unde e remarcabilă știința de a face dialog plauzibil, inerentă la un autor de structură vociferantă și cu psihologie neliniștită, invocând adeseori ideea de interogație. Insolită este însă, mai înainte de toate, metoda propriu-zis dramaturgică: Miron Radu Paraschivescu vede scenografic și gândește regizoral, indicațiile lui conținând o epică palpitantă, unde puterea de creație se arată întrutotul remarcabilă: „La una din mese, așezată în dreapta rampei, aproape de avanscenă, adică la fereastră, doi clienți beau coniac în pahare mici. La altă masă, lângă peretele din fundul scenei, care – uitasem să spun – e împărțit în două părți neegale printr-o ușă masivă de stejar, ce se află în dreapta tejghelei, stă o pereche și bea vin roșu. Un marinar, în permisie pesemne, cu o gagică ca vai de ea, agățată cine știe pe unde. Marinarul e blond, tânăr și candid: aduce cu el, în această încăpere îmbâcsită, toată frăgezimea, aerul, toată lumina și zărilor largi ale mării. Femeia e dulce, o «otravă» jerpelită, cu ochii languroși, frumoasă și amoretată foc de el. Amândoi vorbesc șoptit și fumează. În colțul drept al scenei, lângă rampă, adică lângă fereastră, un băiat de serviciu, un piccolo, în șorț și haină albă, stă rezemat și privește melancolic pe o fereastră imaginară la puțina lumină care se întinde

ca o panglică pe trotuar, la soare, la libertate; visează cine știe unde. Contrastând cu interiorul, prezența lui în geamul cârciumii evocă o floare umană.“ (4,15.) E o proză remarcabilă aceasta (făcând ridiculă ideea incompatibilității „dramaturgului“ cu „prozatorul!“), aparținând nuvelistului care a dat, mai apoi, **Prima lecție**, conținând observație, portretistică, mișcare și totul organizat definitiv, căci Miron Radu Paraschivescu avea, ca și G.Călinescu și Camil Petrescu (firi dogmatice), plăcerea de a propune o interpretare și numai una. Mai degrabă epică decât teatru, **Asta-i ciudat!** e un roman care eșuează într-o schemă dramaturgică.

Nu aceasta trebuie să fi fost metoda obișnuită de dramaturg, de vreme ce **În marginea vieții** (un fragment rămânând doar proiect) nu mai conține narațiune și epica nu mai contează. Totuși, ecouri sunt și se pot stabili nu puține raporturi cu **Asta-i ciudat!** ceea ce însemnează că o idee de unitate trebuie avută în vedere; fundamentală este obsesia evaziunii, șovăitoare, cu toate acestea, deși mai evidentă esteticeste, căci dramaturgul a voit să sublinieze stratul simbolic și nu a mai gândit în termeni neapărat pitorești. El înfățișează acum o așezare izolată pe șesuri, și, din aceasta, „o cârciumioară aflată undeva pe un drum vicinal“, ce ne „pare pierdută undeva, într-un deșert de pământ negru, la capătul lumii“. Cârciumarul adăpostește un Aviator, obligat să aterizeze forțat din cauza furtunii, și pe un Marinar, care se abate pe acolo fără motiv plauzibil. Localnicii, un Doctor, necăjit de singurătate și izo-

lare, un Plugar epileptic și un Poet exaltat și himerist, se amestecă și ei printre musafiri, aducând o notă de viață așezată într-un episod de han, unde toate se supun întâmplării. Un Om cu Mască, apărut de nu se știe unde, introduce dintr-o dată iraționalul însă desfășurările nu urmează această cale, fiind mai degrabă lipsite de o semnificație în sine mai înaltă. Poetul e amorezat de Florica, fiica proprietarului crâșmei, ce interzice această legătură; îndrăgostiții hotărăsc să fugă în lume și organizează cu minuțiozitate o evadare. Dar Poetul se răzgândește din pricini rămase neexplicate (căci dramaturgul nu a definitivat acest act) și pleacă împreună cu Aviatorul; despărțirea de Florica are dramatism, deși nu-i tulburată de gesturi furibunde, femeiești, căci nu avem în ea o Medeea.

Valoarea acestor episoade realiste e scăzută, însă sensurile ce se evidențiază sunt altele decât cele aparținând melodramei; piesa are și o schemă tainică, fiind în afara îndoielii că dramaturgul urmărea să obțină efecte expresioniste. Aviatorul, Plugarul, Marinarul, Poetul sunt prototipi și, ca atare, totul e înălțat la categorial. Mai mult decât **Asta-i ciudat!**, unde pitorescul strică perspectiva, **În marginea vieții** impune prin nota de poetic. Lirice nu sunt doar „song“-urile (căci dramaturgul urma exemplul lui Brecht ce își pigmenta episoadele dramatice cu poeme), lirică e viziunea de ansamblu, exaltând măreția cosmosului și beția de elemente. Aviatorul elogiază plutirea în înălțimi și filozofia ei, el este omul „lumii absolute“, evocând propozițiu-

nile febrile și instinctul primejdiei ce îl defineau și pe Fred Vasilescu, în **Patul lui Procust**. Disociațiile, făcute cu finețe, asupra noțiunii de iubire se aseamănă cu acelea ale lui Ștef Gheorghiu și au, încă și acestea, lirism: „Iubita mea nu mai era a mea: atât. Era alta; nici glasul, nici privirea, nici mișcările nu mai erau ale ei, ale **celeilalte**, de care mă despărțisem. Aveam în fața mea o femeie care abia-mi amintea de iubita mea. Ce vrei! Lipsisem șase luni și lăsasem în orașul cel mare, în lumea mare, o femeie singură și frumoasă. Și eu, care credeam că am s-o regăsesc mereu aceeași! Ne iubeam de șapte ani ... o cunoscusem de copil, abia dacă împlinise șaptesprezece ani. Pe atunci nici nu-mi luasem carnetul de pilot. Cum am trăit noi ... nici nu știu de-aș putea spune. Zi de zi, clipă de clipă erau una. O făcusem eu, cu gândurile mele, cu mâinile mele, cu dragostea mea. Hainele pe care le îmbrăca erau alese de mine, cărțile pe care le citea eu i le puneam în mână. Ca prepelicarul care, în stufărișul pădurii, recunoaște glasul vânătorului și-l adulmecă, așa ne recunoșteam unul pe altul. Trupul ei, domol și dulce, fierbinte și tare, se lipea de al meu ca o mânășă, cunoscându-i toate cutele, toate văile, toate povârnișurile și pripoarele. Ajunsesem să semănăm unul altuia, nu numai în gesturi, în glas, în priviri, în sângele nostru, în bătaia inimii. Până și visurile erau aceleași. Era, aș spune, creația mea.“ (4,119-120). Acest lirism de formulă analitică nu e întovărășit îndeobște de abstracțiunea expresionistă (unde psihologia, oricât ar fi de tulbure, participă

cât mai puțin), însă Miron Radu Paraschivescu îndrăznește să propună acest amestec. Producțiunea lui ar fi, deci, într-adevăr, „hibridă“, și ideea de „alegorie dramatică“ nu e, din acest punct de vedere, neîntemeiată. Stratul realist dă impresia de viață dar e, concomitent, și convențional, admitând contribuția enigmaticului iar procesul de abstractizare nu e atât de excesiv, căci nu elimină convenția vieții curente. Expresionismul rămâne, însă, fundamental; poezia elementelor, comunicând beția zborului, exaltarea produsă de pământ, mistica apei ajung la desfășurări ample și memorabile; acestea sunt – zice cineva – „adevărurile culese din lumea noastră: din **Elemente**“ (4,125). **Elementarul** (semn de expresionism!) se invocă pretutindeni asigurând stabilitate creației; spre a întări această impresie sunt convocate toate mijloacele, inclusiv mitul. Florica, de pildă, se arată a fi un soi de divinitate htonică, înfățișându-se ca o „Pythie rustică, ascultând oracolele pământului“, Omul cu Mască e un „daimon“, un însoțitor bun. Suntem într-o lume păgână, și bănuiala că s-ar ascunde aici un mit folcloric, al „Zburătorului“ (făptură nefericită, din altă lume) nu e fără sens. Într-un anume procent, contribuția expresionistă se întrevede și în scenografie: „Zburătorul“ întoarce, în „lumina sângerie a amurgului“, „un profil roșu de purpură“, un câmp pustiu „e un tablou de Van Gogh care închide o adâncă durere mută“. Natura pare concepută prin corespondențe, indicând asocieri secrete și „un suflet integral“, secret și el. Impresia de experiment nu se poate exclude

dar urmările nu-s dintre cele nefericite. Acest expresionism mitic și figurativ, întemeiat pe ideea de elementar, e deopotrivă modern și arhaic, și ar fi putut să fie un reazem în ordinea valorii de nu s-ar fi însoțit cu un soi de melodramă fără imaginație, dătătoare de disproporții. Dramaturgul avea idei, nu însă și gust.

În sfârșit, **Irezistibilul Bolivar** confirmă această impresie și e nemulțumitoare, mai întâi de toate, prin ideea de a introduce psihologia abisală într-o comedie cvasi-bulevardieră de felul lui Scribe și Feydeau. Mediul este „creol“, exemplificând o burghezie cu sânge tulbure, spiritualicește nelocalizabilă și trăind după măsuri metropolitane; dramaturgul pune, totuși, astfel de episoade într-un cadru considerat românesc. Această precizare e însă inutilă și convențională, fiind de admis numai întrucât are un grad de generalitate socială și este doar posibilă aici; dacă geografia ar fi fost sud-americană, efectul nu ar fi diferit. De altminteri, ideea de a înfățișa o familie cu nume celebru (Bolivar) într-o urbe românească e curioasă și nu se explică în chip plauzibil. Piesa se poate povesti dar nu este substanțială. O doamnă cu proprietăți și lachei (Emmy Bolivar) se îngrijește peste măsură de cariera fiului ei, Igor Bolivar, considerat, nu fără dreptate, un actor cu vocație. Tânărul este însă labil psihologic și se comportă primejdios, cu decizii de pe urma cărora mor două femei (Livia și Laura), care îl iubiseră fără a izbuti să-i inspire o legătură mai statornică, deși cea de-a doua se și căsătorise cu el. Emmy Bolivar

încearcă să-l consoleze pe băiat, încurajându-l în direcția profesiei; e o bătrână cochetă, care îi dă nădejdi unui oarecare doctor Mareș, amoretat – senil – de ea. Igor îi surprinde într-o poziție fără echivoc și, după ce îl concediază pe agresorul admis, cu plăcere, de femeie, o sugrumă pe maică-sa din rațiuni de etică absolută. Fondul sufletesc e tulbur, poate freudian, deși ceea ce se poate reține din această schiță în trei acte (de câteva pagini fiecare) e tocmai psihologia și nu evenimentele, oricât de senzaționale. Două sinucideri, prin înec și otrăvire, și o crimă, prin asfixiere, nu contribuie decât la impresia, de macabru, cu totul respingătoare.

Câteva teme anterioare revin și aici, ceea ce înseamnă că preocupau cu precădere, și ar putea contribui la o imagine posibilă a unei dramaturgii rămase în ipoteză. Mai întâi, o spaimă de spiritul „cabotin“, de unde decurge năzuința către „autenticitate“. Teoria „cabotinelui“ aparține aici lui Igor Bolivar, care, pe deasupra, este și actor, putând să simtă mai acut decât alții această pierdere de identitate: el ar fi „cel mai mare cabotin de pe planetă“. „Și eu sunt o cabotină“, susține maică-sa, Emmy Bolivar. Cabotini, în felurite proporții, sunt însă și Zburătorul, Poetul, Doctorul (**În marginea vieții**) ori falsul bogătaş Alimănescu (**Asta-i ciudat!**), impresia de viață trăită în fals arătându-se nu o dată foarte puternică. „Viața mea – zicea Zburătorul – nu este a mea“, aceasta ar fi formula, culeasă, totuși, din Federico Garcia Lorca („**pero yo ya no soy yo**“). Cel mai adesea, urmările se întrezăresc în erotică. Lumea

înfățișată de dramaturg este, în esență, nefericită trebuind să se încerce invariabil în experiență, ca Don Juan. „Donjuanismul“, în sens metafizic, este ilustrat de Igor și este teoretizat cu subtilitate de „Domnul“ excentric (în **Asta-i ciudat!**), acesta producând un document de finețe analitică. Un Don Juan este și Poetul (**În marginea vieții**), mai cu seamă în latu-ra erotică, deși „a râvni la toate“ e un fel de a con-ju-ga pe Faust cu Don Juan.

Optica e pretutindeni „virilă“. Femeia apare în felul unei vietăți credincioase, fidelă până la mistică. Doamna Bolivar e totuși o excepție arătând chiar o psihologie cu incertitudine sexuală; însă „femeia“, în accepțiunea prototipistică, este exemplificată de un șir ce cuprinde pe Livia, Laura, pe Florica și pe Maria-Angela, (cu nume corupt în „Mangelica“), madona borfașilor. Această conformație presupusă a fi în pastă sufletească moale naște, dinspre partea masculă, dorința de „a face“ pe femeie după înfățișarea considerată ideală: e opinia lui Igor, a Zburătorului, a „Domnului“ extravagant. Nu femeia, ca făptură irepetabilă, este iubită, ci imaginea pe care bărbatul o are despre femeie. Criza e rezolvată nar-cisiac.

Sigur este că, de-ar fi rămas la „poemele dramatice“, teatrul lui Miron Radu Paraschivescu nu ar fi de disprețuit, doar indecizia față de expresionism aducându-i unele, defel neglijabile însă, prejucii. La o vreme când opera era constituită (și toate capriciile se arătaseră), dramaturgul avu idea bizară de a compune un fel de adaptare liberă

după **Hamlet**, intitulată, fără modestie, **Hamletul meu**. Nici nu este nevoie a compara această întocmire cu **Ultimele sonete imaginare ...**, ale lui Vasile Voiculescu (oarecum contemporane și având – cu aceasta – apropieri în intenție), spre a formula o concluzie: **Hamletul meu** nu există esteticeste și naște întrebări insolubile asupra motivelor acestei încercări. „Dramaturgul“ își pune, totuși, mari nădejdi și consideră că este potrivit a-și explica metoda într-o precuvântare, publicată, de altfel, mai repede decât creația propriu-zisă (în revista **Teatrul**, nr. 11, 1969, p.69). Mai întâi, s-ar fi compus „unele versiuni – trei să le zicem! – meditative. Dar la recitare mi s-au părut cam uscate, cam didactice. Și am socotit atunci că integrându-le unei acțiuni dramatice, ele ar căpăta fluiditate și cadrul care să le facă vrednice de lectură. [...] Pentru a face lizibilă deci poezia, care mi se pare că s-a cam uscat, am recurs la vechea poveste shakespeariană, a dramei prințului Hamlet.“ Aceasta ar fi – ne încredințează autorul – metoda folosită de Goethe la zămislirea lui **Faust**, căreia simte nevoia să-i aplice unele corecții: „Păstrând în linii mari subiectul, acțiunea și unele personaje din drama clasică a lui Shakespeare, le-am pus în gură propriile mele gânduri, de om modern“ (4,178). Această confesiune reclamă unele întrebări: salvează o „acțiune dramatică“ niște versuri „uscate“, „didactice“? Este **Hamlet** o soluție nimerită spre a da „fluiditate“ și „cadru“ unor poeme „didactice“? E **Hamlet** didactic? Și ce trebuie să înțelegem aici prin „gânduri de om modern“? Impre-

sia de lectură este dezagreabilă, fiind cu neputință de găsit vreo urmă de adâncă „meditație“, dacă nu cumva socotim „meditative“ cutare versuri unde Hamlet se exprimă brutal și insolent pe tema beției. Nici adaptarea nu pare a fi mai fericită, iar modificările făcute de Miron Radu Paraschivescu nu ajută la înțelegerea întregului, putând fi luate drept capriciu dacă nu conțin, cumva, semnificații ce ne scapă astăzi dar poate sugestive prin aluzii în imediatul epocii, unde **esopicul** se cultivă cu delicii. **Hamletul meu** ar fi, de fapt, povestea enigmatică a unei uzurpări și programul secret al unei sediiuni, făcut cu calcul, cu răbdare și în vederea unor perspective cronologice lungi. În această compunere (din 1969) umbra regelui ucis se arată nu la câteva săptămâni, ci după vreo cinci ani, regele a murit nu în grădină, ci în război și nu prin otrăvire, ci prin spintecare cu sabia. Năluca ignoră evenimentele petrecute în acest interval pe pământ, și Hamlet trebuie să-i facă o informare: uzurpatorul a lăsat pe țărani fără pământ, poporul e sărac și „la palat/ Nu e zi să nu fie serbare“. Hotărârea de a se răzbuna e luată, și Hamlet socotește că e mai bine să se arate nebun, spre a scăpa de primejdiile, previzibile, pe care orice complot le poate presupune, dacă este descoperit. **Hamletul meu** accentuează în chip voit această idee: „Să știți, de astăzi, eu mă voi preface / Într-un smintit, cu toane de nebun / Întocmai cum mă vor și cum le-aș place; Astfel, sub dublă platoșă mă pun, / La ce vor spune da, eu am să spun / Întruna, nu; la orișice vor zice, Eu veșnic răspicat i-oi contrazice, /

La tot ce fac să nu le fiu complice; / Iar uneori, mai bine spre-a surprinde / Urzeala de veninuri care-o țeș, / Vorbind de unul singur mai ales, / Voi fi apatic sau indiferent / Spre-a nu da bănuielii lor merinde“. Spre a izbuti, „uzurpatul“ consideră că e bine să se folosească de artiști, făcând propagandă, însă exercitând îndrumări subtile și iluzionându-i că acționează în mod spontan: „Vreau să le spun, prietene, anume / Nu rolul ce aicea au să-l joace / (Că lucrul ăsta nici nu prea se spune / Artistului de soi, și nici nu-i place / Să-i poruncești, ca unui bucătar / Ce feluri de mâncare să gătească) / Țin să le fac primirea, așadar, / Vorbind de arta lor actoricească / Fără pretenții de comanditar, / Ca un soldat cu camarazii lui, / Și astfel, grijă voi avea să pui / Căldură-n glasul meu, prietenească, / Nici prea zgârcită, nici să-i măgulească / Și dreaptă prețuire să le-arăt; / Iar ce vor spune-n scenă, să le crească / Dintr-o pornire simplă și firească“ (4,213-214). E un Hamlet macchiavelic, „modern“ într-adevăr, dacă prin modernitate înțelegem acest instinct baroc al simulației. Oricare i-ar fi subtextul, **Hamletul meu** rămâne prin formulă o curiozitate și ar fi exagerat și poate impropriu a-l socoti dramaturgie. „Teatru“, în adevăratul înțeles al cuvântului, rămân „poemele dramatice“, unde zăcământul expresionist este durabil, oricâte amestecuri l-ar fi diluat prin indecizie.

Reportajul: de la „sociologia națiunii“ la iarmaroc

Efectul „Alexandru Vlahuță“

Contemporană cu **Declarația patetică**, cu **Cânticele țigănești** și **Laudele** contribuția reportericească a lui Miron Radu Paraschivescu, deși indiscutabil excepțională, e ca și necunoscută putând să aparțină unui prozator de întâia mână dacă n-ar fi căzut sub incidența capriciului și a unei psihologii fluctuante dezinteresate de creație în sens durabil și hotărâtă să alimenteze doar o legendă. Omul făcuse reportaj și arăta simț al observației ca și puterea de a înainta până la formule caracterologice, avea preparație pentru înțelegerea mediilor felurite și ceea ce trebuie considerat a fi „instinct social“. Mai mult decât Alexandru Sahia, pe care

Îl admira și îi înălța adevărate ode, Miron Radu Paraschivescu dovedise înzestrare de prozator, dar numai într-o schiță de operă, ce ar fi putut să existe și, din păcate, n-a fost să fie. Această **obsesie a imediatului** ce definește pe nu puțini dintre congeneri împiedică ochiul să vadă mai departe și nu lasă spiritul să evolueze altfel decât în măsuri repede trecătoare. Literaturile cu evoluție cultă prelungă și cu tradiția acestui fel de exprimare dezvoltă un mit al prozatorului, care este, de obicei, romancier; la români, autoritatea vine, deopotrivă, din exercitarea lirică și o multimilenară epocă de oralitate impune rapida notorietate ca rapsod. Ceva din acestea trebuie să fi presimțit și Miron Radu Paraschivescu atunci când a îmbrățișat deopotrivă poezia și jurnalistică, exercitându-se în amândouă fără un proiect mai înalt și răspunzând dezideratelor vremii, la fel ca și interpreții formați esteticeste în folclor. Această năzuință către colectivism și anonim, tradusă în expresii lirice unanime, trebuie socotită a avea origini sufletești adânci și obscure, comunicând o perpetuă șovăire și teroarea de a se afirma „cult“, adică irepetabil. Ca și Vasile Alecsandri, însă la alte proporții și cu alt reazem istoric, Miron Radu Paraschivescu ne dă o lirică sinuoasă, spre a rămâne de redescoperit în ce are valabil abia târziu, când opera se încheiase și îndreptări nu se mai puteau face. Înainte de toate, proza merită însă o examinare solidară și, chiar dacă se arată cu precădere reportericească, impresia de ansamblu este pozitivă și rezistă la comparații.

Îndeobște, evoluția reportajului se leagă, la români, de atitudinea socială, astfel încât răsturnările majore de perspectivă s-ar produce în jurul anului 1930, aducând un soi de exotism al mediilor ce trebuie adăugat unei tradiții naturaliste abia acum îmbrățișată liber și fără doctrină. O lume nouă a literaturii, care e o lume documentară, pătrunde în reportajele lui Al.Sahia, ale lui Aurel Baranga (**Răscolitorii de gunoarie**, 1937), ale lui F.Brunea-Fox, laolaltă cu proza mediilor sociale ex-orbitante; o așa-zisă „literatură a maidanului“ (exemplificată de C.Barcaroiu, Aureliu Cornea, Pavel Bellu) e contemporană cu acest fenomen și contribuie la o schimbare de optică în relativ. Deodată, în literatura „nobilă“, de medii aristocrate și burgheze, năvălește un popor viu, arătând vigoare și putere de a se defini estetic; e o adevărată beție a profesiunilor periferice, rămasă nu fără efect. Astfel, Geo Bogza ne dă, spre a exemplifica, o imagine a lumii tăbăcarilor și a furnaliștilor, adăugând aici și pe vagabonzi (**Tări de piatră, de foc și de pământ**), Ion Călugăru face anchete în sălile de cinema, N.D. Cocea scoate din anonim pe „umiliții“ și pe „obidiții“ vieții, F.Brunea-Fox descrie „trustul cerșetorilor“, circul pe „Sultanul din Ada Kaleh“ și dacă reportajul nu are la îndemână **realitatea exotică** o caută în locurile cele mai dosite, mergând „cinci zile printre leproși“. Însă nu doar mediile sunt inedite. Aceste modificări de perspective presupun și un tip inedit de creator, care este acum reporterul; el nu ezită a coborî în fundul apei, îmbrăcat în costumul de scafandru, ajunge,

dacă e nevoie, în mină, pune peste cămașă o haină de piele spre a călători cu pescarii pe Dunăre. Lumea înconjurătoare se înfățișează în felul unei Amazonii halucinante, unde exploratorul pătrunde, cu precauțiuni și cu spirit de temerar, spre a comunica harta unei geografii sociale virgine, de **Africă a cotidianului**. Rezultatele încep să se observe la analiza ansamblului.

Astfel de compuneri, izvorâte din mediile jurnalistice, au însemnătatea lor, înainte de toate documentară, indicând un „Sturm und Drang“ proletar, compatibil cu literatura atunci când se desparte de fotografic și având doar în acest fel consecințe vizibile în ordinea creației. **Exoticul** nu se rezumă la „proletar“ și „marginal“ căci apare deodată și o **lume de supraviețuire arhaică** tot atât de necunoscută „activității oficiale“. Contribuție indiscutabilă aduc astfel investigațiile în straturi etnologice, adăugate **României pitorești** a lui Alexandru Vlahuță unde se valorifică, nu fără sistemă, ceea ce fusese pe la 1900 și mai încoace îndemn „haretist“. Este, în definitiv, o descoperire a unei Românie străvechi, populată de mulțimi stabile și rurale, organizate cu o filosofie practică admirabilă și capabilă a rezista în fața oricăror vicisitudini. Materia aceasta devine fundamentală acum și trebuie legată de procese ale creației epice propriu-zise, unde pătrunseseră, ca un norod insolit, porcarii Câmpiei de vest (ai lui Ioan Slavici), locuitorii Bălților și ai Deltei Dunării (în proza lui C.Sandu-Aldea și St.Bassarbeanu) „bordeienii“ sadovenieni și, mai

apoi, acea stirpe de răzeși și cavaleri revelată prin epopeea **Jderilor**. Aici pot să figureze și Emanoil Bucuța (ale cărui **Pietre de vad** trebuie examinate din acest unghi), precum și tot ceea ce este expresia unui „regionalism creator“, înțeles ca participare locală la un întreg definit prin „specific“ de ansamblu însă de neconceput fără aspectele vernaculare, cu straturi încă active de viață istorică românească. Ceea ce începuseră Odobescu și Hașdeu, prin „chestionare“, și proiectaseră Ion Ionescu de la Brad și Spiru Haret se înfățișează la o altă clipă istorică și cu alte mijloace, în felul unei **restituiri a identității**, trebuincioasă aceasta la o regenerare ce se produce în momentele ulterioare constituirii României Mari. Aceste îndemnuri, anterioare față de acelea ce privesc cu precădere examinări de ordin social, au consecințe durabile mai ales când se împletesc, prin contribuția lui Dimitrie Gusti și a „școlii de sociologie“, cu investigații sistematice, făcute în colectiv. Din acest adevărat curent, nu doar cultural au ieșit, prin 1937 și mai târziu, „reportajele“ lui Miron Radu Paraschivescu, cu totul străine de acelea ale lui F.Brunea-Fox și Ion Călugăru, „ruraliste“ în sens înalt, evidențiind o dimensiune etnologică cu totul merituosă. O precuvântare la **Drumuri și răspântii** întărește această impresie, și chiar dacă redactată a posteriori, concluziile ei trebuie să fi pornit dintr-un simțământ pe care reporterul pare totuși să-l fi încercat.

Acestea ar fi, zice Miron Radu Paraschivescu, niște pagini „născute din clipă“, și care „n-au râvnit

să trăiască dincolo de ea“, nimic mai mult decât „însemnări fugare de jurnal intim“, adunate într-un fel de „geografie turistică la-ntâmplare și de bună voie“. Sunt mostre de stil cochet, previzibile când se așează alături de aserțiuni, precum acestea ce socotesc scrisul un exercițiu umil: „Paginile ce urmează aici n-au altă năzuință decât de-a arăta, cu prea firave mijloace, un crâmpel dintr-o realitate socială a țării românești, abia cunoscută până azi, de nu cumva întru totul neștiută“. Acest „meșteșug, pe cât de umil, pe atâta de trudnic, al scrisului“ ar da o proză „săracă și neiscusită“; spre a citi, în fine, astfel de pagini ar fi necesară „o prea largă bunăvoință“. Sunt precauții convenționale, tot atât de sincere pe cât era și retorica monahală a lui Macarie de la Roman, ce se recomanda, în gust bizantin, drept „nepriceput“, deși era în afara discuției că făcea uz de niște formule de elocință. Că este așa și nu altfel, o arată reporterul numaidecât, atunci când mărturisește însemnătatea morală a acestor exerciții. Înainte de a întreprinde aceste investigații, îl biruise o aproape insolubilă „criză“, cu origini nedefinite și rezolvarea ei „cerea o soluție de natură colectivă“. Un „colectivism“, de factură unanimistă și socială în gust proletar, e și acela din poezii (din **Declarație patetică** și **Versul liber** mai cu seamă), însă aici soluția vine din etnologic, dintr-un simț al protecției în structuri stabile, din substanța sufletească populară și fundamentală. Izbândă asupra îndoielilor abia amintite venea, deci, pe acest canal țărănesc, indicând o civilizație veche și

istoricește sigură și echivala cu „o întoarcere la izvoare“ (3,41). Noțiunea de „izvor“, ce se invocă, e dovadă a puterii intelectuale de penetrație dincolo de suprafețe, și pare sigur că Miron Radu Paraschivescu avea reprezentări asupra ideii de permanență a straturilor etnice fundamentale. Obârșiile acestei opțiuni stau în **România pitorească** a lui Vlahuță, despre care se face mențiune: „Și nu ne-am afla o mai deplină mulțumire decât dacă frunzărirea acestor foi va stârni cuiva înzestrat cu scule și haruri mai bogate decât cele ale noastre gândul și îndemnul de a-mplini treaba începută de Alexandru Vlahuță, printr-o nouă și întregă, de data aceasta, **Românie pitorească**. Și adevărată. Cunoașterea lui însuși fiind temeiul și tăria unui popor.“ Efectul produs de evocarea lui Vlahuță este remarcabil, fiind nu puține dovezile că aceasta nu este o întâmplare. Iată ideea de pedagogie, având între obiective și pe acela de a transmite „învățăături“. Reportajul – consideră Miron Radu Paraschivescu – s-a preschimbat în învățătură. Apoi, comunicarea unei idei despre ceea ce are esențial această realitate neperisabilă, cunoscută treptat și parțial: „Geografia noastră fragmentară se schimbă într-un întreg istoric, fapt anonim și cotidian, însemnat de-a lungul și-n graba acestor drumuri, căpătând un contur și o perspectivă organizată“. Chiar dacă reportajele sunt „relatare a unor momente, locuri și întâmplări obiective“, reporterul se consideră „un martor părținitor“. Proza lui are un „singur rost“ care „dăinuie“: „permanența obiectului ei“.

Aceste reflecții (ce ar fi putut să aparțină, cu un adaos de exaltare și de oracular, lui Simion Mehedinti) sună cu totul bizar la autorul „Cântecelor țigănești“, fiind de bănuț aici un izvor de creație posibilă și durabilă, repudiat de Miron Radu Paraschivescu din rațiuni ulterioare de doctrină. Arareori apar în lirică ecouri din această direcție, și poate doar în **Cântarea României**, în **Laude** sau în **Ultimele** să răsune ceva din această latentă formulă sufletească. Jurnalistica e, în orice caz, la depărtare de ea, ca și eseistica, de altfel, ceea ce ar putea să indice un eu profund, abătut de la înaintările firești prin opțiuni nefericite și nesigure.

Unele din formulările lui Miron Radu Paraschivescu aduc cu acelea ale lui Dimitrie Gusti, părănd în afara îndoielii că ocazia lor stă în participarea reporterului la investigațiile sociologice „de teren“. **Oameni și așezări din Țara Moșilor** (din 1937) și **Pâine pământ și țărani** (din 1942) trebuie, deci, legate de școala „sociologiei națiunii“ și nu de călătorii întâmplătoare, așa cum va fi, apoi, tabloul „bâlcuului de la Râureni“. Sunt compoziții cu aer de „jurnal“, având și o însemnătate documentară, căci referințele la „școala de sociologie“ a lui Gusti sunt nu puține și aduc o impresie de viață nemijlocită, de negăsit în astfel de rapoarte de cercetare contemporane. Totuși, unele concluzii aparținând unor vremi mai recente (adăugate, în 1965, în chip de prefață) trebuie examinate cu prudență, căci ne comunică concluzii „doctrinare“ și „rescriere“ excesivă. Cercetările de sociologie ar fi ilustrat, zice Miron

Radu Paraschivescu interpretând **a posteriori**, episoade de rezistență, având o semnificație inconformistă, primejditoare pentru oficialități, contestatară și subversivă: „Astăzi, când ne uităm înapoi – adaugă el, în 1965 – putem afirma răspicat că echipele studențești și inițiativa Serviciului social nu au fost câtuși de puțin o organizație susținută de clica marilor capitaliști, moșieri, financiari și industriași, ce călăreau pe grumajii poporului pentru profiturile întreprinderilor lor, ale birourilor și concernelor. Departe de asta! Echipele de studenți ale Serviciului social s-au născut numai din râvna unor oameni foarte onești și foarte izolați de partide și bisericețe oficiale, cum ar fi fost profesorul Dimitrie Gusti, împreună cu un mănunchi de oameni de carte, printre care un artist ca Victor Popa, și de tineri recrutați dintre cei mai destoinici elevi ai săi; ei îndrăzneau să creadă în ridicarea și salvarea poporului și a țării românești de atunci prin acțiunea directă și spontană a unui tineret străin de orice arivism și de orice caterie politică“ (3,7). Vorbele sunt exaltate și alunecă pe lângă realități și chiar dacă vor fi fost voci ce s-au opus „sociologiei națiunii“, cercetările inițiate de Gusti nu s-au desfășurat totuși în cadre particulare. Nu aceste propozițiuni trebuie, deci, valorificate, ci recapitulările făcute în spirit lucid. „Serviciul social“ ar fi reprezentat „momentul prim, de pionierat eroic“ al unei acțiuni conjugate și cu desfășurare necesară prelungă; acesta „rămâne un experiment științific ce s-a dovedit perfect valabil, o mare și fertilă sugestie“ (3,8). Simpatia pentru

Dimitrie Gusti este subînțeleasă, și chiar dacă Miron Radu Paraschivescu exulta în fața ideii de „organizație cu tâlc, tainică, ocultă“ (indicând, în privința lui, opțiuni nu fără semnificație) sunt memorabile acele evocări unde adeziunea populistă se proiectează pe mari pânze istorice: „Nu sunt puțini cei care vor fi socotit că echipele studentești erau o organizație cu tâlc, tainică, ocultă. Da, i-am văzut, i-am însoțit în mai multe din satele unde-au trudit, le-am cunoscut căpeteniile, profesorii, îndrumătorii. Era, într-adevăr, o ocultă, o puternică și mare conspirație, atât de mare și de puternică, încât la un ceas când stăpânirea a crezut că poate domni peste un regat similar al tăcerii, peste un popor de țărani lăsați pe seama jandarmului și a boierului, s-a zorit să împrăștie această oaste a tineretului, să o despoaie de haină și de singura ei chemare gravă, aceea de a se întoarce la popor, de a lucra și a lupta alături de el. Era o conspirație, într-adevăr. Era conspirația firească, elementară, simplă în datele și funcțiunile ei sociale, și tocmai de aceea invincibilă; fiindcă rădăcinile ei erau în țărîna acestor sate neștiute, umile și sărace, în care își plămădiseră sudoarea și năzuințele o tinerețe-ntreagă. Era într-adevăr insuportabilă această organizație fără club, fără partid și steag, dar recunoscută unanim, iubită și respectată cu acel sentiment primar și categoric care doar al tinerilor este. Ea trebuie să fie, dacă nu ucisă, fiindcă viața ei era viața satelor înseși, dar cel puțin gătită, frântă, înăbușită. Ce puțin știu oamenii, după mii de ani, istoria scrisă! Cât de ușor cred ei că pot

ucide o viață care nu e a unui individ și nici a unui grup de indivizi, ci a poporului chiar! Cât de lesnicios li se pare că un organism viu moare de îndată ce-i rețezi aripile, de îndată ce-l osândești la mușenie!“ (3,77) E un punct de vedere narodnicist aici (prin invocarea intelectualilor „luminători“ ai nației, a studenților, adică), dar întărit cu programe realiste și direcții „de înfăptuit“. Omul înțelegea astfel de „scoborâri în mase“ în felul unui activism unde intrau cercetări de sociologie rurală, măsurători de straturi sociale și, deopotrivă, **o pedagogie a regenerării**, prevăzând procedări practice. „Căminele culturale“ sâtești, înălțate de „echipieri“, și participarea acestor specialiști, cu simpatie pentru mulțimi, la viața rurală sunt fapte și nu vorbe, arătând năzuințe către un soi de democrație organică, cu fundament în obști, care e, hotărât lucru, utopia lui Dimitrie Gusti. Acest protecționism intelectual și această ridicare a poporului prin consilieri, dar fără intervenție brutală, sunt ipoteze de preschimbări sociale; prezența lor în reportajele lui Miron Radu Paraschivescu arată că istoria doctrinelor sociale la români presupune, pentru perioade recente, evaluări mai reținute și mai nuanțate decât se fac de obicei.

La drept vorbind, în **Drumuri și răspântii**, substanța intelectuală are obârșiile în aceeași „sociologie a națiunii“ ca și ideea că istoria e cadru explicativ dezvoltată de H.H.Stahl sub forma „arheologiei sociale“. Judecățile lui Miron Radu Paraschivescu nu sunt atât de evaluate, dar pre-

simt astfel de concluzii: „O așezare primitivă cum este Vidra – și ca ea toate satele de pe malurile Argeșului-Mic – oferă cercetătorului sociolog un material cu atât mai interesant, cu cât este mai pur, mai nealterat. Ne aflăm aici la începuturile istoriei românești, prin ea vom înțelege oamenii și obiceiurile lor, vom avea explicația acelor lucruri care constituie particularitatea Țării Moților“. Satul e înțeles de asemenea, ca realitate istorică fundamentală, loc de conservare a rânduiei unui popor și reazem într-o definire a etnicului prin configurația sedentară: „La izvoarele pâinii ne ducem ca la începuturile lumii. Ca la geneză. Și geneza este undeva, în străfunduri, în tainicele măruntaie ale pământului, într-o lume învăluită în tăceri și neguri, o lume a misterioaselor elaborări, trudnice, neștiute, de-abia bănuite: **La Sate**“ (3,44) „Odissea“ e, în sens modern, o revigorare prin contact cu ruralitatea: „E o eternă, o permanentă odisee drumul către sate. Un tărâm niciodată cunoscut, niciodată epuizat, niciodată sfârșit. Fiindcă întruna e schimbat, întruna același. [...] Aceasta e, în fond, – ca a unui Anteu descins din mit în realitate – , reîntoarcerea noastră acasă, la țară, la pământ. La izvorul nesecat al realităților noastre istorice, biologice și sociale, de unde pornesc toate zările și drumurile ei viitoare. [...] Pomeneam, la începutul acestor rânduri, de drumul spre sate ca despre o permanentă odisee. Nu era de ajuns. Drumul la sate este recursul la o străveche și firească instanță a țării“ (3,44-45).

Ruralitatea etică, mobil pentru o restaurație, decurge de aici, în formule ce amintesc de Dimitrie Gusti sau poate, mai înainte de el, de Nicolae Iorga, dar, fiind confesiuni, par să indice un gând propriu și o experiență însușită: „Ne-am aflat, astfel, puși deodată în fața unei realități pe care, dacă o păstrăm în gând și în inimă ca pe o vie comoară, o cunoaștem, în schimb, prea puțin. Satele umile, cu toate că istorice, din Apuseni, au însemnat, pentru flăcăii porniți să reclădească o țară, cel mai bogat și spornic prilej întru clădirea tinereții și a sufletului lor însuși. În strădania echipelor studențești coborâte lângă țărâna din care ne tragem s-a desăvârșit una din cele mai fericite împliniri dialectice: porniți către sat ca să-l ridice, echipierii s-au înălțat pe ei, preschimbați de o realitate care e hotărât, în mintea și sufletul lor, o cunoaștere și o zare nouă“ (3,13-14). Exaltate vorbe, însă cu totul adevărate având nu doar precizie în esență ci și capacitate de analiză la nuanță: „Așa sunt moșii: legați de falca lor de moșie pietroasă, dar deopotrivă și de drumurile țării: muncind cu lunile în desișul pădurii, dar râvnitori după zarva și luminile orașelor îndepărtate. Fii ai munților și ai țării, parcă sălășuirea lor de veacuri pe culmi le-a crescut aripi pentru nesfârșite și cuprinzătoare zboruri“ (3,22-23). Adeziunea la acest populism se arată sinceră și ar fi avut urmări spectaculoase în ordinea creației de n-ar fi intervenit un spirit șovăielnic și sufletul turbure, stricătoare de astfel de stratificații sigure. Totuși, pe la 1937, când se exprimă jurnalistic în

Cuvântul liber, Miron Radu Paraschivescu repudia sufletul apatrid și arată dispreț pentru **spiritul creol**, acela care „preferă Riviera – Mangaliei și Tirolul – Sighișoarei“, considerând „ca o placă de patetofon“ că „România este o țară foarte frumoasă“, însă pe care o ignoră și o disprețuiește. Această categorie intermediară, înstrăinată de obârșie și doar admisă de superpuși în vederea unui control prin autohtoni, e veșejită de reporter în termenii cei mai brutali, fiind evidentă puterea de a crea caracterologie în negativ. Iată, de pildă, acest spirit apatrid exemplificat printr-un medic tânăr, incapabil de apostolat: „Mi-a spus-o medicul însuși: el nu vrea să vină în Vidra, fiindcă acolo n-ar avea, ca-n «Avram Iancu», o casă cât o cazarmă, cu totul și cu totul din cărămidă, plus alte acareturi și socoteli.

Și am reflectat pe drum la sărmana, trista și retrograda funcție a «intelectualului de stat», care e gata să lase oamenii în plata Domnului și a morții decât să-și piardă o brumă de confort și o tihnă mărunță. [...] Peste culmi, și în seara aceea ca într-atâtea altele, suna tulnicul, trâmbița de molift a solidarității moșilor, a solidarității poporului. Cu siguranță că, deși stătea de mai mulți ani în acele ținuturi, doctorul acesta n-a înțeles niciodată cântecul tulnicului. Mă și îndoiesc că-l va înțelege vreodată“ (3,26-27). E o **mentalitate post-habsburgică** aceasta, respinsă de reporter, arătând atitudine supusă și respect pentru „împăratul“, precum și dispreț pentru poporenii „primitivi“ și „sălbatici“. Nu altfel gândesc, între regăteni, „ciocoiășii subțiri“, cu

filosofia lor de „șnapani“: „Cine n-a auzit pe câte-un orășean, pe vreun ciocoiăș subțire și lingav sau pe vreun șnapan hotărât să stoarcă și măduva din oasele țăranilor care-i muncesc moșia, filozofând categoric și expeditiv: «țărani sunt ca niște copii! Din ce le dai mai mult, de-aia îți cer și mai mult»“ (3,84) Această categorie tranzacționistă era obiect de studiu și pentru Eminescu, ceea ce nu însemnează că reporterul de acum ar fi fost un „eminescian“, însă un punct de vedere cu originea în jurnalistica de la **Timpul** era posibil să-i vină, prin intermediar, de la Dimitrie Gusti, prilejuind aceste formulări, inevitabile când se ține partea clasei pozitive și evoluției organice. De altfel, nu puține sunt fragmentele ce arată o înțelegere etnologică adâncă și conțin considerații memorabile, ce ar fi plăcut enorm lui Nicolae Iorga și celor preocupați de noțiunea de specific cu fundament poporan, impropriu denumiți „sămănătoriști“.

Această Românie pitorească, schițată prin sociologie, începea din Ardeal în **Oameni și așezări din Țara Moților**, se continua tot prin el în **Pâine, pământ și țărani**, spre a se încheia, nu fără semnificație, în **Peste inima țării** (un șir de reportaje apărute un timp, din februarie 1944, în **Ecoul**) în mediul transilvan, în vremi grele, de ocupație alogenă. Cele dintâi sunt reportajele moțești, (contemporane cu acelea ale lui Geo Bogza, însă mai puțin lirice și, în orice caz, cu un simț al formulei ce apare superior) descripții de viață rurală românească de pe Valea Arieșului și mai sus, din munți, organizate cu finețe

și cu metodă, având în vedere mereu ceea ce e fapt peren. Reporterul observă „oameni și obiceiuri“, reflectează la raportul dintre „popor și viitor“, face „anchetă socială“ și include „ciobănitul“ și „tulnicul“ în categoria simbolurilor fundamentale. În aceeași categorie trebuie situate și însemnările din **Pâine, pământ și țărani**, episoade de investigație sociologică moldavă, cu accent epic și biografic mai pronunțat, dar preocupate deopotrivă de componenta socială, aici acută, arătând inechități izbitoare și mai alarmante decât la moși. Sunt, însă, fragmente ce comunică la fel de pătrunzător formele de viață istorică autohtonă, și cine ar extrage paragrafele privind noțiunile de „moșie“, „clacă“, „răzeșie“, „măsura pământului“, ca și altele de acest fel, ar exemplifica o gândire socială întărită istoricește, ajunsă nu o dată la concluzii ce îndeamnă la reflecție. Ca și în mediul moșesc, reporterul se înalță aici la **eseul etnologic** și are o indiscutabilă pregătire pentru aceasta, putând să evolueze într-o direcție ce era și a lui Petre Pandrea; aceste schițe vagi de sociologie istorică afirmă, de altfel, nu atât o individualitate, ci o întregă direcție socială, rezemată în ideea de organicitate și pe reprezentări ale înaintării treptate și fără rupturi. Organicitatea e obiect fundamental de reflecție și în **Peste inima țării**. Reporterul coboară aici în absurd și în catastrofic, într-o istorie abătută de la evoluția ei firească, și spre a extrage, încă o dată, ideea de nonsens e obligat să documenteze stabilitatea și consecvența unei existențe străvechi, în cadre sedentare: „ritualul focului“, târ-

gurile organizate spontan, arătând o geografie a concentrărilor întrunite prin tradiție, ocupațiile fundamentale exprimând posesiunea unui spațiu. E întâlnirea spiritului organic cu doctrina neo-barbară a „dreptului câștigat“.

O clipă într-o Românie a străvechimei

Înțelegerea lumii românești începe, la Miron Radu Paraschivescu, cu stratul cel mai profund, acela al populațiilor de munte, conservatoare, aflate la o parte de ceea ce este viață vânturată de hazard și incidental. E „o întreagă organizare socială aici – zicea reporterul – care s-ar putea numi a culmilor“, și din acest univers ermetic se extrage o filosofie, arătând despărțirea dintre omul de stepă, „cuceritor“, și omul alpestru, sedentar și arhaic: „Pământul pietros al muntelui a fost curățat de bolovani, din care moșii și-au făcut zid împrejmuitoare al proprietății lor: ziduri de piatră. Înțelegi atunci cum a putut înfrunta un popor sărac, dar vrednic, toate vitregiile clipei; dacă civilizația modernă n-a ajuns până la ei, cu atât mai greu i-ar fi putut atinge năvălirile. Armatele cuceritorilor, oameni de stepă, nici nu puteau bănui că acolo sus, lângă vulturi și stele, oamenii muncesc pământul, cresc vite și albine“ (3,21). Această speculație antropologică e profundă și adevărată, decurgând astfel că o civilizație întemeiată pe organizări străvechi e cu puțință a se ține la adăpost de amestecurile aducătoare de stricare și

tulburări. Nu o puritate rasială este aceasta, ci o stabilitate culturală și de civilizație, o înzestrare uimitoare de a dezvolta o **istorie care e „negativă“ în raport cu istoria documentată de cuceriri, însă poate universală dacă e contemplată în absolut.** „Izolați de lume ca niște supraviețuitori dintr-un alt mileniu“ (3,36), moții exemplifică o astfel de orânduire completă, adaptată unei geografii aflate în posesiune din vremuri încețoșate de milenii, deopotrivă păstorească și agrară, recurgând la **cicluri de regresivitate** (când timpurile sunt neprielnice) și **de restaurație** (când armele tac).

Observațiile sunt memorabile și chiar dacă reporterul nu înaintează pretutindeni în chip coerent și nu ajunge la concluzii totdeauna clare, profunzimea intuițiilor este de necontestat. Țăranul, reticent la noțiunea de „stăpânire“ – (arătând un popor neîncrezător și dârz, cu experiențe rele față de birăi) – este material pentru o mică schiță de psihologie tainică și bănuitoare, unde se întrevăd urme istorice de reprimări: „Organizați așa cum sunt, pe piscuri și prin cutele munților, nedreptățiți de stăpâniri, sărăciți de guvernele care le-au tăiat pădurile și le-au urcat birurile, moții sunt (cum arătam în paginile precedente) ostili musafirilor străini, închiși. Tăcuți. Muți ca de piatră. Printre buzele lor strânse, rareori mijeste floarea deschisă a zâmbetului, chipul lor smead, ars de vânturile și de soarele înalțurilor, se luminează greu în fața primului venit. [...] Și pentru țărani noștri, stăpânirea n-a izbutit să însemneze decât dajdie, prestație, oprinare“ (3,24).

Totul începe și se definește în geografic. Înainte de toate, satul de munteni însemnează **vatră**, adică un nucleu consacrat de viața în obști, unde biserica și sfatul se confundă: „De-o parte și de alta a șoselei se întinde vatra satului: primăria, biserica, școala și casele oamenilor cu ogrăzile lor. Cine ar crede că ăsta e satul s-ar înșela. Aici nu e decât vatra, matca lui. Grosul populației, majoritatea caselor, se află sus pe culmi, de-o parte și de alta a râului, risipite la distanță de sute de metri, izolate, ascunse. Din zare, sute de gospodării, câte sunt în Vidra, numai o treime, adică vreo două sute, sunt așezate pe șosele. Restul, sus, pe piscuri“ (3,20-21). Această populație ce nu mai trebuie, precum la așezări de la șes, să se strângă în spații de protecție (opunându-se, acolo, primejdiilor, venite de pe teren întins) indică o desfășurare majestuoasă a fenomenelor lumii, ce îmbracă mineralul cu făpturi nenumărate, redând lumii semnificația ei de mediu ajutător pentru om: „Aici se află condiția și originea vechilor așezări românești; dacă moșii au rămas puri, străini de orice influență a stăpânilor care-au trecut **peste** ei, pricina se află în stilul acesta de viață primitivă, risipită, de însingurare crâncenă, vroită. Moșii sunt, ca toți muntenii, oamenii înălțimilor și ai potecilor nebătute. Frați cu muntele, ruși din el și integrați realității lui neclintite, de piatră. Stăpânirile au trecut peste ei; de supus, nu i-au supus niciodată. Din însingurarea lor, ei au făcut o forță; din libertatea lor, un steag și un crez“ (3,21). Mai târziu, ideea de „puritate“ și de împotrivire la „influențe“ străine îi

va da lui Miron Radu Paraschivescu o senzație oareșicum dezagreabilă. Dar acum, adeziunea lui față de aceste forme de viață tradițională pare desăvârșită, explicându-se prin observație directă și un episod, cuprins într-o repede însemnare de carnet, denotă că adevărul unei morale e mai presus de orice ideologie: „I-am cunoscut prima oară în tren, unde călătoreau, în același compartiment, doi moși: tatăl și feciorul. La stăruința noastră cu care-l îmbiam să ia o țigară, bătrânul moș ne-a arătat bășica de porc plină cu dohan negru și ne-a răspuns prietenos, dar hotărât: «N-am luat toată viața mea nimic pe degeaba, de la nimeni, domnișorule: nu vă supărați, dar așa am apucat noi»“ (3,17). Acestea nu sunt etnografie și nici pitoresc, sunt documente de psihologie etnică deduse dintr-un cotidian ce poartă cu el depuneri de vârstă necunoscută și o pedagogie specifică. Admirabilă e, deopotrivă, intuiția mișcărilor în geografii românești cu tradiție coborând în arhaic. Suntem, de aici încolo, în domeniul ocupațiilor fundamentale, unde „ciobănitul“ e între cele care definesc o simțire de autohton ca, de altfel, și „dulgheritul“. Acest popor de lemnari, adică de oameni ai pădurii, trăiesc într-un **ciclu al lemnului, fundamental european**, însă dintr-o Europă a originilor: „Dar ocupația de căpetenie a moșilor rămâne ciobănitul. Fii ai munților, ei au privit pădurile de brad ca pe un bun al lor, cucerit, iar nu dăruit. Și acolo, în crestele munților, ei ciobănesc din primăvară, lemnul moale, parfumat al moliftului și fac din el, cu mâini meștere și cu scule sărace, ciu-

bere, donițe, putini, fedeleșuri, hârdaie, copăi.“ (3,21). Contemporaneitatea – păstrată prin mediul neschimbător și solidar, – cu vremi arhaice și cu obârșiile, face sufletul să se miște pe căi străvechi, reținute în chip ritualic într-o memorie ce indică nu un nomadism orb ci migrații periodice, precum acelea ale păsărilor. Civilizațiile pastorale (precum aceea pe care **Baltagul** lui Mihail Sadoveanu o ilustrează în chip perfect) dezvoltă aceste mișcări pe întinderi impresionante, care arată mai degrabă un **spațiu domestic**, căci omul se simte pretutindeni între ai lui, adică „acasă“: „O dată cu primele semne ale verii, își coboară tot rodul muncii în vale, la șosea, îl încarcă pe cai, în căruță, și pornesc «în țară». Din sat în sat, din oraș în oraș, moții cutreieră nomazi pământul României și trec mai departe, până în Serbia și-n Bulgaria. Banii strânși din vânzare îi trimit acasă ori îi păstrează ca să aducă la întoarcere bucate: fructe mai ales, din care atât de puține se fac pe pământul lor de piatră. Sunt unii, destui, care nici n-au marfă de vânzare «în țară» și atunci pleacă la drum pe jos, doar cu sculele-n traistă, să caute de lucru. Repară butoaie, pun cercuri și pene noi, ciocănesc și potrivesc vasele de lemn. Sunt holoangării, proletarii ambulanți ai artizanatului în lemn. Alții, dimpotrivă, au marfă mai multă, dar rămân acasă și o dau plecătorilor spre vânzare în parte; însă aceștia sunt cei puțini. Majoritatea fiind săraci, sunt și călători, așa că sentimentul dominant al moșului este peregrinarea. Născut din nevoia de a trăi, acest sentiment a devenit o condiție de viață. Moșul pleacă

«în țară», cum s-ar duce la vecini. Dacă îl întrebi pe unde a umblat, îți răspunde simplu și fără emfază: «Până aici, în Dobrogea»“ (3,21-22).

Originile acestor mișcări periodice în «țară» nu au decât într-o proporție minoră motivații de ordin social, oricât le-ar pune Miron Radu Paraschivescu în seama sărăciei. Ele urmează cărări statornice în spații cunoscute demult, de dinainte de mărginirile prin frontiere ce aparțin, de nu sunt cumva mai vechi, epocii medievale. Pretutindeni, acești munteni se simt, deci, „în țară“, și e de văzut în această formulă, ce explică până și drumurile pe la dreapta Dunării, o reminiscență a unei romanități deopotrivă carpatice și danubiene, balcanice de asemenea, adăugată unui strat atât de vechi și de compact, încât nici ideea de antichitate nu îl ajunge întotdeauna. Străvechimea e întrezărită pretutindeni și a rămas încă vie nu doar prin mișcările ritualice, migratorii, ci și într-un „cotidian“ totodată arhaic. Tulnicul leagă, de pildă, aceste distanțe de câteva ori milenare într-o abstracțiune de ev fără vârstă: „Sunt rare clipele de o atât de adâncă poezie ca acelea în care, undeva, pe o colină ascunsă din cutele muntelui, o tânără nevestă însingurată, așteptând reîntoarcerea soțului din țară, slobozește în văi ritmul legănat al cântării ei de melancolie, de dulce chemare. E un sunet de jale și de apel în același timp, cântecul acesta din tulnic. Și este mai ales reînvierea unor vremuri apuse, a unor străvechi obiceiuri. Căci tulnicul era goarna moșilor. Când oamenii muntelui, risipiți pe creste, se strângeau pentru bătălie sau pentru sfat,

chemarea tulnicului îi aduna“ (3,23-24). Suntem într-un domeniu al emblematicului, aducând, de dincolo de ceea ce este de fapt trecător, stratul de civilizație sempiternă. „Tulnicul“ (ca și „ciobănitul“) stă, fără îndoială, pe un armoriu de lume țărănească fundamentală: „Dacă ar fi vorba de ales un blazon pentru moți (care, slavă Domnului, se socotesc destul de nobili prin originea lor dacică și prin slobozeniile de care se bucura o parte din ei sub stăpânirea maghiară, făcându-i să-și tragă până azi numele de nemeși), dacă ar avea un blazon, așadar, moții n-ar putea folosi un altul mai fericit decât tulnicul. [...] Plecați «în țară» din iulie până-n decembrie, moții își lasă pe la vetre moaștele lor vestite în frumusețe, singure, numai cu copii, cu câmpul și cu vitele. Crâșmele nu prea cunosc afaceri, horele sunt rare în ăst timp.

Și atunci, duioasă legănare în singurătatea serilor de munte, de pe culmi, o dată cu întâile stele și opaițe, se iscă prelungă, tânguioasă, domoală, chemarea tulnicelor. Oameni ai muntelui și ai codrului, ai zice că moții au învățat de la păsările lui această deprindere de a-și alunga singurătatea, comunicând între ei prin cântec“ (3,23). E o reverberație a noțiunii de „dor“, fără lamentația dezordonată, păstrând ceva din asprimea de epopee a lumii Vitoriei Lipan. Această lume de pădureni și de munteni, viețuind arhaic, ilustrează, așadar, o viață românească de măsuri proprii, suficient de puțin permeabilă spre a se conserva milenar.

Fundamentală este, deopotrivă, și civilizația dezvoltată de câmpeni, mai diversă parcă și în chip sigur

stratificată sub raport social; totuși când Miron Radu Paraschivescu ajunge, cu cercetările de sociologie, în Moldova (în **Pâine, pământ și țărani**), impresiile se supun mai degrabă unei realități care cere modificări, aflate în alt ev și în altă vârstă. Straturile de vechime se văd și aici, mai înainte de toate într-un sentiment al determinărilor față de ideea de pământ, pe care observatorul îl consideră, cu o vorbă în doi peri, „viață în preistorie“. Însă de n-ar fi bănuiala unei ironii de orășan (încredințat că numai viața modernă e „civilizație“), s-ar putea considera astfel de intuiții drept desăvârșite, pe deasupra unui ton patetic, în fond și el admirabil: „Țăranii fac altfel de revoluții. Dar ei, când le fac, le fac din foamea de pământ. E un întreg înțeles asupra lumii, care le rămâne propriu. Am spus-o: țăranii văd în pământ toată veșnicia lor, toată eternitatea. Pământul e, pentru ei, prima și ultima realitate. «Pe moșia asta m-a făcut mama», îmi spunea Constantin Mitache. Începutul lumii acolo este pentru el. [...] Viața la țară e, în acest înțeles, o viață în preistorie. Între biologie și elemente“ (3,85). Și aici, ca și în mediul alpestru, antropologicul se explică, până la un punct, prin geografie, incluzând tot ceea ce decurge dintr-o așezare stabilă, de unde ies toate, de la ocupații și până la ritualuri. O moșie cu pământuri nesigure, ușor desfăcătoare din coasta unui deal, arată o „tinerețe“ a formelor de relief aflată în conjuncție cu natura umană: „E tânăr într-adevăr pământul dodeștenilor. Trăim aici în plină preistorie, o epopee, care e a țărâniei și a oamenilor deopotrivă.

Pământul se așază, se răstoarnă și iară se așează; își caută rosturile lui cele mai bune, își pipăie culcușurile și-și împlinește așezările. [...] E tânăr pământul aici, într-adevăr: după mii de ani de așteptare, după ce a fost călcat în picioare de oști și seminții, după ce l-au bătut furtuni, ploi și zăpezi, după ce a rodit din măruntaiele lui grâne și pomi, iarbă și flori, după ce a hrănit neamuri de oameni și guri de animale, după ce soarele a răsădit și a apus peste el de milioane de ori, după ce l-au bătut tunurile și l-au răscolit plugurile, el este încă atât de tânăr, mereu, întruna, la nesfârșit tânăr pentru ca să mai poată, într-un efort care nici nu e spectaculos, ci abia sensibil, abia bănuit, să-și împlinească el singur, cu puterea și febra lui, soarta, așezarea și întocmirea.

Și oamenii pământului știu asta bine. Ei se conduc după aceleași legi nescrise ale așteptării și încordării mute, supreme, definitive“ (3,75-76). Când nu e cu totul parabolă și năzuiește mai degrabă a explica o psihologie țărănească, adică a unei fături tăcute și absente, gândind enigmatic „la ale lui“, reportajul ajunge la aceste comunicări de tipologie autohtonă, ilustrând ideea de legitimitate: „În vagonul înțesat, pe culoare, pe scări și strapontine, ostași, flăcăi, muncitori și liceeni, strânși într-o tovarășie de drum, istoriseau. Mai erau acolo și țărani. Câțiva, nu prea mulți. Numai ei tăceau. Numai ei nu erau de față.

Ei singuri priveau la zare, cu ochiul adumbrit, cu fruntea ușor încruntată. Mergeau acasă, la

pământul, la nevasta și vitele lor; li se dăduse drumul de la oaste, ca să se-ntoarcă la treaba pe care-o știu ei mai bine ca oricare altul. Și prezența lor printre noi, pe coridorul stâlcit al vagoanelor pline, avea într-însa, în muțenia ei, în persistența privirii plimbate de-a lungul câmpiilor, în cuviința liniștită și sobră, nu știu ce aer grav de amenințare, de mare și categorică hotărâre. [...]

În sfârșit, când ne apropiem de hotarul Tutovei, i-am întrebat sfios ce cred de semănături. S-au uitat din nou, tăcuți, unul la altul. Apoi, cel întrebat a scos mâna afară, pe fereastra ușii, arătându-mi câmpul negru, imens: «Vântu-ăsta!».

Țăranul ne prezenta ca un stăpân, ca un maestru al chemării, cu un gest larg, cu palma lui mare desfăcută, elementele“ (3,46).

Este indiciul unui suflet îndrumat de complicități cosmice și expresia unui popor indefinibil mai ales prin natura ce o stăpânește, și această mișcare de suflet astral, ascultând parcă somnambulic de legi necunoscute noroadelor venetice, e obiect de observație extraordinară, formând aproape un poem: „«Până pocnește iarba!»

Nu e o imagine. Nu e o metaforă. E o mare, o unică și hotărâtoare realitate. Iarba nu răsare aici.

Aici, în satele astea, pe pământul desfundat de ploi, răvășit de vânturi, măcinat de furtuni și geruri, răsăritul ierbii este un fenomen a cărui importanță ține de trăsnet și cutremur. La Stoișești, iarba nu răsare. Pocnește.

Și oamenii așteaptă, în satul lor tupilat între dealuri, așteaptă pânditori să audă pocnetul ierbii“ (3,50). Ceea ce este aici viață naturală, calendaristică și universală, se arată totodată și ecou al unei armonii cosmice adânci, tradusă până în cele mai mărunte îndeletniciri, unde omul nu-i decât „creatura“. Plugăritul este o comunicare cu un ritm transcendent: „Ce îi privește pe țăranii e plugăria. Munca pământului, asta știu ei s-o facă bine. Scrisei: «știu s-o facă» și greșesc. Ei nu fac treaba asta. Făcutul e ceva care se învață, se deprinde. Să are, asta nu. Asta nu se-nvață: țăranii sunt plugari cum sunt oameni. Se nasc plugari. Ei umblă pe drum cum umblă-n urma plugului, pe brazdă, apăsat, domol și sigur. Un copilandru de țăran știe să are ca și tatăl lui, ca și mumă-sa. E, în podul palmei, în talpa piciorului, în bătaia inimii, un simț care e numai al lor, al țăranilor, un simț care face să zvâcnească în el o fibră secretă, unică, de cum a atins coarnele plugului. Un plug înfipt în pământ, mânat de țăran, e o prelungire a ființei sale. Plugul nu e obiect osebit de brațele lui. Nici boii sau caii care-l trag nu sunt niște ființe osebite de a lui. Pe câmp, plugul, boii și țăranul sunt una. Un singur corp, o singură încordare, o singură ființă. Cum era centaurul mitologic. [...] Nimic, de la un cap la altul al brazdei, nu e dinainte cunoscut, dar totul e presimțit până-n cele mai mici amănunte, cu acel simț al cărnii și al inteligenței care fac din plugărie un mister de aceeași primară și unică tărie ca și procrearea.“ (3,99-100). Secretul ritmului ce stă în coinci-

dență cu măsuri tainice, poate cosmice, este fundamental în acest **clasicism de speță rurală**, unde coasașul întruchipează idealul de sugestie statuară a mișcării: „Ritmul acesta nu se învață. Cel mult se moștenește, se transmite.

Ca și la coasă. Ați încercat vreodată să cosiți? E o întreagă armonie interioară, severă, o îmbucare a gestului cu privirea, cu răsufletul, cu pasul, cu lemnul de la mânerul coasei, cu iarba, ceva ce amintește într-o oarecare măsură de ritmul precis, animalic aproape, al înotătorului ce-și destinde pulpele zvârlindu-și brațele și răsufletarea în aceeași fracțiune de secundă“ (3,99).

Oricât ar fi de ireductibile aceste semne de civilizație agrară, având trăsături ce se ating cu metafizicul, totuși evoluția comunităților țărănești de la șes e mai repede decât a satelor risipite, enigmatic, pe munți. Chiar dacă Miron Radu Paraschivescu a simțit aici „prezența sporită și evoluantă, dar de aceeași substanță și tărie, a străvechilor organizații patriarhale, cu județ și sfat sătesc“, deosebiri sociale sunt însă și mai pronunțate. Sociologul cu vederi radicale triumfă, în sfârșit. Această lume, împărțită între clăcași și razeși, alcătuită din dijmași, săteni „fără lot“, din arendași venali și din moșieri năuci, cheltuindu-și averile la Paris, e înfățișată cu precizie, însă fiorul ca dinaintea unui **mister român** e acum mai scăzut; reporterul pregătit să compună un roman naturalist și o evocare a „pâinii“, într-o desfășurare patetică, abia de mai amintește ipoteza unei lumi coagulate și viețuind în sine universal, o

lume, adică, de țărani: „Dintre multele bogății ale României, acelea care ne-au dat și belșugul, dar care au îndemnat și străinii spre noi, pâinea rămâne avutul de căpetenie. Este elementar și simplu acest rod al pământului din care se și alege și cu a cărui față oacheșă seamănă: este, la urma urmei, încă un element. Și universal, asemeni tuturor elementelor.

Am văzut cândva, la o expoziție arheologică în care erau înfățișate o seamă de lucruri dezgropate de sub țărână, ziduri și milenii, înșirate lângă scule, oale și talgere, câteva bucăți de pâine. Erau niște minuni. Poate singurele minuni adevărate care păstrau din toată depărtarea adâncimilor și a vremii semnele simple și neschimbate ale eternității. Acolo, între pietre, smalțuri și metale peste care mîntea și mâna omenească înfloriseră un gând, un gust și un stil, singure bucățile de pâine împietrite, informe și barbare aduceau o prezență de aceeași substanță cu a fulgerului, a norilor și a furtunii. Toată civilizația avea străveche, de care dădeau seamă săpăturile arheologice, nu s-ar fi născut, n-ar fi trăit și nu s-ar fi transmis fără pâine“ (3,43).

Este cu puțință a se recunoaște aici, încă amorfă în concepție chiar dacă esteticeste ajunsă admirabil la enunț, pătrunzătoarea eseistică a lui Paul Anghel, din **Arhiva sentimentală**, din **Arpegii la Siret**, din **Recitind o țară**, anticipată mai cu seamă în direcția ce se va individualiza, în literatura română, ca **reportaj etnologic**. Aceasta e, de altfel, materia sustrasă clipei, în **Drumuri și răspântii**, durabilă, fără îndoială, și arătând o ipoteză de creație

rămasă numai în proiect, din păcate. Atunci când Miron Radu Paraschivescu invoca, în 1942, pe „marele țăran și marele reformator care a fost Martin Luther“ (3,42), o intuiție tulbure îl făcuse să alăture, în vederea **Marii Negații**, ideea de țărănime cu aceea de Reformă. Acesta putea să fie sensul unei restaurații, adică revolta unei Europe străvechi, stabile și sedentare împotriva așezării năvălitorilor, aducători de inechități, dar ideea nu se dezvoltă, deși merita.

Oricât ar fi pătrunderea lui Miron Radu Paraschivescu de vădită în materie de civilizație străveche, reportajele nu se opresc la această dimensiune: o contribuție a observației directe, de aplicație socială, se simte cu evidență. Grandoarea de eseu etnologic, care ajunsese la formulări memorabile, precum în acest fragment: „Ponorelul. În jurul caselor de lemn, ridicate pe piloni înalți ca locuințele lacustre, se întind, până la picioarele pădurii în clină, fânețele, pe care le cosesc bărbătește femeile. Vite puține, oameni la fel. Într-o natură uriașă, numai așezarea omenească poartă un nume diminutiv“ rămâne intactă, chiar și atunci când reportajele conțin adeseori episoade pitorești și tablouri pestrițe, caracterologie și fișă socială, adică trăsături ale unui romanesc latent. Excepțională când se raportează la antropologic și la un exemplar uman abstract, această proză nu scade în efect la înfățișarea realistă și la ilustrația repede, făcută pe viu, în scurte trăsături de creion. Totuși, în chipul cel mai curios cu putință, reporterul arată neîncredere în

puterea lui de a exprima potrivit observația directă și adeseori se rezumă la a face aluzie culturală, inteligibilă numai pentru acei care sunt instruiți și posedă, spre a înțelege aceasta, chei potrivite. „Ar fi nevoie – zice undeva – pentru a descrie cum se cuvine un drum în Țara Moșilor de condeiul, suflul și privirea lui Calistrat Hogaș, fiindcă un asemenea drum e o călătorie în inima munților, în rărunchii lor de piatră, pe văile repezi și limpezi ale torentelor, atâta de frumos evocate când e vorba de Munții Neamțului, de către profesorul clasicizant, îndrăgostit de turismul în opinci“ (3,15). Nu-i, însă singura indicație de acest fel. O lume țărănească, moldavă, evoca de pildă, „idilicele tablouri grigoresciene“, fetele de la Miheș, în Ardeal, par a coborî din tablouri de Botticelli, câte o scenă de luptă amintește picturile lui Delacroix și nici Van Gogh nu este uitat, ca și Picasso, spre a nu aminti și peisajul ajuns până la epură, în gustul lui Ion Barbu, invocat cu un distih. Acest **cifru erudit**, constituit din sugestie plastică și ermetică, capătă și întregiri literare, căci se recurge des la propozițiuni din José Bergamin și Jean Giono, din Whitman și Georges Bernanos. Astfel de aluzii apar când notația realistă înlocuiește gândul eseistic, ceea ce înseamnă reazem în idee, apel la concluzii sigure, care să dea observației fundamentări directe, neșovăitoare. S-ar putea deduce de aici, că autorul e lipsit de sentimentul naturii ori de puterea de a întocmi o caracterologie și de a înfățișa, fără piedici, tablouri de viață cotidiană și nu tipică, aceasta de pe urmă presupunând generalizări pe

care, dimpotrivă, Miron Radu Paraschivescu le face cu ușurință. Optica însă nu-i decât arareori genuină; creația rămâne oareșicum cărturărească, rezumând, în aluzii cu funcțiuni de cod intelectual, realități ce trebuiau înfățișate discursiv și pletoric. În orice caz, sunt manifestările unui spirit dual.

O recapitulare a câtorva noțiuni obsedante este, din toate punctele de vedere, utilă. Întâia și cea mai adesea menționată aici e „primitivitatea“, ceea ce surprinde și creează o incompatibilitate cu descrierea percutantă a scenelor de civilizație veche și organizată, răspândite pretutindeni în **Drumuri și răspântii**, adevărat dosar etnologic. Această invocare a „preistoriei“ (unde intră, în chip de netăgăduit, și nuanța peiorativă) e de neexplicat în condițiuni de concepție nefluctuantă, însă apare pe deplin inteligibilă (deși nu se recomandă!) la un autor ce simpatiza cu literatura de la **unu**. Cine concepe „modernitatea“ în sens disolutiv și ignoră lumile stabile, țărănești (care ar înainta dar nu „cult“ ci „etnografic“) înțelegând prin evoluție un proces treptat și unic, cu modificări obiective măsurate după criterii adeseori arbitrare, nu consideră ruralitatea altfel decât o relicvă de preistorie, un mediu așa-zis primitiv. Dacă este, ori nu, consecința unei convingeri cu obârșie în afara sociologiei lui Dimitrie Gusti, aceasta nu are, în definitiv, însemnătate, căci efectele rămân minore în raport cu imaginea grandioasă a civilizației sătești, impusă prin observație și pătrunsă, în aceste însemnări, pe deasupra prejudecăților rezistente. Impresia unei investigații

în lumi vechi și necunoscute, unde orășenii pătrund ca niște exploratori în junglă ori în America pământurilor înțelenite persistă pretutindeni. Moșii, clăcașii, răzeșii devin deodată niște „huronii“, și componenta „exotică“ de aci trebuie arătată, măcar în felul unei curiozități în atitudine. Iată, de pildă, pe moșii înspăimântați de sociologi, comportându-se cu o ingenuitate artificioasă, ca niște șireți „bons sauvages“: „De pe laviță trag cu ochiul la nevasta întrebată cu meșteșug, pe ocolite. Pentru ea, tocul domnului de la oraș și fila de hârtie imprimată reprezintă pur și simplu niște tunuri, niște mitraliere, mici, dar sigure. În gândul ei, vede cum au să i se ridice la toamnă bucatele, cum or să-i fie confiscate vitele, păsările, dacă nu și casa.

– Câte găini aveți voi? Întreabă prietenos anchetatorul.

– Trei ...

Mă uit uimit: e o gogeamite gospodărie, cu pătule, cu staule, cu cotețe mari. Și cinci țânci împrejur.“

Organizările lor au ceva de confrerie (tipice, de altfel, pentru comunitățile uzurpate), moșii părând a fi deopotrivă „sicilieni“ și „amerindieni“: „Însingurați cum sunt, moșii cunosc legea solidarității. **Dar numai între ei.** Tăcuți, închiși, severi, ei râd puțin și vorbesc și mai puțin. Oaspetele străin care le calcă prin sate e primit cu bună cuviință, dar atât. Nici exuberanță, nici mare generozitate în ospitalitate nu va afla el de la moș. Condiții aspre de viață i-au făcut și pe oameni asemenea.

Moții cumpără și vând; nu dau, nu primesc în dar. Abia aici, între ei, când îi vezi cerând cu simplitate, dar hotărâți, doi-trei lei pe un ou și 35 de lei pe un pui de găină, înțelegi de ce refuza cu îndârjire moțul nostru din tren să ia o țigară oferită de domnișori.“ „Intelligentsia“ rurală are o conduită la fel de inexplicabilă, chiar dacă exprimată divers (arătând deosebiri între „doctor“ și „preot“), ocazie foarte nimerită spre a sugera un mediu de Far West, unde autoritatea e supusă legilor naturale: „Dar doctorul nu vroia să vină aici. Nu vrea și pace! Rapoarte și adrese, ordine și rezoluții de zeci de ori „definitive“ nu l-au clintit pe tânărul doctor din «Avram Iancu». Se spunea că mai tari decât toate rapoartele, decât toate ordinele și paraordinele au fost cele câteva „capete“ politice, reprezentate prin cercurile liberale, fostul prefect din guvernarea Goga și medicul primar al județului.“ Popa Gligoriță Nicola pare, dimpotrivă, un misionar în junglă (și prilejuiește chiar o interesantă speculație, în urma lui José Bergamin, despre „popor și păstor“), un blajin avocat al creștinătății între primitivi. E, de altfel, un portret remarcabil de „păstor“ civil: „Pe fața lui arsă, bărbuța albă-sură se desena mai precis, mai albă. Purta haină de doc cenușiu, ieftin, o stofă din acelea aspre care se boțesc ușor, pantaloni negri de șiac, straie modeste. Sutană nu avea: locurile de munte, hârtoapele și râpile lor nu îngăduie portul hainei lungi, preotești, care ar deveni acolo o piedică la mers. Părintele Gligoriță avea pe cap o pălărie de pai de culoarea semnului, cu fundul țuguat; m-a izbit

asemănarea pălăriei sale cu acoperișurile caselor moțești și mai ales cu turla de șindrilă, cenușie și ea, a bisericii. O unitate de stil, un mimetism aproape organic, nevoi impuse de climă, explicații câte vrei.“ Acest exotism „americănesc“, prezent cu precădere în **Oameni și așezări din Țara Moșilor**, păstrează totuși ceva din componentele unui studiu etnologic, și analogia cu ceea ce numim „comunitate izolată“ apare în chip inerent. Altfel este lumea moldavă, mai apropiată – prin factorul social – de categoria unui fel de „european“, arătând un exotic mai apropiat de tradiție: „Satul acesta se răsfire pe o vale prejmuțită din trei părți de dealuri. Casele urcă din vâlcea până-n sus pe colină, printre curți lungi, cu pomi subțiri, care-și clatină acuma, în vântul rece, crengile firave, ca niște bronhii înfipite în cer: s-ar părea că pe ei, o dată cu vitele, cu oamenii și cu câmpul, invocă soarele primăverii.“ În această lume rurală, totul pare gregar: „Nu sunt mulți pomi la Stoicești, nici bătrâni. Ca întreg podișul moldovenesc, ca și pământul vălurit, aici totul e tânăr, în creștere. Nimitica nu e definit, statornic, hotărât.“

Casa este aici o unealtă de utilizare publică, fără a sugera sentimentul proprietății, lipsită fiind de garduri. Spațiul nu se definește linear, ci în volum: „Până și gardurile sunt inexistente sau aproape; tinerețea locurilor, a întocmirii sociale, sau lipsa lemnului, sau încrederea deplină dintre oameni, sau toate laolaltă, n-au ridicat îngrădiri. O curte e o casă, și asta ajunge. Casele sunt zidite din lut amestecat cu bălegar și paie tocate, acoperite cu stuf sau tot

cu paie, văruite, curate. Câteva, puține, au acoperișurile de tablă. Cu totul, sunt vreo 280 de fumuri cu 1800 de suflete.“ Suntem aici într-o lume a „bordeie-nilor“, extract de umanitate pură, oricât ar fi de potrivnice așezămintele sociale și geografia: „Dacă n-ar fi oamenii! Dacă n-am fi știut că undeva, între două spinări de deal, se află adunate gospodăriile care-ntocmesc un sat, poate că ne-am fi întors din drum, purtând în cerul gurii gustul sălcui, de metal și în inimă dezolarea letargică a peisajului. Știm însă acest lucru. E foarte mult, vă asigur. E totul. Să știi că peste zeci și sute de kilometri pustii, sub un cer încruntat, prin brazdele unde iarna vrăjmașă a retezat firul ierbii, a răscolit, a degerat și a ucis semănăturile, fărâma de viață ce singură dă pământului un suflet, și o podoabă, să știi că, dincolo de toate acestea, peste toate, se află oamenii care așteaptă înseninarea!

Și deodată nu te mai simți singur, ochiul își aprinde o lumină nouă, și o mare, o caldă undă a nădejzii zbugnește în piept, ca o fântână.“

E o lume a fermentației elementare, definită de clisă, de glod umed și rău, întărind senzația de capăt de lume și de gubernie cehoviană. Viața însăși este contorsionată, sugerând peisaje parcă ieșite din pensula lui Van Gogh: „S-a arat puțin astă-toamnă, din pricina gerului timpuriu, și tot din pricina asta, acele mărunte ale semănătorilor n-au înțepat încă nicăieri obrazul moale, nămolos, al pământului. Suntem la jumătatea lui aprilie, dar, afară de cifra calendarului, nimic n-o dovedește.

Drumul de la haltă până-n satul Stoiceștilor e un drum de păcură și huilă: negru, noroios, cu un noroi gras, care urcă adesea până-n osia carului. Pe jos, nici în cizmele de șapte poștii nu l-ai putea dovedi. Clisa e amarnică și mută, asemeni oamenilor care o muncesc.“ Psihologia acestor mulțimi de clăcași e revelată în aspectul ei ineluctabil și obsesiv; este gândul lui **Ion** al lui Liviu Rebreanu: „Un singur lucru rămâne întreg, plin, convingător, în mintea țăranilor. Un singur dor, o singură nădejde îl ține înfipt, statornic până la încăpățănare, de-l face să tragă și să care ca vita la jug: conștiința că muncește numai pentru el pământul. Pământul este, pentru țăran, mai scump ca aurul. Mai scump ca banii. Mai scump ca viața lui chiar. Fiindcă aurul poate fi furat; banii se topesc; viața se sfârșește. Pământul – nu.

El rămâne de-a pururea și pentru totdeauna acolo unde au să-l găsească copiii și nepoții. Foamea țăranilor pentru pământ este foamea lor pentru veșnicie.“ Nu alta e mentalitatea răzăsească, întemeiată pe un instinct al proprietății și definită prin extaz în fața cuprinderilor de pământ, considerate a fi de însemnătate aproape totemică: „Și Mitache, care cunoaște acest limbaj mai bine ca toți, răspunde cu grai întrebării mute pornite din ochii tuturor:

– E bine!

Toți răsuflă ușurați acuma. E bine, așadar! Pământul e bine. E acolo mereu. E acolo, pământul lor; îi așteaptă cum așteaptă și ei un timp mai bun ca să-l lucreze, să-l muncească, să-l îmbogățească.

Acuma, dacă e bine, oamenii pot pleca. De-aia au stat. De-aia s-au frământat, s-au strâns aci, au pândit fiecare zgomot, fiecare semn, fiecare pas. Se ridică unul câte unul, câte doi, toți deodată și pleacă:

– Atunci, e bine! Noroc!

Da, e bine! E bine să știi că pământul tău e acolo, undeva, unde-l știi de ani, de zeci, de sute, poate de mii de ani, și te așteaptă așa, zi de zi, pentru marea întâlnire cu el, rodnică, imensă, adâncă. Pentru marea întâlnire cu brațele tale, cu fruntea, cu ochii, cu sufletul tău de stăpân muncitor. “Suntem aici în cetatea liniștii solemne a **Moromeților**, printre moșneni, o mică utopie agrariană, întruchipată mai degrabă cu mână de eseist: „Se vede de la distanță: una e clăcașul, alta răzeșul. De când am intrat în satul doeleștenilor, osebirea de Stoișești e izbitoare. Măcar că și pământul, și straiiele, și casele oamenilor seamănă leit. Dar chipul, vorba, gesturile lor sunt altele. Au fața mai destinsă, ochii mai luminoși, zâmbetul deschis, larg, și o mare, o adâncă stăpânire în mișcări, în vorbă, în râset. Vorbesc tare și sănătos, fără sfială, fără îndoieli. Sunt niște oameni care știu ce vor, știu ce au de făcut.

Bunăstarea se oglindește în suflet, ca un chip luminos într-o apă limpede.“

Mai subtilă decât aici e însă concepția în **Peste inima țării**, și mai inteligentă de asemeni, aparținând unui prozator ce pune laolaltă teză și observație fără a rezulta stridențe. Aceasta nu mai este investigație sociologică, e un reportaj de vremuri grele, arătând așezări de viață stabilă, primejduite prin intervenția

unui factor absurd. Desfășurările încep, de altfel, de aici, adică din geografic: „Când te uiți pe hartă și vezi însemnate cu precizie liniile de frontieră, ți-este aproape cu neputință să crezi că poate fi altfel în realitate.

Aflându-te acolo, la fața locului, chiar în punctul pe unde harta îți arată că trece un hotar, ești convins că ai să vezi neapărat o linie, un frâu, o dâră trasă pe pământ, peste câmpii, pietre, ape, munți și șosele.

Sunt unele frontiere care au chiar o asemenea înfățișare: mai ales cele naturale.

Dar dacă te duci în Ardeal, pe noua frontieră, oriunde, în oricare punct al ei, n-o să vezi nimic afară de observatoarele grănicerești ca niște prepeleacuri de pândari de vii, risipite din loc în loc, înalte și cu subțiri zăbrele încrucișate.

Încolo, nimic. Nimic care să-ți spună că **aici** se termină o țară și începe o alta. Pământul, brazda, drumul, iarba, toate sunt la fel: o prelungire, o continuare firească, sunt una.

Și mai cu seamă oamenii.

În această completă, desăvârșire și armonioasă înfățișare a tuturor elementelor, în care dealul se împerechează cu valea ca să treacă mai departe, asemeni valurilor uriașe ale unei mări până la țărmul ei, se realizează unitatea fără seamă a podișului, peste care vine, ca o supremă încoronare a vieții însăși, unitatea familiei omenești“ (3,118-119).

De fapt, nu doar geografia este un argument, ci și o întregă civilizație, evocată fără vociferări și în

datele ei ireductibile, colectate prin lungi desfășurări de istorie autohtonă. E o lume întruchipată în pasta picturii flamande, plină de culori și de amănunte, o materie deopotrivă pitorească și perenă. Colinele dulci ale Turdei, tabloul multicolor de piață ardeleană, cu intrarea înghesuită, misterioasă, precum a unui „couvent“ medieval, sunt surprinse prin remarcabile desene, arătând plăceri epice și posibile scene romanești: „Deși aici cele mai bune vânzări se fac în primele ceasuri ale dimineții, să intrăm mai întâi în târgul din piață.

Se ține într-un fel de curte interioară, unde pătrunzi pe o poartă boltită cu gang, așa cum au mai toate casele din Ardeal. Te întâmpină de la început țigăncile și țiganii cerșetori, înșirați de o parte și de alta a porții, care imploră, pe o melopee răsucită și barbară, mila trecătorilor. E o arie dedusă și combinată din cântecele despletite și tânguioase ale scripcarilor, și din acelea doinite ori săltărețe și prelungi ale țăranilor români, care se amestecă de minune cu sunetele colorate ale flașnetei cu papagal și planetă de noroc ce ne așteaptă mai departe. Și parcă mai înduioșătoare e soarta păsării purtate de pe malurile Amazonului, sub fulgii – e drept că mărunți și răzleți – ai acestei dimineți de ianuarie.“ Iată și un fragment de album etnografic, unde a contribuit și experiența sociologică moțescă: „Iată-l, de pildă, pe moțul lingurar, coborât din munții lui cu traista de linguri, fuse și făcălețe cioplite cu grijă și migală, lustruite și rotunjite, pe care i le cearcă și i le răsucesc ca titirezele femeile venite din câmpie

ca să-și completeze sau să-și înlocuiască micul inventar al industriei casnice. Vor toarce pe fusele zvelte și gingașe firul gros al cânepii, pe care, de când s-a blocat bumbacul și lâna, țărăncile din Ardeal o cultivă mai mult decât inul“. Ori zugrăveala, în gust social, precum a pictorilor spanioli, în pastă groasă, înfățișând pe un fost pușcăriaș, ajuns „om de afaceri“: „Dinaintea unei tarabe întinse pe mai multe mese, se învârtește de la un capăt la altul un fel de negustor important, cu căciulă albă de oaie pusă pe o ureche și îmbrăcat foarte curios într-o haină cu late dungii cafenii și albe. Privită mai de aproape, haina își dovedește originea: e uniformă de pușcăriaș, pe care munca lui de om devenit cinstit – și ale cărei roade: tabachere, presse-papier, coupe-papier, bastoane, table, jucării, se află înșirate cu lux și îngrijire – nu l-a ajutat până acum să o înlocuiască cu un surtuc de «civil». Pe urmă, e drept că haina asta mai acordă mărfii lui și un fel de marcă de fabricație“.

E, în totul, un tărâm feeric și roditor, o lume a fertilității și peste măsură de bogată, o țară breugheliană care stimulează reveria, descrisă în culori întinse bine cu pensula, compacte și tari: „În sfârșit, numeroasele tarabe unde se desfac produse alimentare, de la bulzurile de unt proaspăt, rotunde ca niște mingi primitive de lut, bătute în palme, până la curcile, găștele și hălcile de carne, expuse anume cât mai îmbietor, cât mai plastic și îmbelșugat.

De la un capăt la altul al târgului, prin forfota de lume, se zbenguie copiii, iar din când în când, câte un moț cu țundra flocoasă care-l învelește din umeri

până la glezne trece legănat, purtând parcă toți munții după el, la spinare. Peisajul întreg are o atmosferă de chermeză rustică, de târg medieval, pe care vine s-o întărească și caracterul de burg al orașului ardelean, și figurile rumene, și zbenguiala copiilor, și abundența asta a pământului, a păsărilor și a animalelor tăiate“. Până și „mocănița“, care ar fi putut să introducă sentimentul de viață modernă, contribuie la această impresie de „basm“, întărind ideea de civilizație calmă și ceremonioasă, decurgând din spațiile maiestuoase: „Și «mocănița», trenul acela pitic, cu vagoane cât cutia de chibrituri și cu locomotiva scoasă de-a dreptul din desenele animate, fiindcă locomotiva „mocăniței“ e o ființă vie, nu o mașină oarecare cu șuruburi și pistoane, și țevi, și roți lucioase de alamă, ci ea face parte, împreună cu tot trenul, din această unitate de basm a peisajului, unde toate lucrurile sunt animate doar de duhul blând și pașnic al colinelor dulci, prelinse, rotunjite, unde oamenii sunt și ei mai deschiși, mai însoriți în privire, vorbind o limbă mai îndulcită, mai moale și mai legănată“. Esența acestei civilizații stă în obiceiuri neîntâmplătoare, semn, adică, de viață așezată și de organizări aproape ritualice, și când Miron Radu Paraschivescu voiește a comunica finețea umanității alpine, aceasta atrage atenția asupra continuității ce a făcut-o posibilă și a ținut-o la adăpost de «urât»: „Spuneam că aici și oamenii sunt mai frumoși, mai luminoși. În gară la Miheș, unde stăm mai mult, am văzut într-adevăr parcă o altă rasă de oameni: niște fete blonde, cu cozile împodobite,

jucându-le pe spate, cu o grație a gestului și a zâmbetului ce amintea de tablourile lui Botticelli; și flăcăi mândri, zvelți, înalți, cu ochii codați, cu dinți puternici și albi, care hohoteau de voie bună, glumind cu fetele“. Imemorial prin vârstă e și **ritualul focului**, aproape un semn de păgânism într-o lume unde până și popa Gligoriță se poartă ca un țăran: „Și așa cum stau ele, mama și fiica, la fel de tinere și voinice, de nu știi care-i una și care alta, păzind cu grijă focul care troznește acuma cu flacără roșie, mare, ele par două vestale rustice, îmbrăcate cum sunt în strai de sărbătoare și oficiind cel mai sacru și mai prețios ritual al satului: focul“.

Senzația de paradis terestru vine de pretutindeni dar se accentuează paradoxal, prin contrast, atunci când reporterul coboară în realitatea „țării fracturate“. Satul Căian, izolat de pădurea tradițională (care îi era rămasă de „moșie“) prin granița arbitrară, Calota – fără centru vital, „coloniștii“ din Cojocna-Nouă care se mutară în părțile cu loturi de pământ, improvizând clădiri urâte la vedere, Bandul, cu casele rămase în teritoriul rupt de la români și cu pământurile dincoace, „în țară“, gospodăria așezată în două țări și cu odăile chiar pe frontieră, acestea indică un absurd ce ar fi interesant de valorificat esteticeste de n-ar aparține unei istorii tragice și rele. Mulțimea de căi ferate moarte, năpădite de ierburi și așezate în regiuni altădată vitale, arătând acum suprafața unei planete pustiite, „vorbitorul“ ardelenesc, unde se adunau, duminica, pe Feleac, oamenii, ca să se vadă, sunt documente domestice

de Kakanie modernă, relicve ale unui Ev Mediu întârziat. Proza este aici excepțională, precum acest tablou (apt să înceapă un mare roman), al iernii la „vorbitor“: „Și astfel începe să se desfășoare sub ochii noștri un spectacol cu adevărat unic.

Iată colo o mamă care-și revede fata măritată în Turda, izbucnește în plâns; e de durere și de bucurie, de durerea de a nu o avea lângă ea, de bucuria de a-și revedea fiica.

Pe coridorul dintre cele două grilaje, se plimbă, cu baioneta pe umeri, vreo patru grăniceri. Mama le cere voie să-și sărute fata și aceasta trece «no man's land»-ul dintre cele două bariere, aruncându-se deznădăjduită de gâtul ei.

Apoi, în altă parte, nițel mai la stânga, o scenă identică: de data asta, o mamă cu copilul în brațe a venit de «dincolo» să-și vadă bărbatul. Copilul e trecut peste gard, printre vârfurile ascuțite ale baionetelor, în brațele tatălui, care-l acoperă cu lacrimi și sărutări. Mă gândesc, într-o fracțiune de secundă, ce amintire va păstra el când se va face mare, din această copilărie ce i-a fost vămuită ca o marfă, peste o frontieră nedreaptă.“ Memorabil este și episodul judecării unui țăran care ar fi trecut clandestin o graniță pe care el n-o recunoaște; aici ideea de absurd e însoțită de un comic de esență populară, care ar fi putut să fie și al lui Hasek, căci avea, ca și la acela, originea în **aberația habsburgică**: „În instanță, țăranul acesta simplu, care nu era decât unul ca oricare altul din acest popor, înfipt cu toată făptura lui în realitățile prime și ultime ale țării și pământului său, s-a apărut singur cam așa:

- Nu recunosc să fiu vinovat!
- Bine, l-a întrebat judele, dar nu vii din Cluj?
- Din Cluj, da!
- Și ți-ai scos pașaport?
- Nu mi-am scos.
- Ei, vezi! a concis judecătorul, de asta ești vinovat: că ai trecut frontiera fără pașaport!
- Domnule judecător, că am venit fără pașaport din Cluj e adevărat, dar că am trecut frontiera, asta, mă rog frumos, nu-i adevărat! Pe Feleac nu-i nici o frontieră. Cum să trec o frontieră din România în România? Asta, să mă iertați, dar nu-i frontieră.“

Acestea sunt momente de realism dramatic, obținute prin observație directă și adăugate unui realism etnologic, care acela și nu altul asigură creația mai durabilă decât clipa. Sigur este că, o dată cu reportajele, prozatorul își exercitase instrumentele și se arăta pe deplin pregătit să se exprime în nuvelă și în roman, dovedind știință a compoziției, ingeniozitate a formulei, dacă nu cumva chiar puterea de a crea caractere, căci nu puține fragmente indică un simț al creației clasice, înfățișând un prototip uman abstract și tipologie socială sigură. „Țăranul“, „răzeșul“, „stăpânirea“, „preotul“ și „studentii“ sunt nu doar categorii ale unei societăți definite istoricește, ci și ipoteze de umanitate canonică.

Căderea în timp: „bâlciul“

Nimic nu confirmă în contribuția reportericească târzie impresia admirabilă pe care o lăsaseră **Oameni și așezări din Țara Moșilor**, sau **Pâine, pământ și țărani**. Distanța dintre acestea și **Bâlci la Râureni**, tentativă ulterioară, e, fără îndoială colosală, o explicație fiind posibilă dacă ținem seama de momentul concepției, totuși nefast. **Bâlci la Râureni** (apărut în volum, în 1964, la zece ani de la alcătuire) e cu probabilitate documentat prin 1953, când Miron Radu Paraschivescu se afla la Bălcești, pe Argeș, retras într-o casă de creație scriitoricească, unde ar fi trebuit să dea, împreună cu alții, semne ale unei creații „noi“. O epistolă (publicată în **Manuscriptum**, nr. 4, 1986, p.62) confirmă această supoziție: „N-o să-mi luați, sper, în nume de rău lunga tăcere, dar am făcut următoarele, care m-au împiedicat: 1) excursii la Râmnic, Cozia, Căciulata și, de două ori, la bâlci la Râureni (sat, com.rul.17 km, S.V. de Bălcești) **per pedes apostolorum**, ceea ce m-a costat (întoarcere tardivă, nocturnă, prin vânt, transpirat) o serioasă răceală, de care nu sunt încă complet vindecat. Febră, dureri cap-oase-ceafă-gât-aspirine, ceaiuri, sirop-tuse, în fine, ușor restabilit, când, ce să vezi?, primesc scrisoare (bătută la mașină, nu de mână!, că n-are autoritate de la «Cartea Rusă»: trimiteți urgent manuscris **Căsuța din Colomna**, că nu putem da la tipar din pricina dumneavoastră volumul Pușchin!

Apucă-te, tușind, să traduci octavele iambice de la 10 silabe (ritm necunoscut, absolut imposibil) totuși reușit!... Ieri, am expediat «Cărții Ruse», azi expediez D(umnea)v(oastră)“. Atunci, ori puțin mai târziu (căci o precizare adăugată în 1964 arată că „acest reportaj a fost făcut exact acum zece ani“) trebuie să se fi născut compunerea aceasta, pe care Miron Radu Paraschivescu o socotea o „privire panoramică“ încercată „asupra unui bâlci de țară“. Oricând a fost scrisă, nimic nu justifică impresia dintre cele mai rele cu putință ce o evidențiază această tentativă de proză. Involuția se vede numai deocamdată, începând de la limbaj, mai ales, care este întru totul rudimentar și vehiculează observații pedestre. Reporterul face dizertații despre „jefuitori“ și „exploatare“, înfățișând o lume idilică, foarte convenabilă, de altfel, unei optici de ordin academist și întru totul nerealistă. Observația socială e comunicată sec și termenii par, de oriunde am lua-o, aceea ai unui raport. Ceea ce era în **Oameni și așezări în Țara Moșilor** simț al intraductibilului etnologic s-a ruinat aici și unde era viață tradițională, organizată în măsuri esențiale, este acum înșiruire de tablouri zugrăvite într-o manieră făcută impersonală de ideologie. **O mistică a clipei** tulbură definitiv această literatură, unde totul trebuie să fie „recent“, „nou“ și „modern“; istoria începe, în ultimă analiză, acum. Recente îi par autorului ocupațiile ce exemplifică o cultură (astfel nu s-ar înțelege întrucât tradiția picturii autohtone e considerată, într-un loc, „tânără“). Recente, tinere și mai ales „primitive“ îi par cutare zugrăveli, observate la

Râmnic, pe tîmpla unei biserici, „Primitivitatea“ i se arată pretutindeni în istoria românească, și elocvență este o propozițiune ce înfățișează pe „primii domni români, mai mult țărani decât feudali, bărboși și rustici“, văzând un soi de plugari ajunși la condiția de voievod acolo unde avem, de fapt, a face cu bazilei carpatici de formulă hotărât bizantină.

Clarificarea adusă, în viziunea etnologică a lui Miron Radu Paraschivescu, prin 1937 și mai târziu, de ideile lui Dimitrie Gusti e spulberată aici cu totul, dezvoltări primind, în chip altminteri previzibil, acea psihologie de orășean ce consideră tot ce e „țărănesc“ și „vechi“ drept „primitiv“, „înapoiat“ și „depășit“. Când începuse a înfățișa „oamenii și așezările moțești“, Miron Radu Paraschivescu se arăta scandalizat de aceia care „preferă Riviera – Mangaliei“, însă este comic a observa că proza lui recentă făptuia aceeași eroare. Este posibil să apară impresia că, din reportajele anterioare, se păstrase ceva în aceste tablouri de „bâlci“ ce înfățișează o lume în degradare (al cărui bard e Pălău, conducător de „taraf“); dar „umiliții și obidiții“ de la țară (clăcași, adeseori, în **Pâine, pământ și țărani**) exemplificau nu mediile sociale declasate, ci o comunitate etnică uzurpată. Reporterul se rezumă aici la pitorescul fără conținut și la un exotic fără antropologie constituită, exersat în **Cântice țigănești** și corectat acolo mai ales de contribuția lui Federico Garcia Lorca: „Când petrecerea e-n toi, când paharele se ciocnesc mai vîrtos și țambalagiul care-l acompaniază pe Pălău bate mai cu foc în strunele de

aramă, lăutarul își frânge cântarea brusc, adresându-se în proză publicului: «E bine, vă-ă-ă? ...», iar la răspunsul hohotit din zeci de piepturi: «E bine!», Pălău răspunde cu un nou val de folclor petrecăreț: «Am o viață păcătoasă / și-o inimă ticăloasă... / Când te văz la stâlpul porții, / Mă apucă ceasul morții» (3,196-197). Ceea ce era târg arhaic, spirit al sărbătorilor de peste an, măsură a vremii în civilizațiile țărănești așezate este acum iarmaroc, bâlci, adunătură de obiecte peștrițe, înaintea cărora reporterul jubilează: „Nu lipsesc de-aici, se-nțelege, nici tarabele cu dulciuri, cu acadele în culorile curcubeului, cu înghețată ce se consumă de-a dreptul din mână, cu turta-dulce colorată și pictată, nici căruțele cu pepeni, fructe și struguri, nici altele cu tot soiul de jucărioare pentru copii, confecționate pe loc din hârtie colorată: mingi pline cu rumeguș și agățate de un elastic subțire, niște păsărele de ghips cu penajul din fulgi vopsiți în toate culorile, fofeze care-și învârtesc elicea de hârtie în vârful unui bețișor, trompete de carton, fluier și fluierașe, jucărioare ieftine, sărace, guralive și naive, ce au însă darul fermecat de a antrena și bucura mulțimea, dăruind o clipă celor mai vârstnici, ca și copiilor, sentimentul unic al bucuriei sărbătorești.

Asta rămâne mirajul și farmecul bâlciului: ne aruncă pe toți în brațele unei lumi de basm și veselie ca-ntr-o apă largă și luminoasă, pe care plutim duși, ca-n vârsta de aur a copilăriei, în care realitatea-și schimbă dimensiunile și aparențele și-n care fiecare amănunt capătă proporții de eveniment“ (3,196).

Abaterea de la canon era posibilă cu aceste inventare minuțioase de obiecte, dar și prin exercițiul reportericesc aplicat unor medii inutilizate de alții, „inconforme“, așa dar. Însă tablourile de acest fel sunt puține și se văd cu greu între comunicările fără imaginație. Câteva pagini (3,186-188) se țin, totuși, minte, căci evocă, din vremuri anterioare, târguri organizate tradițional, și aceste litografii, unde răsar „figuri din anecdotele populare“, precum Păcală și Tândală, Leneșul și Soacra, precum și „teatrele primitive de păpuși, cu Vasilache și Mărioara, din lemn vopsit și manevrați de după cearceaf de câte-un boscar cu glas pițigăiat“ au valoare de document, contribuind, alături de lumea străveche (a **Drumurilor și răspântiilor**) la o imagine întregită de civilizație românească, incluzând, cum zice reporterul, „sat și oraș“. E, însă, cu mult prea puțin.

Două nuvele. Între I.L. Caragiale și Camil Petrescu

Nuvelistica lui Miron Radu Paraschivescu este, în raport cu reportajele, restrânsă cantitativ dar remarcabilă esteticе: sunt, cu totul, două nuvele, **Salvatorul și Prima lecție**, ce nu însumează mai mult de cincizeci de pagini, cea de-a doua fiind mai curând un început de roman, dacă e să ne conducem după biografiile nedefinite ce ar reclama dezvoltări. Așezate laolaltă cu **Bâlci la Râureni** (în 1964, și introduse în **Scrieri**, în 1974, fără nici o altă precizare), ele n-au făcut impresie și e cu putință să fi fost luate prea în ușor, de vreme ce autorul chiar le consideră numai niște „exerciții”. „Aceste trei exerciții – scrie el, într-un «**argument**», din 1964 – reprezintă o primă încercare a autorului, solicitat mai ales de poezie, de-a trece la proză. Cine știe dacă ele vor avea, cum zice franțuzul, vreun

lendemain! Mai ales că pot părea destul de disparate. Dar când prozei moderne i se deschid cu totul alte drumuri și perspective decât până acum, cantonarea într-o unitate stilistică ar fi-nsemnat blocarea oricărei invenții. Singurul rost al paginilor de față trebuie căutat, așadar, în intenția prospectivă, de cercetare dibuită, a autorului lor“ (3,167). Cu aceste precizări se alătură nefericit un reportaj minor cu alte două „texte“ (posibil nuvele) remarcabile, într-un **galimatias** teoretic ce nu merită examinat prea în amănunt.

Salvatorul și Prima lecție sunt însă narațiuni de înfățișare tradițională, mai pronunțat analitică fiind cea dintâi (însă nici pe departe atât de modernă pe cât o recomanda autorul), a doua indicând un fragment dintr-un roman social în toată puterea cuvântului. „Modernitatea“ rămâne, deci, o iluzie, durabilitatea lor rezultând din construcție și din psihologie, care sunt experiențe verificate și sigure.

Salvatorul (o nuvelă încheiată într-un moment indefinit, sigur cu puțin înainte de 1960) înfățișează călătoria cu trenul, de la București la Predeal, întreprinsă de Manole, un mic funcționar aflat în vacanță, așteptat la munte de Coca Mihalcea, iubita lui și campioană de „volley-ball“. Vremea e toridă, însă starea de fericire a călătorului, tradusă printr-o exuberanță necontrolată, nu se împiedică de nimic. Omul descoperea, întrânsul, „un prisos de forțe și nu mai avea pe ce le cheltui“ (3,204). Călătoria cu trenul e, până la un punct, anostă, dar prozatorul o descrie în amănunt, ocazie foarte nimerită pentru

o proză a nimicurilor cotidiene. Dar Manole suferă un accident la ochi (din cauza unei „scân-tei“ ascunsă într-un fir de funingine), fapt ce i se pare grav, și teroarea pe care o încearcă e înfățișată cu minuțiozitatea pusă îndeobște în tablourile de mari catastrofe. Frica, obsesia, apoi fandacșia se adaugă una după alta, arătând o psihologie de „căpiat“, cum zice, cu humor, prozatorul. Însă un „ceferist“, ce nimerise în același compartiment cu accidentatul, îl izbăvește de chinuri; acum Manole e torturat de ideea unei recompense și se gândește să-i dăruiască una din sticlele de „Cotnari“, transportate de el într-un săculeț, în vederea unor petreceri cu iubita. Spiritul analitic, aplicat unei psihologii mediocre și spăimoase, funcționează aici foarte bine, dar impresia de exercițiu pur și simplu rămâne. „Modernă“ ar putea să fie poate comparația de stiluri făcută de Manole când examinează mijloacele de a-i mulțumi „salvatorului“: „Manole ar vrea să-i mulțumească și nu știe cum s-o facă. «Am să-i dau două sticle de Cotnar, așa vin n-a mai pus el în gură niciodată! I le dau când cobor la Predeal și-o să-i spun:

– Uite, tovarășe, să bei în sănătatea pe care dumneata mi-ai salvat-o

Adică nu, c-ar fi prea literar, ca-ntr-o piesă de teatru, dacă i-aș vorbi așa. O să i le-ntind, pur și simplu, în chipul cel mai firesc, spunând o vorbă glumeață; cam așa:

– Uite, tovarășe, îți mulțumesc și eu cu două sticle de vin, că m-ai scos din necaz! ...

Dar n-o să se simtă cumva jignit? Ei, asta e, de ce să se simtă jignit? ... Asta ar fi bună: omul îți face un bine și tu, drept mulțumire, să-l jignești? ...» Nu, nu e bine să i le dea nici așa direct, ca pe-un bacșiș, un proletar e întotdeauna sensibil la asemenea gesturi. Are să-l ia mai pe departe. O să-l întrebe unde merge, la cine anume, dacă se duce acasă, dacă-i place să bea, și dacă o să-i răspundă că da, ce vin îi place? – și numai atunci Manole o să scoată din sacul lui de mușama două sticle și o să i le întindă, spunând: «Uite, dacă vrei să guști un vin pe cinste, ia-l pe ăsta de la mine, drept mulțumire și ca o amintire!».

«Ca amintire», asta nu prea-i place, e cam oficial, ca-ntr-un discurs comemorativ. Mai scurt, ar fi și mai convingător, de pildă, cam așa: «Bea-l dumneata, pe ăsta care ți-l dau eu, și să vedem ce mai zici!». Da, asta e formula cea mai bună! Și dacă ceferistul o să protesteze, Manole o să râdă și o să refuze să-și ia sticlele cu vin înapoi, iar la ieșirea din compartiment o să adauge: «Te rog, dragă tovarășe, dacă vrei dă-mi faci și mie o plăcere, bea-le în sănătatea dumatăle și-a mea». Da, sigur, ăsta e mijlocul cel mai bun!

Și cu această hotărâre, Manole reintră și el în compartiment, pregătindu-se să-și dea jos bagajele din plasă, mai ales că trenul se apropie de Predeal. Dar mai întâi se așeză pe canapea și tuși ca să-și dreagă glasul, pe care-l simțea nițel sugrumat de emoție“ (3,217-218). Însă deodată, modificând perspectiva, Manole ajunge la încheierea că tovarășii de drum sunt murdari, vulgari și enervanți, și co-

boară, la Predeal, fără măcar să salute. Atmosfera, nu însă și precizia stilului, care nu-i ceasornicărească, este a lui I.L. Caragiale.

Prima lecție se deosebește considerabil de cea dintâi nuvelă, chiar dacă ideea de mediu târgoveț s-ar păstra și aici, evocând „faptul anonim“ și personagiile „banale“. Prozatorul s-a fixat acum în Oltenița, prin 1906, unde sosește o tânără învățătoare, repartizată la Școala primară. Directorul, tânăr și el, se numește Ovidiu Petrescu și prețuiește filosofia lui Carlyle, mai cu seamă **Eroii**, lectură preferată și de noua lui subalternă. Școala are încă doi salariați, un popă jovial, numit Dănilă (care nu se sfiește „să altoiască“ pe copii cu vârguța) și pe suplinitorul Morțun, student la București, având, după cât se pare, concepții socialiste. Lidia se stabilește la o gazdă (Coana Veta, moașă comunală, de origine germană, căci se numește, de fapt Elisabeta Heitel), unde trag de obicei toți noii-veniți înainte de a-și face un rost. Casa nu-i foarte încăpătoare însă e comodă, și tinerei chiriașe îi place mai cu seamă grădina imensă ce se pierde între copaci și pe unde merge dimineața, ca să scurteze drumul, către școală. Orașul e nimic altceva decât un târg de Dunăre, cu case mici, însă curate, și cu grădini pe lângă fiecare gospodărie, așezate de-a lungul unui bulevard ce conduce de la gară până la primărie. Oamenii sunt mai degrabă săraci și un episod, delicat, de clasă primară (când fiicei unui bogătaș i se fură niște mănuși), pe care învățătoarea trebuie să-l rezolve, arată o nemulțumire socială surdă, prezentă și în psihologia școlărilor de aici.

Proza nu e organizată în acest fel, accentuând **socialul**, ci se desfășoară într-un mod mai degrabă modern, mai ales pe latura, ca să zicem așa, **conduitistă**. Mai întâi, e prezentată domnișoara Lidia, trăind într-o casă cu mobilă veche și cu amenajări paupere (își încălzește, de pildă, laptele pe o spirtieră), întovărășită uneori de o pisică. Descrierea amănunțită a obiectelor, unde precizia arată finețe a percepției și înțelegere față de ambianța burgheză, ca și narațiunea constituită din gesturi sunt indiscutabil moderne: „Domnișoara Lidia își luă papucii moi de lână, ridică atentă capacul ibricului, îl puse la loc, apoi se duse grăbită spre lavoarul din dreptul ferestrei. În timp ce turna apă în ligheanul de majolică, izbucni strident țârâitul deșteptătorului de pe masă.“ Precizările aduc o senzație de viață, rezultată aproape inefabil: papucii sunt „moi“, ridicarea unui copac face o femeie „atentă“, ligheanul e de „majolică“. Desfășurările sunt tot atât de exacte, conținând o emoție a vieții singuratice: „Pisica tresări ascuțindu-și urechile și deschizându-și mari ochii iscoditori care acum, în mijlocul catifelei negre a frunții, păreau de aur topit. Surprinsă și ea, ca de intrarea bruscă a unui străin, domnișoara Lidia se repezi la masă, cu mâna întinsă spre butonul deșteptătorului. Brațul alb și rotund, cu încheietura mâinii subțire, îi ieșise din mâneca largă a cămășii de noapte și parcă lumina în penumbra vânătă a încăperii. Dar mișcarea fusese prea avântată și degetele ei răsturnară pe masă ceasornicul, care acum își continua țârâitul ceva mai înăbușit, apoi din

ce în ce mai rar, până se stinse cu totul. Fata îl ridică, sprijinindu-l pe picioarele nichelate și se uită la cadran: de-abia șase și jumătate.“ (3,223) E o pagină admirabilă aceasta și dacă s-ar fi produs dezvoltări de acest fel pe întinderea unui roman, s-ar fi putut vorbi, fără îndoială, de creație majoră, chiar capodoperă. Însă nici tabloul de viață domestică, cu mișcările exacte și cu mulțimea de obiecte așteptând cumiți, nu este, sub raport estetic, mai prejos: „Sufală cu putere în flacăra violetă, apoi scoase din dulăpio-rul cu uși de sticlă, ceașca de cafea, lingurița, zahărul și cutioara cu pesmeți. Își pregăti cafeaua, iar restul de lapte îl turnă în farfurioara albă a ceștii, pe care-o așeză cu grijă lângă piciorul mesei. Nu mai era nevoie să cheme pisica. [...] Domnișoara Lidia trase perdelele, și lumina alburie pătrunse-n cameră. Înainte de-a începe să se spele, se opri lângă ușă, în fața oglinzii înalte cu rame aurite, late, și-și strânse pe creștet, într-un coc bogat, tot părul negru care-i atârna desfăcut pe umeri: ceafa îi ieșea acuma și mai albă din gulerul răsfrânt al cămășii de noapte. Închizându-și puțin pleoapele și dându-și capul pe spate, fata se contemplă o clipă, își zâmbi ușor, mulțumită parcă de sănătatea tânără pe care i-o înfățișa făptura zveltă și fragedă din apele oglinzii“ (3,223-224). E aici un fel de cinematografism ce prelungește gesturile și lentifică o desfășurare prin aer a mâinilor și a părului, părând a descompune totul, ca într-o kinogramă: „Lăsă fișul pe speteaza unui scaun, își sumese până la subsuori mânecile cămășii și își muie amândouă palmele în ligheanul cu apă.

Apoi, frângându-se de talie, își vârî tot obrazul în apă, iar palmele pline își arunca stropii limpezi pe gât. Dibui cu o mână săpunul de pe marginea lavoarului, și un nor de spumă albă îi înveli ceafa, ca un guler de puf. Veni apoi rândul gâtului și al feței, stropii de apă și clăbucii săreau în lighean și pe marmura lavoarului, clipocind ca niște mărgele de cleștar“ (3,224). Aceste pagini de o rară finețe ar fi putut să-i aparțină, fără împiedicări, și lui Camil Petrescu, arătând, ca și descrierea vestimentației, știința vieții rafinate: „Domnișoara Lidia ieși de după paravan. Era îmbrăcată cu o fustă de lână bleumarin, cu dungi înguste cenușii, încheiată sub talie cu două rânduri de nasturi ce veneau până la șolduri, iar de acolo în jos se desfăcea în falduri până-n vârful lucios și ascuțit al ghetelor cu căpută înaltă. În sus, purta o bluză albă de olandă, cu broderii fine pe piept; capătul mânecilor se termina puțin mai jos de cot, prin niște volănașe înguste, care dădeau o anumită grație mișcărilor mâinii. Alte volănașe, la fel ca la mâneci, împodobeau gulerul înalt până sub bărbie, din care gâtul ieșea ca un lujer plâpând din buzele răsfrânte ale unui vas. Așa trebuie să i se fi părut și coanei Veta, care-și rezemă în palma stângă cotul mâinii drepte ce ținea de lapte; plecându-și capul pe umăr, o măsură pe domnișoara Lidia cu o privire mută, câteva clipe“ (3,227). Aceeași finețe se observă numaidecât (deși fără desfășurări baroce) și în descrierea episoadelor cu mai mulți participanți, unde prozatorul pune simț al observației și claritate dar nu mai întârzie asupra gesturilor, așa cum face

aici. Proza este, în acele episoade (puține, de altfel) descărnată și austeră.

În ultimă analiză, e în afara îndoielii că avem a face cu un fragment de roman, schițat de Miron Radu Paraschivescu prin 1956, cu gândul că peste un an ar fi putut să-l publice (dacă l-ar fi încheiat), având în vedere ocazia semicentenarului răscoalelor țărănești; e un fel de a gândi, ininteligibil azi, însă definitoriu pentru moment. Cu greu s-ar putea presupune ce ar fi conținut acest roman (de unde cunoaștem doar episoade, nu și titlul), însă o ipoteză nu e fără rost, căci prozatorul a indicat de la început o cheie, ceea ce însemnează că gândea în spirit realist, balzacian. Centrul lui epic vital se vede bine că ar fi fost răscoala țărănească de la 1907, de vreme ce acest episod e stabilit a se petrece cu un an înainte. Lidia e probabil că s-ar fi legat printr-o pasiune de Ovidiu Petrescu, directorul școlii, pe care îl prețuiește în mod vădit și căruia, încă din primele zile, îi comunică impresii despre cărți. Această pasiune ar fi fost împiedicată de Nelu Cereșanu, un ins cu avere, care (aflăm de la coana Veta) „își caută de doi ani nevastă“ și acum trece, fără brișcă, pe lângă casa unde locuiește învățătoarea. Nu-i fără temei a presupune că acesta i-ar fi provocat dificultăți directorului Petrescu, pe care l-ar fi putut califica de „agitator“. „Agitator“ ar fi devenit, fără îndoială, suplinitorul Morțun, unul dintre „studentii“ care au sculat masele de țărani. A înainta însă cu aceste supoziții nu e recomandabil, căci, de fapt, romanul nu există

ci doar ipoteza lui și încă nici aceasta constituită. Nuvela rămasă e, însă, excepțională și arată ce ar fi putut să fie proza lui Miron Radu Paraschivescu dacă ar fi stăruit în aceste exerciții ce au finețe, stil uimitor de atent și sunt „moderne“ în altă gamă decât socotea autorul neîncrezător.

„Memorii“ documentare și imagine

Capodopera lui Miron Radu Paraschivescu putea să fie memorialistica, prea puțin aprețuită esteticeste și nici până astăzi divulgată în mod complet căci **Journal d'un hérétique** (Gallimard, 1968) conține o variantă mai mult ca sigur incertă, iar niște **Amintiri** (București, Editura Ion Creangă, 1975) sunt doar fragmente, arătând numai „amintirile din copilărie“. Alte fărâme din aceste „memorii“ au rămas prin felurite reviste, reclamând, spre a le consulta, efort bibliografic, ce nu se întreprinde, îndeobște fără un motiv precis. Totul rămâne, deci, într-un **vag straniu**, ce creează încă o dată perspective greșite. Acest clarobscur stimulează legenda și nu ar trebui să ne mire dacă ar apărea voci care să susțină că **Jurnalul** conține revelații închise cu șapte pecetei. Chiar dacă sunt posibile, asemenea

concluzii nu se recomandă; conformația sufletească a lui Miron Radu Paraschivescu face memorialistica lui improbabilă ca document, și oricât ar fi compoziția aceasta de abilă, impresia de contrafacere nu s-ar putea îndepărta, totuși, deși dovezile sunt prea puține.

De fapt, ideea însăși de a se trece la alcătuire de memorii când nu-i definitivă creația și vârsta biologică nu pretinde aceste rezumări ar fi putut trezi, mai întâi de toate, semne de întrebare, la drept vorbind, nemeritate. **Jurnalul unui cobai** ar fi fost conceput prin 1966 și 1967, pe când autorul abia dacă împlinise 56 de ani, și chiar dacă putem presupune că întrevedea un repede deznodământ (ce nu va întârzia să vină, din păcate) e greu de închipuit că, atunci, motivația ar fi fost numai de această natură. Opera se încheiase totuși, autorul însuși considerându-se incapabil de evoluție și steril. **Hamletul meu** e o târzie încercare dramaturgică fără însușiri, proza propriu-zisă se îngropase într-un roman eșuat de unde rămase doar **Prima lecție**, poezia îi este acum „uscată” și „didactică”. Dintr-un anumit punct de vedere, e un sfârșit fără glorie ce ar trebui să aducă, la un suflet neliniștit și preocupat adeseori de evidențiere, reacții nesupravegheate moral. **Jurnalul unui cobai** este, poate, una din ele.

Mai întâi de toate, ceea ce se păstrează nu-i propriu-zis „jurnal” chiar dacă o parte doar se denumește astfel, ci memorialistică, diferența de titulatură fiind neîntâmplătoare. „Jurnalul” conține „însemnări zilnice”, precum la Titu Maiorescu, și comunică

evoluții sufletești în imediat, determinările arătându-se inevitabile și eroarea ar fi posibilă aici și nu se condamnă. A cere previziune e de neînchipuit pentru acela ce își ține, catagrafic, „jurnalul“ evenimentelor zilnic, fiind fapt sigur că, de vreme ce nimeni nu e ghicitor, însemnătatea acestor compuneri vine din palpări și din sfortărea de a se defini etic. „Jurnalul“ este episod, memoriile ilustrează un epilog, și dacă materia cuprinsă de „jurnal“ se poate dezvolta în „bildungsroman“, memoriile se alătură biografiei romanțate. Jurnalul tinde să organizeze imprevizibilul, memoriile extrag o conduită și un exemplu din faptele consumate deja, unde esențială ar fi imaginea „triumfului“. Și maniera, ca să zicem așa, diferă căci, în principiu, jurnalul e „dramatic“ iar memoriile sunt solemne.

Orișicum ar fi, pare în afara discuției că mulțimea de „fragmente“ și alcătuirii cu caracter retrospectiv alcătuiesc memorialistică din moment ce totul arată organizări de biografie produse **a posteriori**; dar autorul vrea să înțelegem că el făcuse, totuși, „jurnal“ și ar fi transportat aici însemnările nemodificate ale unei cronici secrete, dezvăluite abia târziu. Mistificația sare în ochi. Dar fiindcă ar fi trebuit întărită ideologiceste, ipoteza capătă un aspect shakesperian, utilizându-se **ficțiunea bufonului**. „Bufonul“, **deci**, cu mințile pierdute, deține libertatea absolută și poate spune „orice, oricând“, fără a i se cere consecvență, etică și responsabilitate, aceasta ar fi teza. Teoria nu-i nouă și se vede treaba că preocupase pe Miron Radu Paraschivescu în

felul unui **mit justificativ**, de vreme ce **Hamletul meu** conține concepte asemănătoare, dar nu se susține, chiar dacă ne închipuim că explicația ar fi sinceră. Dar **Jurnalul unui cobai** are și o doctrină, formulată în termeni cețoși, nu însă într-atât de nesiguri încât să nu vedem aici amoralismul lui André Gide: ca și Lafcadio Wlouiki, din **Les Caves du Vatican**, Miron Radu Paraschivescu părea să elogieze **actul gratuit** ce făcuse vogă și la noi, în anii '30, și care ar merita odată examinări de literatură comparată mai aprofundate. Însă metoda nu rezistă decât în ficțiune. Posibilă în roman, această atitudine e cu neputință de tradus în viață fără primejdii și este de la sine înțeles că o biografie devine discutabilă când s-ar defini prin acest gen de labilitate morală. Însă „gratuitatea“ aceea ar fi dovadă de spirit superior și ar îngădui o excepție de la morala comună și, de aceea, acolo unde alții greșesc și sunt condamnați, Miron Radu Paraschivescu s-ar socoti scuzabil, căci, fiind „bufon“, nu cade sub incidența imperativului moral. E, în fond, un amestec de gidianism și de ideologie a „supraomului“, nietzscheană. Curioasa concepție (de neînchipuit la un ins ce își atribuisse „vederi de stânga“) se explică, totuși, psihologiceste, și biografia lui, unde obsesia actoricească a protagonistului ia adeseori înfățișări iritante, confirmă această supoziție deși, în acest fel, nu apar „documente“. Totuși, iluzia lui Miron Radu Paraschivescu aceasta era, de a face, adică, „document“ producând dezvăluiri și **Jurnalul unui cobai** ar fi trebuit să fie un fel de revelație politică acolo unde, deocamdată, clarificările erau cu neputință de făcut.

Esențial este însă a spune că în fragmentele ce reprezintă „memorialistica“, **Amintirile** și nu **Journal d'un heretique** contează esteticeste cu adevărat. Ele sunt niște exerciții de rememorare, tratând despre o copilărie în mediu burghez, aducătoare de emoții inefabile și câteodată de adevărată creație, indiferentă la verificări, dificile și inutile. Sunt pagini ce dau adevărate delicii, comunicând o lume de miracole, ce amintesc **Le Grand Meaulnes** de Alain-Fournier. Alăturarea nu-i arbitrară, și putem presupune aici un amestec de livresc și intenție, căci la vremea când Miron Radu Paraschivescu apărea în literatură, întâlnea o prețuire considerabilă pentru **Le Grand Meaulnes** și chiar pe câțiva adevărați alain-fournieriști români, exprimați pe deplin atunci ori mai târziu. **Războiul micului Tristan** de Mircea Gesticone indică o astfel de simpatie ca și poemele din **Pădurea adormită** (1941), ale lui Virgil Gheorghiu, aproape o adaptare în registru liric, trădând fascinație pentru această lume pură, de Provență fără vârstă și universală.

În orice caz, „**Amintirile**“ sunt „literatură“ din specia unui desuet patetic, „franțuzesc“, de **belle-époque**, impresionând prin puterea de a evoca medii defuncte, aci mic-burgheze, cu o peniță fină și culori de pastel impresionist. În fond, „realismul“ – adică **gradul de verificabil** – nici nu mai interesează, de vreme ce perspectiva însăși – de om matur ce evocă o copilărie îndepărtată – încurajează imprecizia, „rescrierea“ de evenimente, visătoria. Documentarul devine ne semnificativ, deși ceva din biografia obiec-

tivă trebuie să fi rămas oricât ar fi voit memorialistul să ascundă amănunte inconvenabile. Dar un anumit interes în direcția „prozei de mediu social“ s-ar putea extrage, de fapt, și de aici, din aceste pagini ce prezintă o lume „romanescă“, având dramatism, cu personaje de extracție burgheză, memorabile. Sunt „personaje în căutarea unui autor“. Mai întâi de toate, părinții, adică o mamă boieroasă și cicălitoare, de o severitate puritană, ieșind parcă dintr-un roman englezesc ori din proza lui François Mauriac, și un tată libertin ce impresionează prin volubilitate și humor. Misterul acestui matrimoniu, alcătuit prin alăturarea a două psihologii de obicei incompatibile nu este explorat, însă atât cât știm ne este suficient spre a presupune drame. Această familie, foarte probabil conservată prin teroarea burgheză de a nu intra în gura lumii prin ruptură fățișă, nu contribuie la ideea de stabilitate și la reprezentări ale coeziunii de sânge, și e de presupus că impresia de generație spontanee pe care Miron Radu Paraschivescu o arată nu-i, la urma urmei, fără motiv. Descendența firească e repudiată și pisălogeala maternă îi pare a fi ilegitimă astfel încât înaintările în direcția voluntarismului nu se explică altfel. Psihologia însăși capătă ceva abisal. Acest copil solitar și rebel, căruia i se spunea, sub formă de alint, Nuci, e totdeauna arțăgos fără motiv și sensibil până peste marginile îngăduite, opoziționist și de reacție feminină, când închipuit și tiranic, când introvertit și distrat. O interpretare freudiană s-ar putea face, deși lipsesc documentele și chiar

dacă perspectiva de aici aparține omului matur ceva din toate acestea trebuie să fi fost adevărat. Suntem, în ultimă analiză, într-un **panopticum** de oglinzi paralele, de unde e cu neputință a se recunoaște adevărul vieții dintre atâtea straturi de evocări. Sunt acestea perspectivele omului matur ce „rescriu“ o istorie evocată și, poate, inventată și ea, în definitiv? Sunt reziduuri de memorie infantilă ce năvălesc incontrollabil în amintirea nedefinită a „memorialistului“? Misterul este profund, dar, la drept vorbind, este **misterul creației** unde nu **criteriul factologic** se impune ci puterea de a compune plauzibil ca în aceste fragmente de evaziuni de sub regimul matern, când tinctura câte unei plăceri interzise (precum aceea a cafelei, viciu precoce) dă înfricoșate senzații de viață periculoasă. E un episod de inițiere în consumul de excitante ce păstrează, în plăcerea re trăită retrospectiv și după prelungi exercitări, șocul senzorial: „Ea mă chema deseori, probabil și fiindcă se plictisea nițel cam mult în sihăstria de călugăriță în care trăia, și mă poftea la câte-o cafeluță. Astfel am cunoscut și eu – la câte sute de ani după logofățul Tăutu? – botezul filigenei de cafea neagră, «turcească», opărindu-mi din prima sorbitură limba, de parcă mi-ar fi jupuit-o cineva de vie. Și doar coana Lina îmi dăduse și pâine, pe care s-o înmoi în lichidul negru-cafeniu, și mă prevenise să nu-l sorb dintr-o dată, că e foarte fierbinte.

Dar îmi dau de-abia acum seama, a bea cafea și a o bea cum trebuie e o chestie și de temperament, și de educație, adică de obișnuință dirijată. La noi

în casă nu se bea cafea; iar mamei nu i-am istorisit, de rușine, pățania mea cu cafeaua coanei Lina. Dar amintirea arsurii ei o port și acum pe limba nesățioasă până azi de dulciuri și arome“ (**Amintiri**, 18).

Această dispoziție pentru **luciferic** nu-i de negândit la vârstă minoră, și este extravagant a pune doar în seama lui Miron Radu Paraschivescu asemenea descoperiri: copilul „faustic“, scotocitor prin exacerbări de simț, e un loc comun. Astfel, lumea este descoperită fără îndrumător și printr-o gândire nelustruită de exercițiul rațional, fiind verosimil a găsi în aceste „memorii“ o concepție animistă, credința în miracole, o ceață de **magie decadentă**, în gustul poeziei de după Edgar Poe, a lui Ghelderode și Huysmans. Apare **miraculosul**. O fetiță ce își declară aptitudinea de a zbura e văzută ca un înger, într-o zugrăveală de culori calme și de revelație fără fiori, ca într-un tablou de primitivi italieni: „Am strigat-o îngrijorat, și nu mică mi-a fost mirarea când ea mi-a răspuns din balconul, suspendat ca-n aer, al casei Thomasilor. Convorbirea s-a purtat între noi ca între un terestru și un înger feminin, cu singura deosebire că pe Lina o puteam tutui, ceea ce cu un înger nu mi-aș fi putut-o îngădui niciodată. Că avea ceva îngeresc, nu mai încăpea îndoială, mai ales după ce-mi spusese că a ajuns acolo zburând. Or, cum eu nu aveam aripi, aceasta mi s-a părut una din marile calități ale Linei; că și le ținuse pe-ale ei ascunse sub rochie.“ (**Amintiri**, 26.) E o geografie aproape de oniric, alcătuită din

unități de spațiu aflate în comunicări neînțelese pentru rațiune, stranii în felul celor din **Alice în Wonderland**, unde nimic nu se impune organizării cunoscute a lumii. Acest popor angelic, practicând levitația și pătrunzând pe căi secrete într-o ordine inefabilă, ininteligibilă pentru omul comun, e coborât parcă din **Poeme cu îngeri** de Vasile Voiculescu și din pictura lui Demian: „Apoi, lucrul a devenit deodată extraordinar și complet miraculos când și domnișoarele Thomas mi-au mărturisit că și ele au aripi, au dispărut în curtea din dosul casei, unde eu nu pătrusesem niciodată, fiindcă intram întotdeauna la Thomasi pe ușa cea mare a intrării, de-a dreptul din stradă, ca să apară și ele, peste cinci minute, în balconul cu pricina, vorba cântecului. Numai că în loc să le cânt cu mandolina, după ce m-am uimit foarte, am descoperit că rămăseseam singur în stradă, și fără ele, și fără Lina, și m-a apucat un fel de milă și de disperare de soarta mea terestră și certa neputință de-a fi înger, încât am început să le cânt în maniera în care mă pricepeam mai bine: plângând de uimire. Dar minunea la care fusesem martor întrecea cu mult tot ce mintea-mi de copil ar fi putut să-și închipuie, așa că lacrimile mele erau mai degrabă de umilință pentru slăbiciunea acestei minți ale mele, pentru slăbiciunea mea însumi de-a nu putea niciodată, îmi dădeam bine seama acum, să zbor ca îngerii, ca acei trei îngeri între care și Lina, ce fuseseră cu câteva minute acolo, lângă mine, pe trotuarul din fața casei.“ (**Amintiri**, 26-27.)

Astfel de povești, arătând nu doar o vârstă individuală alimentată de magic, ci și o sensibilitate arhaică, sunt memorabile esteticește, cu semnificația lor de miracol trăit, și configurează un Eden, la urma urmei, evocat cu amărăciunea ingenuității pierdute: „Acuma, când scriu, am 56 de ani împliniți și, de la cei 6 ani de atunci și până astăzi, tot nu pot crede că Lina și mai apoi domnișoarele Thomas s-au urcat în balconul casei lor altfel decât zburând“ (**Amintiri**, 27). Se subînțelege din aceste confesiuni o stăruitoare predispoziție pentru fantastic, însușire nedevelopată, din păcate, căci, în fond, această poezie a spațiilor deschise, fabuloase (unde se absoarbe o specie de zburători, un regn intermediar și aproape îngeresc), ca și a interioarelor baroce, admirate estetic cu ochiul matur, devine, la drept vorbind, literatură adevărată, uneori memorabilă chiar. Remarcabilă este pretutindeni descripția de amănunt, un exercițiu de proză în gust flaubertian: „Tavanul îl văd și-l jinduiesc și azi pentru odăile de la Văleni, deși acum, de când cu binefacerea gazelor, nu mai e o grea problemă încălzitul sobelor, tavanul de care vorbesc era un fel de căptușeală mai groasă și joasă, pusă adevăratului tavan din pod, adică un fel de panou orizontal din scânduri bine legate între ele, iar pentru ca frigul din pod, sau căldura din odaie să nu le străbată, încheietura era acoperită și ea cu câte-o șipcă îngustă și luată frumos la rindea pe muchii, în descendo, ca o scăriță pe-o margine și alta, de-a lungul întregii stinghii. Fuseseră pe atunci meșterii pricepuți și îndrăgostiți de meseria lor,

care înțelegeau că un lucru, cu cât e mai util, trebuie să fie și mai frumos sau măcar cu gust făcut. Această dușumea de plafon, ca să-i zic așa, mai avea și meritul de-a fi bine vopsită într-o culoare oliv, de ulei, ceea ce o făcea cu atât mai atractivă, cu cât mai nebătătoare la ochi. Acolo, între stinghiile acelea, am văzut eu pentru prima oară un caiet liniat, pe care aveam să-l umplu cu fantezia textelor de povești aiurite infantil la care mă constrângea boala“ (**Amintiri**, 8).

Mai mult decât această reconstituire (care e, prin exactitatea de pictor detailist, aceea a prozatorului din **Prima lecție**), memorialistul păstrează emoția originală, geografia fantastică a lumii văzute cu ochi genuin. Sunt, în aceste „memorii“, cel puțin trei lumi coexistând aproape magic, întâia fiind aceea aeriană, unde se zbat creaturi pure, arătând un mediu paradisiac. E miracolul regnului inaccesibil, de obârșie creștină, posibil la o vreme când peste calendarul civil se suprapuneau parimiile de peste an; o evocare a Crăciunului confirmă, de altfel, această impresie și ar merita citată oricând. Apoi, e lumea păgână, a focului, indicând primejdii inanalizabile pe care doar meșteșugul potcovarului le controlează împiedicându-le de la expansiuni rele. Fascinația fierăriei, arătând emoție pirică și teroare de catastrofă, e comunicată într-un tablou de meșteșugărie rurală, unde e și accent etnografic, dar mai ales sentimentul participării la un ritual secret, înfăptuit de un semizeu oacheș: „Aș fi stat nu ceasuri, dar zile și nopți să-l văd cum potcovește un cal sau un bou.

Ce fluid, ce magnet, dincolo de întreaga deprindere a meseriei, îl făcea, adică vreau să zic că-l preschimba, pe fieraru-potcovar într-un prieten al animalelor cărora le scotea tălpile de fier tocite, ca să le pună altele noi și vinete încă de neîntrebuințare, așa cum ședeau așezate la rând, covrigi de fier și oțel bătut, pe o prăjină, orizontal atârnată-n două sârme groase, drept în fața atelierului unde fuseseră modelate de focul, cleștele, ciocanele și nicovala meșterului. Erau niște giuvaieruri primitive și butucănoase, dar făcute probabil cu o mare știință a anatomiei și fiziologiei animalului, într-așa fel ca să nu-i supere nici copita, nici chișița, nici genunchiul, nici sabotul“ (**Amintiri**, 48). Emoția aceasta, la vederea unui Hefaistos țigan, se traduce liric în **Cântice țigănești** și poate le explică genetic. În sfârșit, a treia este lumea burgheză, înfățișată cu simț al amănuntului, indicând știință a observației și instruire în ambianță. Aici, portretistul se exercită fără uimirea în fața exoticii, și o gravură, precum aceasta, unde imaginea unei „bătrâne“ e ținută în imobilitate până se încheie desenul, trebuie reținută: „Am primit vizita, absolut neașteptată, de mama și de mine, a unei bătrâne vioaie, în doliu, cu broboadă neagră, croșetată, peste paltonașul îmblănit la guler și din care scotea afară numai mâinile înmănușate și păstrate într-un mic manșon, în care mi-am băgat și eu mâna, fiindcă părea mai degrabă o jucărie moale și călduroasă decât un obiect vestimentar femeiesc. Bătrâna avea un ten deschis, alb-ivoriu, cu mici încrețituri, ca pielea ce se prinde pe lapte când

Îl pui la fiert, iar ochii verzi, deschiși de tot, un aer jovial și trepidant ce-i țâșnea de sub o pălărie mică, neagră și ea, împodobită cu păsărele.“ (Amintiri, 12.) Precizia amănuntelor e a unui pictor englez, a lui Gainsborough și Hogarth, de pildă, și în tablourile de viață burgheză, totul se organizează prin adăugări nesfârșite de amănunte, confirmând talent în descriptiv și în finețea vederilor cu stofe, pânze și costume. Pretutindeni, culorile se întind și par a se lichefia până la vaporos, însă desenul rămâne, având precizia marilor gravori: „În timp ce treceam prin centrul orașului, adică pe șoseaua principală, am văzut mergând spre sau ieșind de la biserica Sf. Ioan o pereche de copii, el, un băiețel cam de vârsta mea, îmbrăcat într-un costum splendid, de catifea în dunghi colorate și cu un guleraș rotund pe deasupra, ca unul din infanții portretelor de epocă, ea, o fetiță, parcă nițel mai mare, de vreo 8-9 ani, în rochie de dantelă albă, croșetată; lasă că simpla lor apariție pe străzile Vălenilor erau un lucru neobișnuit; dar fetița (ca și băiețelul, de altfel) era de-o frumusețe cum nu-mi mai fusese dat să văd până atunci; cu părul tuns în breton pe frunte și căzându-i în plete scurte pe umeri ca o mică pelerină care-i încadra și mai bine ovalul obrazului alb de lapte, în mijlocul căruia se deschideau, proporționate, o gură admirabil de roșie, ca din petale de trandafir, cu buza de jos parcă nițel răsfrântă-n afară a ușor dispreț; apoi, spâncenele ca și coada rândunicii, subțiri, lungi, arcuite spre extremități, negre-albăstrui ca și părul; iar de sub ele, ochii mari și adânci, căprui, a căror

privire un pic tristă se filtra printre genele lungi și frizate deasupra unui nas drept și fin, cu nările ușor sumese, numai atât cât să-i sporească aerul de noblețe al gurii de care era legat prin buza de sus, subțire și întinsă până la încordare și ea, încât întreg acest portret părea ieșit din închipuirea unui pictor franc al secolului XVII sau XVIII. Nu mai vorbesc de picioarele lor încălțate în pantofi de lac cu baretă încheiată cu nasturi de sidef, nici de mersul altier și totuși ușor de parcă pluteau pe caldarâmul butucănos și solid al străzii“ (**Amintiri**, 31-32.). Vocația picturală e întărită și prin comparații și a face analogie cu „închipuirea unui pictor franc“ este a confirma, dincolo de facultatea senzorială, voința de creație în desen. Însă nu a unui peisagist, căci simțul naturii pare cu desăvârșire absent în aceste zugrăveli cu aspect de gravură exemplificând mai ales viața civilă, interioarele și vestimentația. E o creație de catalog, o colecție de „naturi moarte“ și de portrete, lipsită de neliniștea marilor spații deschise către infinit și unde doar oglinda mai poate substitui, prin iluzia unui spațiu adăugat, dimensiunea adâncimii. Pretutendeni, se evidențiază expresia unei lumi crepusculare, cultivându-și imaginea într-o idealitate tradusă specular, narcisiac: „Printre jocurile pe care mi le puteam îngădui în singurătate, când mama pleca de dimineață la școală și mă lăsa-ncuiat în odaia cea mare, care, afară de vara, ne servea și de dormitor, și de salon, și de sufragerie, eu descoperisem și încercarea de-a vorbi cu mine însuși în oglindă. Era una dintre acele oglinzi drep-

tunghiulare, cu colțurile rotunjite ale ramei date peste ghipsul vopsit cu poleială de bronz auriu, dar cu un cleștar foarte neted și curat, așezată în prelungire pe scrinul ce ținea loc de colțar în unghiul zidurilor de răsărit și miazăzi, adică ale celor cu ferestre. În primele zile încercasem chiar, crezând, naiv, că va merge ușor să mă strecor afară printre druggii gratiilor de la cele două geamuri ce dădeau spre balcon. A trebuit să constat însă repede că strugurii nu erau atât de dulci cum îi crezusem eu, și – pe orice parte l-aș fi întors – capul meu era prea mare ca să încapă printre zăbrele.

Am renunțat deci și m-am adresat oglinzii“ (**Amintiri**, 84).

Oricât ar avea aceste evocări fragranța emoției directe și ingenui, totuși impresia de reconstituire conducând la creație e vădită și nu se pune în discuție, valoarea fiind dată, la drept vorbind, **de literatură**. Ecoul unui episod neexplicat rămâne și poate să fie un reazem sufletesc pentru creație, creația însă, chiar dacă e memorialistică, presupune mai mult decât urmă nedeslușită, și organizările aparțin, fără îndoială, individului matur, adică prozatorului ce se desfășoară cu lărgime și talent. Sunt aici fragmente ce pot fi alăturate aceluia din **Prima lecție**, unde finețea observației pretinde experiență, și ar trebui să ne fie indiferent dacă **Amintirile** introduc altfel de perspective decât cele aparținând copilăriei, practicând reconstituirea infidelă, romantismul utopiei infantile. Fiind memorialistică, aceasta ar presupune evaluări

biografice, și fiindcă Miron Radu Paraschivescu se arăta neinteresat de astfel de măsurători, înțelegem că „amintirile“ lui nu mizează pe faptic ci, de fapt, pe un subiectivism de creație „nobilă și sentimentală“, cu prea puține erori în croiala de fond: „Și apoi am eu dreptul de a o distruge pe «acea» Lina de la cei șase ani ai mei în schimbul unei bătrânele fine și simpatice, fie și fermecătoare, dar pe care azi aș ști bine că n-o poate aștepta nici un balcon să zboare, în afara celui albastru, care dintotdeauna ne așteaptă pe toți? **Hélas! Si le vent se lève, il faut tenter de revivre...** fără să năruie sub vanul moloz al ambițiilor noastre pozitivistice un eșafod sau chiar o clădire la care-am lucrat o viață-ntreagă spre-a o păstra întreagă și nealterată“ (**Amintiri**, 28). Memorie sau iluzie, această materie se impune, inalterabilă fiind emoția nedeslușită, alăturată și ea de episoade recente ori vechi, ajutând o conformație sufletească să fie definită și să iasă la iveală.

Memorialistul se vedește, înainte de toate, un prozator cu subiectivitate de „modern“, arătând finețe descriptivă și obscure straturi de ingenuitate intactă, remarcabile fiind episoadele indiferente la verificări de document, aparținând, adică, unei vieți fără însemnătate civică ori, la drept vorbind, creației propriu-zise ce nu trebuie confirmată prin documente. Miron Radu Paraschivescu rămâne prin aceste pagini, un prozator din stirpea lui Alain-Fournier, deși năzuise, ca o iluzie supremă, la faima lui Procopiu din Cezareea.

O posibilă gazetărie de „cronicar muntean“

O anumită instabilitate sufletească este prezentă și în jurnalistica lui Miron Radu Paraschivescu, arătând determinări felurite și prea puține adeziuni incorectabile. Însă înzestrarea în direcția aceasta nu se poate nega și se observă de la întâile intervenții, foarte hotărâte, deși, la drept vorbind, de tot juvenile. Poetul, abia despărțit de avangardiștii de la **unu**, începea prin a pune totul **sub semnul întrebării**, declarând că „nimic nu-i place“: școala nu-i bună, universitățile se află în suferință, literatura nu ascultă de un ideal mai înalt și, de aceea, mulți au încă gândul turbure, fiind necesare corecții uneori vehemente, „ce trebuie făcute“. Astfel de idei se explică istoricește și nici nu aparțin junelui gazetar, chiar dacă admitem că acesta va fi cunoscut experiențe nefaste; ca și alții, el face „acți-

une directă“, unde chestiunea culturală nu-i, prin forța împrejurărilor, decât un apendice.

Atitudinea socială se manifestă în chip gradual și, înainte de toate, Miron Radu Paraschivescu era încredințat că dezastrul culturii contemporane începea de la organizarea învățământului. În 1935, de pildă, când abia primise a colabora la **Cuvântul liber**, poetul redacta, pe un ton de ieremiadă, un raport privind „școlile“ lui, socotite a fi foarte ne semnificative, căci vremurile ar fi împiedicat pe tineri să se școlească altfel decât artificial (**Cuvântul liber**, nr. 14, 9 februarie 1935, p.6-7). Îndeobște, „tânărul“ ar fi fost ignorant, căci școlile și universitatea i-ar da știință „falsă“, și dacă ajunge a se instrui cu adevărat și prin eforturi de nedescris, aceasta nu convine și primejdia e aceea a „șomajului“ (**Cuvântul liber**, nr. 2, 17 noiembrie 1935, p.2). Chestiunea „generației tinere“ îl preocupa și pe Miron Radu Paraschivescu, la fel ca și pe Mircea Eliade și Petru Comarnescu, atâta doar că perspectivele nu converg defel. „Tineretul“, – consideră gazetarul – e „tragic“, și de aceea sunt în circulație formule precum „sinuciderea absurdă“, „sexualitatea disperată“, „conflictul între generații“ (considerat a fi „iluzoriu“). Între André Gide și Malraux (care este menționat cu elogii) e recomandată opțiunea pentru cel din urmă, căci lipsește exemplul autohton și „tineretul tragic“ nu ar avea, între contemporani, un reazem, precum alții avuseseră în Gherea, Stere și Iorga (din tinerețe). Consecvența de reformist a lui Martin Luther ar fi, în cultura română, de preferat. Vremurile ar fi recla-

mat despărțiri esențiale și înaintări organizate, din moment ce „împotriva adevărului care e cu noi șade o cultură și o tradiție falsificată, șed poliția unversitară și jandarmeriile spiritului“ (**Cuvântul liber**, nr. 25, 25 aprilie 1936, p.5).

Perspectiva sociologică asupra „scriitorului român“ evidențiază „poziția lui de inferioritate socială“, apoi definirea, socotită intolerabilă, în raport cu o „tradiție tutelară“. Argumentul e înlocuit, în fine, de calomnie, „scriitorul român“ fiind considerat un fel de sicofant, dezinteresat de cultură, complice al „poliției“. „O seamă de scriitori români români – scrie Miron Radu Paraschivescu cu o dezinvoltură bizară – și nu dintre aceia al căror nume e lipsit de autoritate și oarecare răsunset, sunt agenți ai Siguranței. Nu interesează aici amănuntele.“ (**Cuvântul liber**, nr. 29, 23 noiembrie 1936, p.6).

În definitiv, acestea sunt opinii cu substrucție cel mult sociologică, concepute în stare de iritație și fără cine știe ce reprezentări în ordinea valorii. Și perspectiva istorică este în suferință. Poetul activează acum la **Cuvântul liber**, alături de Al.A. Philippe, care este „cronicar literar“, la fel ca și Demostene Botez, Gherasim Luca, D.Trost, E.Jebeleanu și Gheorghe Dinu (Ștefan Roll), și practică o jurnalistică de fațiune, mai încrunțată, desigur, decât o critică „de gust“ făcută de poeți. O reprezentare, cât de sumară, în materie de istoria literaturii, obligatorie la un critic, nu e cu putință a se vedea aici. Actualismul rămâne obsesiv.

Și totuși, un fel de „critică literară“ ar fi de găsit în bibliografia lui Miron Radu Paraschivescu, deși rezultatele sunt neglijabile, și nu pot fi examinate altfel decât ca document. Întâile opinii privitoare la literatură au ceva de spirit fumist, vădindu-se un efect al sociologismului vulgar, de regăsit, peste aproape două decenii, la I. Vitner, Paul Georgescu, V.Mândra și încă alții, mulți. Instrucția școlară în materie de literatură ar fi fost deplorabilă, în manuale fiind prezente numai „aberații, neadevăruri și inconsecvențe“, pornind de la **Peneș Curcanul** și până la „stupidele considerații despre geniul lui Eminescu, care a înnebunit, fiindcă a fost geniu (spunea profesorul după carte), nu fiindcă n-a avut cu ce să-și vadă de sănătate.“ A zice că **Peneș Curcanul** e o „aberație“ înseamnă a disprețui (în gustul internaționalist ce considera „specificul“ drept „semidoc-tism“) creația în termen agitatoric și național; mai mult chiar, examinarea sociologică, de context, este părăsită în mod straniu și neconsecvent. Apoi, a veșteji erorile privind „nebunia“ genială a lui Eminescu în baza situației financiare rele este a face abstracție de noțiunea propriu-zisă de „valoare“ totuși, esențială. **Eroarea melodramatică** e înlocuită cu **eroarea sociologistă**, de un determinism absolut, dar fără îndoială rudimentar iar inaptitudinea de a formula judecăți de valoare – evidentă.

Ideologia lui în materie de literatură e, de altminteri, aplicația unui simplu conspect pe teme doctrinare de observanță strictă. Creația este privită invariabil din perspectiva poziției sociale a artistu-

lui, chiar dacă aceasta se poate numai bănuși. Când opiniile cuiva nu sunt convenabile, se stabilește complicitatea cu „stăpânirea“, legătura cu „poliția“, argumentul cultural fiind absent. O recenzie a cărții lui Nichifor Crainic **Puncte cardinale în haos** divulgă metoda și trebuie descrisă o clipă. **Puncte cardinale în haos** ar face parte „din așa-zisa companie culturală pe care fascismul românesc a început-o metodic anul acesta“ și n-ar fi izolată, căci se însoțește cu contribuții ale lui Nicolae Roșu și Dragoș Protopopescu, declarate a fi doar „jenante“. Judecata de valoare e **apriorică**, de bună seamă, căci **în chip aprioric**, pozițiile ilustrate de autor și de comentator se despart: e o „carte tristă prin mentalitatea ce o domină, prin neadevărurile sfruntate pe care le debitează și prin confuzia pe care e menită s-o stârnească în rândurile reduse ale cititorilor ei“. „Falimentul autorului“ e vădit; el s-ar explica însă nu prin inaptitudinea construcției de idei, ci ar fi doar o „consecință a falimentului societății pe care acesta o reprezintă“. „Falsificarea grosolană a noțiunilor“ exprimă „burghezia actuală în plină descompunere“, cartea însăși fiind „mărturia falimentului culturii burgheze“. „Putritudinea“ unei lumi s-ar întrevede aici, scriitorul e „reacționar“ și „orice punte de legătură [cu el] e ruptă“, reprobabil fiind gestul „orb“ de a invoca – așa cum face Nichifor Crainic – pe Spengler și pe Nietzsche. Acesta e stilul, aparținând unui jurnalist politic, iar nu unui critic literar și de s-ar compara aceste aserțiuni cu acelea ale lui G.Călinescu (din **Tandaler predicator**), riguroase în

termen literar și estetic, ar fi evidentă precaritatea lor. „Critica literară“ e aici pamflet și deschide o direcție ce nu începe cu Miron Radu Paraschivescu și desigur că nu se termină cu el.

Totuși, **Puncte cardinale în haos** fiind o contribuție doctrinară, despărțirea ar fi de înțeles, fiind posibilă mai multă îngăduință atunci când obiectivul nu-i politic, ci literar. Însă un comentariu făcut unui roman de Mircea Eliade, de pildă (în **Era nouă**, nr. 2, 1936) îndepărtează această supoziție arătând că **principiul de gândire** este, de fapt, motivul: „Eroii săi – zice Miron Radu Paraschivescu – ar fi putut exista tot așa de bine acum douăzeci de ani, treizeci, cincizeci de ani, ca și astăzi. Faptul că ei ascultă radio sau că asistă la un film sonor nu influențează cu nimic felul lor de a gândi; ei ar fi gândit la fel chiar dacă trăiau în veacul caterinței și al Eleonorei Duse. Faptul că eroii săi umblă pe acoperișuri sau în pustiu nu-i împiedică să vorbească la fel ca atunci când merg într-un taxi pe Calea Victoriei. Mai mult, eroii d-lui Mircea Eliade n-au nici o preocupare socială, categoric nici una. Pentru ei, oamenii, clădirile, mașinile, petrolul, mătasea, magazinele, nu însemnează nimic altceva decât motive literare; motiv ca să întâlnească o femeie, ca să se culce cu ea într-o anumită clădire, să meargă cu o mașină la Câmpina, să facă o rochie de mătase cadou sau să sfâșie aceeași rochie într-un viol“. O acuitate sarcastică nu se poate nega aici, oricât ar fi de supărătoare ideea de a respinge o creație fără sprijinul unor argumente de natură estetică. Aceasta este însă tehnica. De

îndată ce îndărătul literaturii e întrevăzută o cauză adversă, judecățile devin vehemente, argumentele, prea subțiri, și comentatorul își pierde de tot uzul rațiunii. „Într-adevăr – zice pamfletarul nu criticul literar – «intelectualii» gărzii de fier, prezenți sub pseudonime transparente, Nichifor Crainic, Mișu Polihroniade, Zizi Cantacuzino, Mihail Stelescu, Ion Victor Vojen și autorul (Dragoș Protopopescu) sunt preocupați fără întrerupere de un singur lucru – closetul. E – cum am spune – problema centrală a cărții, acești «intelectuali revoluționari» nu doresc decât un closet confortabil pentru ca să fie pe deplin mulțumiți; fiindcă alte neplăceri n-au putut avea atunci când tot personalul, de la colonelul închisorii până la ultimul gardian, le erau, cum spune dl. Dragoș Protopopescu, devotați. Faptul nu poate surprinde: așa se fac revoluțiile fasciste, cu concursul polițiilor și al ministerelor.

Ceea ce e cu deosebire elocvent e însă faptul că acești domni «intelectuali» și «revoluționari» și-au găsit mulțumirea sufletească integrală o dată cu amenajarea unui closet al lor, particular, o privată propriu-zis. Atât au dorit ei; asta le-a fost preocuparea și idealul: o privată, care să fie cât mai curată și cât mai neștiută, mai tănuită celorlalți deținuți plebei. Iată și camaraderia acestor domni (ea nu se poate manifesta în plin decât la privată). Se știe că, în întrunirile lor, legionarii sunt «camarazi» Dar șefii lor îi învață: «camarazi până la closet».“ (**Era nouă**, nr.2 1936.) Argumentele însă lipsesc ori nu se rețin, observațiile, oricât de percutante, rămânând în afara

judecății de valoare oricât s-ar invoca, de altfel fără cine știe ce folos, „arghezianismul“, pamfletul și altele la fel. Cronica literară devine astfel simplă și elementară bastonadă: „Dl. Nichifor Crainic umblă pe drumurile ascunse ale ipocriziei, ale falsificării, ale derutei; d-sa nu reneagă fățiș, nu aruncă anatema de foc asupra valorilor culturale, ci – mai întâi – le denaturează. E un procedeu clerical, acela al scolasticii, goale de conținut, dar nu și de intenții“ (**Falimentul unei culturi**, în **Cuvântul liber**, nr. 26, 16 noiembrie 1936, p.8). Acuzația politică ia locul examinării estetice calme, recenzia devenind un soi de rechizitoriu ca într-un proces. „Am socotit întotdeauna – afirmă Miron Radu Paraschivescu – asociația „Criterion“ drept o avangardă a intelectualității fasciste în România: răspunsul lor, sofistic și incert, a fost o negație, o nerecunoaștere mai mult sau mai puțin fățișă a cauzei politice pe care o servesc; sunt, cum s-ar zice, agenții de propagandă ai fascismului, care se doresc ilegali și camuflați, deși siguranța statului le oferă cel mai larg sprijin și cea mai deplină libertate“. Fasciști sunt, între alții, Emil Cioran și Octav Șuluțiu: „Nu vom discuta aici nici fascismul domnilor E. Cioran sau al M. Polihroniade, nici al dlui Octav Șuluțiu, nu vom discuta (fiindcă e prea vizibil) în ce măsură această pretenție e fascistă“. Alții, „lași“ și „oportuniști“, induc în eroare prin „gravitate și morgă pretinsă filozofică“; ei sunt Comarnescu și Eliade (**Cuvântul liber**, nr.19, 16 martie 1935, p.8), ultimul – țintă obsesivă de atac: un „deviat“, un „surogat“, o „pseudo-valoare“, prac-

ticând „farsa și escrocheria“. Înșiruirea de fasciști nu se încheie însă cu ei: fasciști sunt Gentile, Gottfried Benn, Keyserling etc. Când revine la aceste teme, încercând o polemică de idei, Miron Radu Paraschivescu nu face însă decât un conspect după **Anti-Dühring** și **Dialectica naturii**, formulările și referințele fiind extrase din aceste lucrări: „robia evului mediu“, „ancilla theologiae“, Heraclit și Hegel, Feuerbach etc (**Cuvântul liber**, nr. 21, 30 martie 1935, p.2). Abia în sfera ideilor generale ce aparțin **simțului comun** s-ar mai putea salva câte ceva din acest nesfârșit „joc de masacru“ cu aspect ubuesc. Iată elogiul „vieții“, de pildă, ca factor genetic în elaborația literară: „căci oricum s-ar pune problema, din contactul direct cu viața, cultura nu are nimic de pierdut. Cel mult, de câștigat. Amestecul vieții în ogorul ei n-o poate decât fecunda. Și scriitorii adevărați n-au decât să observe și să folosească acest amestec.“ (**Reporter**, nr. 36, 14 noiembrie , p.6.)

„Colectivismul“, care plăcea în mediile proletare, nu-i, de asemenea, de repudiat integral, excesivă fiind (și cu consecințe nefaste) „**soluția unică**“, porunca, respingerea alternativei: „scriitorul trebuie să-și caute hrana în această colectivitate și să însemneze cu scrisul lui viața și lirismul aceste colectivități“ (**Meridian**, caiet 10, p.13-14). „Libertatea de creație“, însemnând „dreptul de a trăi, a gândi și a produce liber“ (în **Reporter**, nr. 35, 7 noiembrie, p.4) se însoțește cu directiva, exprimată cu formule vagi: „Un singur drum se deschide cărturarului de astăzi și de pretutindeni: drumul progresului către viitor“.

Eroarea capitală este aici nu adeziunea, ci conduita exclusivistă, **intoleranța**, lăsând deoparte noțiunea de creație și criteriul estetic și punând în loc concluzia doctrinară în regim de apriorism. Keyserling nu-i valabil căci este fascist, însă Ehrenburg în viziunea lui Miron Radu Paraschivescu, e un veritabil „far“, elogiul cunoscând termeni inuzitați nici chiar pentru Balzac: „Ehrenburg este, fără îndoială, scriitorul cel mai social, capul cel mai limpede înțelegător al formelor de viață din societatea actuală, după cum e și un indicator, un far spiritual“ (**Cuvântul liber**, nr.2, 17 noiembrie 1934, p.2). Mircea Eliade e, s-au menționat acestea, o „pseudo-valoare“, un „șarlatan“, în vreme ce Stoian Gh. Tudor, prozator al maidanului și om al **Cuvântului liber** (căci îl găsim, în revistă, prezent cu opt proze într-un an) e socotit autor al unei „cărți excepționale“ (**Hotel Maidan**), comparabil cu Rebreanu, Panait Istrati și Gorki (**Cuvântul liber**, nr.4, 30 martie 1935, p.6). Simpatia pentru „noi“ și „ai noștri“ stinge spiritul critic. Când scad însă apăsările doctrinare, inteligența intuitivă se întrevește, căci altfel nu s-ar explica aprecierea lui Mateiu I. Caragiale (în **Reporter**, nr. 3, 16 ianuarie 1937, p.6), socotit „un cavaler al crepusculului“ deși argumentele sunt totuși dezamăgitoare: **Craii de Curtea veche** ar fi vestit „apocaliptic sfârșitul și prăbușirea în bezna fără funduri a unei lumi înrăite în praf și huzur, putrezite de stricăciune și aur, stors cu biciul din sudoarea sfântă a unui popor de iobagi“. Impresia pozitivă, lăsând a se bănuie judecăți mai slobode, se împrăștie de îndată, așadar.

Ideologul disprețuitor de nuanțe nu-i altfel în comentariul de „belle arte“, unde e probabil că începuturile de la revista **unu** aveau încă ecouri. El admiră „expoziția Victor Brauner“ (în **Cuvântul liber**, nr. 24, 20 aprilie 1935) și detestă „salonul oficial“, „expozițiile de circumstanță“. Îi place Picasso, năzuind a transporta acest model pe teren valah, și aștepta „ivirea unui Picasso – un Picasso român – care să exprime în conștiința și culoarea lui realitatea istorică românească“ (**Reporter**, nr.4, 1931). Altfel, principiile sunt ferme, în felul de-acum învederat, însă aplicațiile devin ridicule prin argumente: în **Era nouă** (nr. 2, 1936) Miron Radu Paraschivescu invocă leninistul „spirit de partid“ în creație, însă propune, drept exemple, pe Jules Perahim, M.H.Maxy și Marcel Iancu. De-aici și până la bizazaria „lovajului“ profesat, în 1945, de Paul Păun nu mai e decât un pas. Pictorul exponențial pentru români rămâne, de fapt, Iser (preferință a **Cuvântului liber**, unde i se dedică, la 1 decembrie 1934, un „număr special“). Exultanța ia forme hagiografice și, bineînțeles, excesive, căci Iser e considerat nu numai o adevărată „școală“, ci „ansamblul tuturor școlilor de plastică românească, de la 1910 și până astăzi“, „o academie a picturii românești“, reprezentând „chintesența, culmile!“ . Eroarea capitală persistă în mod epidemic și este dezagreabil a constata **năzuința de a propune o singură soluție de creație și un prototip unic**. „Chintesență“, „culme“, „ansamblu al tuturor școlilor de plastică românească“ – iată formule care, spre a se confirma, reclamă perspectivă istorică,

totuși absentă. Avut-a ori nu Miron Radu Paraschivescu această înțelegere a fenomenelor în mișcare neîngrădită, crescând organic dintr-un fond specific? E probabil că nu, oricât ar fi invocat (între altele, în **Umanitatea** nr. 3, 1934) o tradiție „revoluționară“ locală. „Pașoptistul“ ar fi devenit „șomer intelectual“, aceasta este ideea, de altminteri, foarte sumară: „Intelectualul revoluției de la 1848 – exponent al clasei burgheze în plină dezvoltare – a ajuns, după optzeci de ani, un șomer ca oricare altul. Situația lui de astăzi este aceeași ca a oricărui muncitor, rolul său în procesul producției asemănându-se cu al acestuia. [...] Amândoi pot fi salariați (deci exploatați). Amândoi sunt supuși aceleiași legi a cererii și a ofertei, munca lor, indiferent de natura ei, devenind în sistemul de producție capitalist o marfă ca oricare alta, oferită pe piață. Și, de aceea, amândoi șomează, indiferent de diplomă, mai mult sau mai puțin academică, pe care o posedă. [...]

Intelectualul – oricum ar fi – revine în clasa pe care atâta timp a ignorat-o: clasa muncitoare.“ Indiferent de schema doctrinară (căci se recunosc aici idei ce nu-s efectul unei reflecții proprii), a presupune pentru Vasile Alecsandri o condiție uvieră la 1930 e o supoziție extravagantă. Evoluția e tradusă în termeni mecaniciști, având aspect de **universalitate logică**, însă deodată golită de conținuturi când apare privirea în timp.

Hotărât lucru, Miron Radu Paraschivescu nu avea pătrundere pentru organicitatea unei înaintări cu reazem, înainte de toate, național. Ipoteza lui de

„progres“ stă în șirul (și el dedus prin mijloace de natură doctrinară) compus din „Școala Ardeleană, Pașoptism și Liberalism“. Însă acestea exemplifică mai degrabă un **spirit creol și iluzia** protecționistă, de vreme ce „**romanitatea**“ **confesională** a „Școlii ardelenene“ și **soluția sincronistă** a „liberalismului“ reclamă ascultări față de instanțe supra-etnice și propun o evoluție de **provincie marginală**. O Românie confundată cu o „marcă“ a unui Imperiu laic ori de drept divin – iată o imagine oareșicum șocantă din punct de vedere al ideologiei pe care Miron Radu Paraschivescu pretindea că o adoptase, însă posibilă având în vedere desfășurările „neo-fanariote“ ce se vor produce. „Întârziere“, „tinerețe“, „primitivitate“, „mod etnografic de a trăi creația“ – acestea sunt formulele vehiculate de jurnalist. „Literatura acestor școli sau curente – susține el, cu referință la Școala ardeleană, pașoptism și liberalism – dacă a fost mai puțin grijulie la veșmântul artistic (lucru pe care noi îl explicăm nu prin caracterul ei combativ, ci mai curând prin tinerețea vârstei acestei literaturi) le cuprinde în schimb câteva caractere ce reprezintă valorile înseși ale poporului român“. Așadar, „tinerețea vârstei acestei literaturi“, condiția ei de fenomen recent, aceasta ar fi explicația unei forme șovăielnice și nu repetatele fracturi de coloană vertebrală abătute asupra ei. „Substratul“ ar fi o iluzie, „specificul“ – barbarie, „începuturile“ unei doctrine a organicității (care, de altminteri, nu-i decât resuscitarea unui fond anamnetic) – soluții fără viitor și improbabile științificește, căci ar fi emanație a

„păturii suprapuse“ (**Cuvântul liber**, nr.33, 20 iunie 1936, p.10). „Iată de ce – socotește doctrinarul – noi propunem lui Eminescu, Hașdeu, lui Creangă chiar, începuturile de la un Gheorghe Doja-Săcuiul, de la un Horea și Tudor Vladimirescu. În privința acestora, s-au produs falsificări. N-au fost oare prezentați, pe rând, Horea și Tudor drept luptători ai dezrobirii naționale atunci ei erau, mai înainte de toate, luptători ai dezrobirii iobagului de sub genunchiul boierului?“. Dar aceasta este **imaginea liberală** asupra lui Tudor Vladimirescu, enunțată, între alții, de C.A. Rosetti și combătută, în chip judicios, de Eminescu, căci a despărți „socialul“ de „național“ este, în mediul românesc, cu neputință de a se înfăptui conținutistic și greșit metodologic. Însă **cosmopolitismul „roșu“**, reformist în gustul jurnalistic de la **Românul**, se continuă până aici și nu încetează a se reproduce până foarte târziu, când nici o îngăduință nu mai părea că e posibilă. Altfel ar fi de neexplicat ideea lui Miron Radu Paraschivescu de a vesteji (într-o prefață concepută în 1965) „politică războinică“ a românilor (3,10) declarați mai înainte, de alții, popor cu proiect expansionist (?!). În „chestiunea națională“, jurnalistul nu-și preschimbase, de la 1936 până la 1965, convingerile, deși ideile propriu-zis literare suferă corecții. Acum, doctrina nu mai păstrează nimic din obsesia proletară, ea se bizuie pe un cult aproape anarhic al libertății, pe o fascinație a noțiunii de „absurd“. „Dacă a imaginat – zice Miron Radu Paraschivescu tot la 1965 (4,8), n-a dat destul frâu liber absurdului, ceea ce poate

că e, într-adevăr o vină, fiindcă, în artă, fantezia trebuie lăsată să meargă până la capăt; numai atunci ea se poate întâlni cu viața reală, a cărei simplă transmisie e uneori mai fantastică, mai absurdă și mai surprinzătoare decât orice închipuire“. Sunt aici, alăturate fără nici o metodă și cu aspecte elucubrante, ipoteze suprarealiste în forme crepusculare (de felul lui D. Trost și Paul Păun), viziune reportericească a lumii și o simpatie pentru retorica „absurdului“, de dată recentă.

Așezate alături de propozițiunile juvenile, aceste formulări surprind, însă nu trebuie să ne stârnească, în ultimă analiză, interogații prea multe. Ele au, în fondul ireductibil, o poziție comună chiar dacă tonul s-a modificat. Omul adoptase o apoftegmatică de predicator vârstnic și de insurgent mântuit, invocând o „conștiință tragică“, pe care, de altfel, o repudiasse la Mircea Eliade, care, cultivând-o, i se părea „escroc“ și „fascist“.

Jurnalistul cu vederi colectiviste devine astfel, în epoci recente, un egotist disprețuitor de doctrină, făcând caz de libertatea pe care o dă ideea de subiectivitate: „... nu știu și, drept să spun, nici nu mă interesează s-o știu și s-o demonstrez, câtă vreme asta e convingerea mea absolută în materie de arte literare“ (4,177). Confirmările i se par lipsite de sens, esențială fiind „convingerea“, încheierea subiectivă, absolutul unui eu incapabil a suporta examinări lucide: „Că istoria literară îmi confirmă sau nu o asemenea ipoteză, repet, mi-ar fi perfect indiferent

câtă vreme ea e o convingere din cele mai intense și mai adânc înrădăcinate-n mine“ (4,177).

Astfel sfârși, într-o penumbră de clastru, spiritul odinioară febril și animând un condei vehement al celui care vitupera contra celor care „convinși că, imprimând operei lor un caracter de luptă, o coboară prin aceasta și o dezbracă de tâlcul ei înalt artistic și estetic“.

Efigie la „spiritul creol“

Eaproape cu neputință a stabili o formulă sufletească nediscutabilă și aptă a explica opera de poligraf a acestui întârziat „cronicar“ valah, cu loc de naștere în Zimnicea portuară și așezat mai sus de dealuri, la Vălenii de Munte, ieșit dintr-o stirpe nesigură și pe care, de altminteri, o reneagă vehement și definitiv. Genealogia nu explică nimic, ca, de altfel, și geografia, scriitorul voind să uite de aceste determinări și să ia totul de la început. Totuși, în materie de creație, inocența desăvârșită este iluzie și oricât s-ar încerca cineva a se sustrage obârșiiilor, legăturile structurale răzbat în cele din urmă.

Ca literat, așadar, Miron Radu Paraschivescu e „cult“ și aceasta mai presus de aluzie și de citat, unde s-ar întrevede mai degrabă o vanitate proprie conformațiunii autodidacte. Chiar dacă el știe și invocă

pe Giono sau Bernanos, pe Whitman, pe Maiakovski și pe alții, cultura nu se rezumă la bibliografie, ci contribuie la înlesniri incompatibile cu gândul aflat în neîngrijire. A fi cult însemnează a porni pe căi bătătorite spre a tăia, pornind de la ele, poteci noi în păduri.

În poezie, spre a începe cu aceasta, Miron Radu Paraschivescu se alătură sufletește generației ce îl precede, și dacă îi este, poate, inferior ca orizont, temeiurile atașamentului său rămân solide și l-ar fi putut scuti de prea multele-i incertitudini. El nu scrie independent de contemporani, chiar dacă un egoism se observă și putem zice fără teama de a greși că epoca însăși îl pecetluiește, spiritul fiind labil și omul însetat de notorietate mai mult decât alți congeneri, se străduiesc **a lăsa operă**, într-un fel adeseori discret. Izbitoare sunt aici vehemența și voința de a se diferenția definitiv și cu spectacol. Vorbele rele răsar fără prudență și predecesorii devin, deodată, niște „escroci“ și „marțafoi“, cu liră „rablagită“; însă acestea nu sunt argumente spre a face o dramă din lirica mai veche și nici a nega o literatură ce îl dăduse pe Eminescu. Propriu-zis, poetul nu respinge simbolismul, ci lejeritatea rostandiană, ușurința versificației și boema epigramistică, de felul lui Cincinat Pavelescu, căci versuri simboliste produse și el, fără a se nemulțumi de imaginile suave și de melodicitate. La drept vorbind, simbolist era și Tristan Tzara (prin 1912, la **Simbolul**, laolaltă cu Ion Vinea), cântecele de ospiciu ale lui Al. O. Teodoreanu sunt suprarealiste, prin dezlegarea lim-

bii alienațiilor, și simbolistul Dimitrie Anghel îl premerge pe Urmuz cu proza lui asociativă. În fine, provenit din simbolism, Adrian Maniu creează, înainte de Tzara și de Vinea, în gustul „dialectului automat“.

Însă spiritul de frondeur al lui Miron Radu Paraschivescu nu-i atent la nuanțe și, de altminteri, îi lipsește poetului aptitudinea de a disocia cu instrument estetic. Nici parnasianismul academic nu-i place, însă, la examinări prudente, înțelegem că nimic nu-i în creație inutil, de vreme ce, prin acumulări de necontrolat, literatura ajunge să clarifice de la sine procesele de evoluție. A exclude o componentă e, poate, a tulbura proporția unei sinteze pe cale a se alcătui. Și, în cele din urmă, nu-i dezordinea boemă o negație fără vitalitate aflată la un pas de ceea ce se cheamă „modern“, fără însă a-l înfăptui? Avangardismul însuși e un „esprit de bohème“ ajuns la teoretizări gureșe, ca și la radicalism fără obiect metafizic, și devine revoluționar când părăsește cabinetul și pătrunde în stradă, descoperind ocazii sociale și obiectiv vizibil pentru inconformiști. Simbolismul, chiar, se ivise în medii proletare, și Tradem, de nu cumva și Bacovia, sunt proletari suferind de boli sociale.

Acum înțelegem că respingerile unei tradiții lirice sunt, la Miron Radu Paraschivescu, doctrinare, poetul ajungând, mai apoi și când apăsările ideologice scad ori nu se iau în seamă, a se exprima sufletește fidel. **Cântice țigănești** indică această erezie. De altfel, „romanța“ preferată de Garcia

Lorca era și pasiunea lui Minulescu, și doar țigănia lăutărească, mânuind vioara, pune ceva autohton în ea obișnuind urechea cu muzicalitatea și ținând locul șansonetiștilor francezi. Aici, în **Cântice țigănești** histrionismul e al lui Minulescu, poezia fiind adesea banală, însă trebuind imaginată prin însoțire cu o gesticulație de actor. „Histrionism“, „romanță“, „muzicalitate“, acestea sunt categorii estetice aflate în legătură cu **Cântice țigănești** și care totuși nu le definesc intenția, căci pe Miron Radu Paraschivescu îl preocupă, mai întâi de toate, revelația socială și apoi literatura. Sentimentalismul îl împiedică să vadă grotescul romanței de mahala și singură voința de a face un stil, instinctivă și ea, indică vreo frământare de creație.

Poezia rămâne labilă în țeluri, deși poetul e înzestrat mai presus de obișnuit, și ar fi inexplicabilă această șovăire dacă n-am ști că Miron Radu Paraschivescu socotea, rezemându-se pe o ideologie, drept respingătoare teoreticește literatura unde nu-s prezenți, cu preponderență, „umiliții și obidiții“. Reflecția (teoretică) e, prin urmare, săracă, întrucât a propune să uităm **Luceafărul** și să pornim o literatură nouă de la **Rică, fante de Obor** nu-i de conceput.

Nici alte forme de creație nu-s mai clare. Alcătuite la mari depărtări de timp ori cultivate în cadrul unei vârste, proza și teatrul n-au putut să evolueze și să impună. Însă prozatorul este, mai întâi, reporter și îi caută pe „obidiți“ la sate, în Apuseni și Moldova, făcând și el un soi de apostolat social.

Acum, „boieria“ prezentă la nu puțini dintre nuveliștii de până la 1900 și de după aceea (la N.Gane, Brătescu-Voinești și Gârleanu), cade sub incidența observației realiste, formulată cu cruzime și fără iluzii de conciliere. Acea umanitate stereotipă, trăind din kief și „reacționară“, păleşte tipologic înaintea trezirii unei lumi agitate și revendicative, împinsă de agitația socialistă. Însă acestea sunt scheme și, până la ele, raportorul apucă să comunice o grandioasă imagine de românită arhaică, de unde lipsesc „lipitorile satelor“, arendașii răi și alo-geți (semn că problematica nu mai e aceea a **Sămănătorului** și că optica este în chip exclusiv socială). Ceva este insolit acum și aceasta nu-i mediul. Despre moți se exprimase un Ioan Paul, zugrăvind pe **Florică ceterașul**, dar prozatorul era el însuși moț, și ca atare bănuim o susținere sentimentală. Ca și Sandu-Aldea față cu oamenii din bălți, Ioan Paul dădea tablouri de viață etnografică despre „ai lui“. Însă, aici, reporterul vede totul ca și cum ar călători **în exotic**, și structura acestei proze jurnalistice ar fi putut, dacă pășea mai hotărât către esențial, să fie sadoveniană, arhăitatea lumii alpestre desferecând semnificația unei lumi de statornice organizări care sunt ale **Baltagului**, ale lui **Uvar** și ale **Paștelui blajinilor. Pâine, pământ și țărani, Oameni și așezări în Țara Moșilor** sunt investigații în locuri cu umanitate românească străveche și stabilă, uzurpată de năvălitori, putând a comunica insondabilul unui popor și astfel se schițează, totuși fără dezvoltări, o ipoteză de literatură a organicității

ții. Însă reporterul nu insistă. „Moții“ și „moldovenii“ sunt văzuți ca niște aborigeni într-o Americă aflată în curs de cartografiere, și e învederat că Miron Radu Paraschivescu socotea pe țărani un fel de muncitorime mai înapoiată în concepții, trebuind a fi luminată de „studenți“, incapabilă a se conduce singură altfel decât tradițional, ceea ce nu i se pare de admis. Gustianismul se retează dintr-o dată.

Totuși, reportajele coboară în mediile **Durerilor înăbușite**, și de n-a fost cu puțință a se face reconstituire de arhaic, prozatorul ar fi putut, în urma lui Sadoveanu și Vlahuță, să treacă la studiu social epic, nu puține din însemnări având formulă nuvelistică. Însă reporterul nu cutează și nu e capabil a deduce din lumea românească reală o tipologie, făcând, cum s-ar zice, creație. Convingerile precumpănitor practice sunt o frână.

Cât privește pe prozator, el își studiază subiectele, dar nu stăruie epic. **Salvatorul** e o nuvelă postcaragealiană (arătând un specimen fără suflet complicat) și are rotunditate în desfășurare. **Prima lecție** anunță un roman, căci psihologiile sunt în suspensie și reclamă dezvoltări. Aici, lumea impiegaților, a belferilor se însoțește cu aceea din dramaturgie (**În marginea vieții**) și este cea a nuvelisticii de după 1900, a lui I.A.Bassarabescu. Gândirea e monotonă în esență, aparținând generației anterioare, dar se evidențiază puțin din pricina unui stil excesiv și expresionistic, ascunzând legăturile posibile. Crâșma rămâne totuși locul sadovenian de pierzanie, și **În marginea vieții** reia tabloul de spațiu

indiferent și gol, din **Crâșma lui Moș Precu**, cârciumarul cu trecut tulbure fiind acela din **Asta-i ciudat!**. Mai mult decât prozatorul, dramaturgul năzuiește a rezolva totul prototipistic (aparența de social fiind neglijabilă) și, la drept vorbind, Manole trăiește aci ca personaj, nu însă și Lidia, care e „prototip“, ca și Zburătorul și Poetul, din **În marginea vieții**. Drama eroilor e însă schematică, oricât ar părea de universală, prin reducere și nu are adăogiri de spațiu și timp.

Cu toate acestea, scriitorul arată obsesia deterministă și se concentra în direcția unei literaturi sociale. Însă concepția îi rămâne și aici nelimpede. În vremea colaborării cu Dimitrie Gusti, viziunea lui e vag poporanistă, însă fără romantism inutil, propunând mai întâi „ridicarea“ țăranilor prin intervenție civilizatoare înfăptuită printr-un fel de tutelă. Acest activism nu strică, dar i se pare, de fapt, nerealist poetului încredințat că dificultățile de la sat sunt mari și vechi, irezolvabile cu puteri proprii. El caută protecție înaltă într-un spirit care e „pașoptist“ și prelungeste **iluzia protecționistă** a întâilor socialiști și a liberalilor „roșii“, a lui C.A. Rossetti. Aceștia sunt citadini, intelectualiști și internaționaliști, crezând că-s posibile soluții de aculturație și hotărâri de cabinet ori de congregație secretă luate pe seama unui „popor“ abstract, invocat pretutindeni drept argument, dar socotit, în definitiv, „prost“ și „incult“.

În fond, începuturile „sociale“ sunt, la Miron Radu Paraschivescu, pe urmele lui Vlahuță (ca, de altminteri, și acelea ale lui Nichifor Crainic și Vasile

Voiculescu), deși o contribuție a lui Gherea și, poate, a lui Nicolae Iorga nu poate fi negată. Adeziunea comunistă e, la generația lui, o chestiune de rațiune, satisfăcând aspirația obiectivă către certitudine și potolind, în mod provizoriu, neliniștea sentimentului necontrolat și steril.

Aceasta nu-i „misticismul“ ateu al lui Neculuță, încredințat că merge o dată cu proletarii „spre țăr-mul dreptății“ și nici umanitarismul tolerant, ecumenist, al lui Gala Galaction, adept al unui socialism de **Scripturi**; e, în cele dintâi forme, o revelație juvenilă, ca înaintea unei Puteri. O astfel de ideologie stârnește însă iritare dacă e propagată în direcția defetistă și internaționalistă a lui F. Aderca (din **Moartea unei republici roșii**), sfârșind, dacă se ridică la dogmă, prin a fi impopulară. Nu acesta fu, însă, raționamentul lui Miron Radu Paraschivescu, spirit relativist din categoria voltairienilor, emancipat pe principii și individualist, gândind mai degrabă la legitimitatea adevărului propriu. Revoluția fiind permanentă, rezultă că o conștiință trează nu poate asculta de porunci neschimbătoare, și dialectic ar fi a supune gândul la un real care, fiind schimbător, pretinde ca și cugetarea să se corecteze în chip infinit. Acest sofism e greșit și, cu probabilitate, încearcă a pune în concepte o psihologie labilă și indiferentă la componenta etică.

De îndată ce descoperă cazuistica, Miron Radu Paraschivescu pășește, ca, de altminteri, și alți congeneri de înclinație avangardistă, spre un **tărâm al libertății**; însă aceasta e o libertate de reformist,

lutheriană, cu neîncetate raportări la formula doctrinei originare. El nu repudiază, spre a vorbi în termen istoric, „simbolul de credință“ și, totuși, nu abhoră ideea de „primat“, având în chip intuitiv ceva din populismul celor dintâi socialiști, năzuind către egalitate, dar lipsindu-i metoda. Inaptitudinea de a evolua altfel decât în imediat este izbitoare. Omul nu impune un sistem pe care era, fără îndoială, incapabil măcar de a-l schița și nici nu aderă la sisteme făcute de alții, deși, fiind marxist, s-ar fi cerut să observe, mai mult sau mai puțin strict, ceea ce era de observat. El exprimă, în schimb, **o neliniște care particularizează generația lui** și îl alătură, psihologicește, lui Petre Pandrea, Mircea Eliade, Emil Cioran și Mircea Vulcănescu, oricât de neplăcute ar fi aceste vecinătăți pentru cei care văd despărțirea ideologică și nu unirea într-o tipologie. Ca și Nae Ionescu, el propagă o idee (diferită, desigur, de a aceluia) și nu completează un program, rămas veșnic în alb. Ceea ce pare capriciu e aventură, ceea ce e labilitate pare deschidere față de nou, și cei care îl admiră încă pe Miron Radu Paraschivescu nu știu că reacționează față de acest om fără doctrină ca și discipolii lui „Nae“ față de magistrul lor. El ar fi voit, poate, să fie un „filosof-mit“ de însemnătatea lui Pârvan (dar umblând prin cafenele și propovăduind oral) și Iorga, însă un Iorga „roșu“, stabilit, ca și acela, la Văleni.

Era, dar, un veșnic reconvertit și un etern eretic, un sofist individualist fără consecvența care se cere unui intelectual, dacă năzuința e de a lăsa în istorie

urme adânci, și, de aceea, s-a ferit de culegerea eseurilor sale, care, oricât ar fi fost de selective, nu produceau decât imaginea unei disponibilități iritante. „Revoluționarul“ nu rămâne, cu toate acestea, o poză, precum la Ilarie Voronca, Miron Radu Paraschivescu având o înclinație către reformism și o simpatie pentru mediile umile, ceea ce îl definește între utopiștii tardivi.

La drept vorbind, omul rămâne un „caz“, iar scriitorul – o ipoteză, și cine se va încumeta a descrie încă, de aici încolo, această creație nonconformă cu virtualitățile nu va putea să evite ideea de paradox. Însă misterul propriu-zis lipsește, căci întorsăturile unei biografii atingătoare și de operă nu sălășuiesc în straturi atât de adânci, încât să nu se arate. Paradoxul lui e, în definitiv, **paradoxul Văcăreștilor** și aparține unui fel de boier „roșu“, făcînd figură de Ion Câmpineanu literat în alt ev istoric. El este un „fanariot“ recrutat dintre autohtoni și, ca și fanariotii, cunoaște și vehiculează ideologia revoluției franceze, năzuind s-o aplice de sus în jos, prin elite coborâtoare în popor. Aceasta e „luminarea“, clipa ezoterică a revoluției, pașoptistă, rosettiană, narodnicistă. Acest prototip se socotește izolat între băștinași, iubind mai degrabă metropola și e, spiritualește, „creol“. Autohtonii sunt „primitivi“, „întârziată“, „tineri“ prin raport la cultură și civilizație; metropolitani – moderni, înaintați, cu „tradiție“. Îndeobște, despărțirile acestea provin de la forme diferite de civilizație, cea mai elementară fiind aceea între „țărani“ și „orășeni“. „Creolul“ simpatizează

citadinitatea și, de nu-i de-a dreptul antiruralist, îi deplânge pe țărani, neștiutori de civilizație și fără subțirime de spirit, incuți. „Cultura“ e orășenească, chiar dacă reformistul se obligă a lua uneori, din necesități de doctrină, temperatura categoriilor sociale păgubite; însă ruralitatea rămâne „etnografie“ și, ca atare, trebuie să se corecteze, încheindu-și, în măsuri felurite, ciclul istoric specific. Aceasta nu înseamnă că „spiritul creol“ respinge noțiunea de „popor“ înțeleasă abstract și melodramatic, însă simpatia lui pentru țărani e doar populism și ia înfățișări de folclorism pitoresc, vădind emoție pozitivă și îngăduință față de categoriile sociale declasate: robi, persecutați, infractori. Traducând totul în social, „creolul“ nu-i pricepător de insurgențe naționale și repudiază orice fel de restaurație a unui substrat, organizat specific și apt a se dezvolta de la sine și fără intervenție protectoare. **Cântice țigănești** vădesc această degradare lăutărească a noțiunii balcanice de haiducie, reacție în sine organică și demnă. Terente, Rică, aceștia nu sunt haiduci, sunt „borfași“, iar **cânticele** unde sunt proslăviți nu-s folclor, ci compunere creolă, cu eroi de înălțime morală posibilă în mediul care i-a creat. Anonimul popular devine, deodată, lăutar.

Această ipoteză e posibilă tipologic și descrie, până la un punct, „cazul“ întruchipat de Miron Radu Paraschivescu, totuși fără deplină potrivire. Cercetările sunt esențiale și drama începe de aici înainte.

Căci, în fond, ce s-ar fi putut dezvolta din acest inefabil sediment sufletesc cu sensibilitate și cu ascuțime de gând? O poezie fără inutile respingeri ra-

dicale și mai atentă la nuanța lirică, oricât ar fi intervenit în ea eticul, altminteri inevitabil; o proză a străvechimilor aproape ritualice, de comunități ascunse în munte și pe coame de deal, trăind răzeșește și întâlnind istoria tulbure; un roman de mișcări sufletești fine și de psihologie complicată, accentuând puterea de a comunica analitic adevărul unei tipologii; un teatru al originarului, expresionistic și poate ritualic; o eseistică „de poet“, conținând mai cu precădere concluzii extrase dintr-un proces subiectiv de creație, încercându-se a găsi soluția teoretică adecvată. Însă acestea sunt presupuneri și nu s de examinat altfel decât în raport cu creația exprimată, aceea care, în ultimă analiză, definește un loc în univers.

Opera, izbăvită, poate, de om (cum s-a zis despre altcineva), deși ininteligibilă dacă facem abstracție de el, rămâne aceea care este, și dacă ar fi să ne înălțăm o clipă deasupra despărțirilor de vederi pe care sensul ei le reclamă, am putea zice că e schița unui excepțional talent neconsumat. Ea însoțește definitiv, și până la irevocabil, o legendă, aceea a lui Miron Radu Paraschivescu, ultimul „cronicar muntean“, ce și-a compus, el însuși, cu o ironie villonescă, acest epitafor memorabil: „Aicea s-au dus cu jale / Și în tihnă se albesc / Oasele Domniei Sale / De Miron Paraschivescu / Ce au fost trecut prin lume / Ca să dea la toate nume / Astăzi una cu țărâna / De iubire n-are știre / Și un vreas îi este mâna / Care scrise aste șire. / Domnișori și domnișoare / Când citiți aceste foi / Și zâmbiți la întâmplare, / Va zâmbi și el cu voi“.

ARTUR SILVESTRI - OPERA TIPĂRITĂ

I. PROZA

1. **Artur Silvestri** – *APOCALYPSIS CUM FIGURIS* – *Șapte nuvele fantastice și un epilog* – Ediția I - Editura CARPATHIA PRESS, București, 2003
Ediția a II-a – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
2. **Artur Silvestri** – „*Perpetuum mobile*“ – *Piese improvizate pentru violoncel și oboi* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

II. ISTORIA CULTURII, ESEISTICĂ

1. **Artur Silvestri** – *Arheologia unei ore* – 1886, de Sfinții Voievozi • Eminescu la Mănăstirea Neamț – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2003
2. **Artur Silvestri** – *Modele și exemple* – *Un cărturar al religiozității*: Nicolae C.
3. **Artur Silvestri** – *Misterul fructului* – O fabulă despre *soarta manuscriselor pierdute* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2004 (Însemnări despre literatura basarabeană de George Baldovin-pseudonim)
4. **Artur Silvestri** – *RADIOGRAFIA „SPIRITULUI CREOL“ – Cazul Miron Radu Paraschivescu* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2004
5. **Artur Silvestri** – *Arhetipul călugărilor sciți – Eseuri despre „Bizanțul paralel“* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
6. **Artur Silvestri** – *Regula chiliei luminate* – Gânduri răslețe despre Mitropolitul Tit Simedrea – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
7. **Artur Silvestri** – *Fabula căii singuratice* – Elemente de *istorie culturală apocrifă* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
8. **Artur Silvestri** – *Intermundii* – Vise despre forme și culori – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
9. **Artur Silvestri** – *MODELUL ”OMULUI MARE”* – Zece *Conversări de amurg* cu Antonie Plămădeală urmate de *Douăzeci și opt de scrisori de altădată* – Ediția I: Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

Ediția a-II-a revizuită și adăugită Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

10. **Artur Silvestri** – *REVOLTA „FONDULUI NECONSUMAT”* – cazul *Zaharia Stancu*, Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

11. **Artur Silvestri** – *Semne și peceți – Șapte lecții despre „originism”* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

12. **Artur Silvestri** – *Vremea seniorilor* – vol. I. Scrisori de altădată de la ierarhi și cărturari bisericești – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

13. **Artur Silvestri** – *Memoria ca un concert baroc* – vol. I. Povestiri reale și imaginare din Lumea-de-Nicăieri – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

14. **Artur Silvestri** – *Memoria ca un concert baroc* – vol. II. Ofrandă aproape fără grai – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

15. **Artur Silvestri** – *Memoria ca un concert baroc* – vol. III. Tablou imaginar de familie – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

16. **Artur Silvestri** – *Modelul și memoria Mitropolitul Antonie Plămădeală în efigie* - Editura INTERMUNDUS, București, 2005

17. **Artur Silvestri** – *Secretul rugului aprins* - Editura CARPATHIA PRESS, București, 2007

18. **Artur Silvestri** – *Nu suntem singuri* – Șapte convorbiri de azi și două de altădată înregistrate de Ilie Purcaru, Elisabeta Iosif, Radu Căjvăneanu, Veronica Balaj, Elvira Irșai, Anca Bărbulescu, Vasile Tomoioga, Carmen Marinescu, Cristina Stuparu – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2006

19. **Artur Silvestri** – *Bizanț înainte de Bizanț* – Mitropolitul Nestor Vornicescu și ideea de *literatură străromână* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2006

20. **Artur Silvestri** – *Athanor. Cărți ce puteau să nu fie*, vol. I - Editura CARPATHIA PRESS, București, 2007

21. **Artur Silvestri** – *Athanor. Din «Caietul Bunului Grădinar»*, vol. II- Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

22. **Artur Silvestri** – *Orfeul perpetuu. Trei eseuri despre «istoria apocrifă a literaturilor»*- Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

III. ANALIZA IMOBILIARĂ, ECONOMICĂ ȘI SOCIALĂ

1. **Artur Silvestri** – *Deceniul straniu* – Orașe variabile, sanctua-
re și mituri imobiliare – Editura CARPATHIA PRESS, București,
2003

2. **Artur Silvestri** – *Eseu despre lumea dezrădăcinată* – Proprie-
tatea imobiliară prin sensuri și simboluri în România anului 2000 –
Editura CARPATHIA PRESS, București, 2003

3. **Artur Silvestri** – *Retrocedarea secolului* – Scandalul *fondului
religionar bucovinean* – 2003

4. **Artur Silvestri** – *Cum să faci o afacere imobiliară de succes?*
– Raportul S.G.A. România – Editura CARPATHIA PRESS, Bucu-
rești, 2004

5. **Artur Silvestri** – *România în anul 2010* – O prognoză de piață
imobiliară – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2003

6. **Artur Silvestri** – *Efectul „Thales din Milet“* – Eseu despre
manipulatorii de bani – Editura CARPATHIA PRESS, București,
2004

7. **Artur Silvestri** – *Megapolis valah* – O sută de principii doc-
trinare – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2004

8. **Artur Silvestri** – *Apologia hazardului* – *Mic îndreptar anual
de plasamente și câteva Scene cu neo-migratori* – Editura CARPAT-
HIA PRESS, București, 2005

9. **Artur Silvestri** – *Șocul pasului decisiv* – De la o piață imobi-
liară locală la piața imobiliară globalizată – Editura CARPATHIA
PRESS, București, 2005

10. **Artur Silvestri** – *Apogeul derutei* – Zece eseuri despre Vre-
mea neașezată – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

11. **Artur Silvestri** – *Exerciții de exorcism social* – *Hazard diri-
jat, lichidatorism și vremea Ducăi-Vodă* – Editura CARPATHIA
PRESS, București, 2006

12. **Artur Silvestri** – *Sfârșitul iluziei. O prognoză imobiliară: Româ-
nia în primul an european* – Editura CARPATHIA PRESS, București,
2007

13. **Artur Silvestri** – «*Loc*» și «*persoană*». *Eseuri despre geogra-
fia tainică* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

14. **Artur Silvestri** – *România imobiliară. Neo-babelism, lux de
Dâmbovița, «des-proprietărire»* – Editura CARPATHIA PRESS, Bucu-
rești, 2008

15. **Artur Silvestri** – «*Prostologhikon*». Vremea clownilor: cum se fabrică suprarealitatea de ziar – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

16. **Artur Silvestri** – *Opera non grata. Eseuri despre «geografia jafului», ocupație și «neo-migratori»* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008

IV. OPERE TRADUSE

1. **Artur Silvestri** – *Apocalypsis cum figuris – Sept nouvelles fantastiques et un epilogue* – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

2. **Artur Silvestri** – *Nestor Vornicescu. L'Apôtre de l'Idée Proto-roumaine* – l.franceză – KOGAION EDITIONS, București, 2005

3. **Artur Silvestri** – *Pentagramma* – l.română, franceză, engleză, germană, rusă – KOGAION EDITIONS, București, 2005

4. **Artur Silvestri** – *Syllabus* – l.franceză – KOGAION EDITIONS, București, 2005

5. **Artur Silvestri** – *Pastor Magnus* – l.română, franceză, engleză, germană, rusă – KOGAION EDITIONS, București, 2005

6. **Artur Silvestri** – *L'archetype des moines scythes – Quatre „heures astrales“ dans le Byzance parallele* (franceză) – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

7. **Artur Silvestri** – *La faible de la voie solitaire* – Quelques éléments d'histoire culturelle apocryphe – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005

8. **Artur Silvestri** – *Genius Loci* – lb. română, franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă – KOGAION EDITIONS, București, 2006

9. **Artur Silvestri** – *Perpetuum mobile* – (proze, franceză) KOGAION EDITIONS, București, 2006

10. **Artur Silvestri** – *Perpetuum mobile* – (proze, engleză) – KOGAION EDITIONS, București, 2006

11. **Artur Silvestri** – *Der Archetypus der Skytischen Monche* – 2006 (eseuri de istorie a culturii, germană) – KOGAION EDITIONS, București, 2006

12. **Artur Silvestri** – *Dodekagon. Der Archetypus der Skythischen Monche. Essays zum «parallelen Byzanz»* – KOGAION EDITIONS, București, 2006

13. **Artur Silvestri** – *PIANO NOBILE* Recit d Amertume – Editura Kogaion, 2005

DOCUMENTARE ÎNȚIATE ȘI ÎNGRIJITE DE ARTUR SILVESTRI

1. **Paul Lahovary** – ultimul bizantin – Documentar de Artur Silvestri – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
2. **Opera încoronată** – Zoe Dumitrescu Bușulenga – Florilegiu de Artur Silvestri – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
3. Cuvinte pentru urmași vol.I *Modele și exemple* pentru Omul Român, Editura CARPATHIA PRESS, București, 2005
4. Cuvinte pentru urmași – vol II *Modele și exemple* pentru Omul Român – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2007
5. Mărturisirea de credință literară – vol. I Scrisul ca religie la români, în preajma Anului 2000 – Editura CARPATHIA PRESS, București, 2006
6. Mărturisirea de credință literară. vol II. Scrisul ca religie la Români în preajma Anului 2000 - Editura CARPATHIA PRESS, București, 2008
7. «*Danie, loc și bună-voire*» – *Cuvinte de folos și gânduri* la un dar de preț din ziua de azi adunate și rânduite de Artur Silvestri – Editura INTERMUNDUS, București, 2006
8. Întoarcerea scriitorului – Treizeci de eseuri despre literatura Mariane Brăescu – Editura INTERMUNDUS, București, 2006
9. Al cincilea patriarh. Prea Fericitul Teoctist în câteva *gânduri*, evocări și documente – Editura INTERMUNDUS, București, 2007

APARIȚII EDITORIALE POSTUME

1. **Artur Silvestri** – *FRUMUSEȚEA LUMII CUNOSCUTE. Zile de neuitat*, ediție îngrijită de Mariana Brăescu Silvestri, cu ilustrație de Vasile CerCEL, Editura CARPATHIA, București, 2009
2. **Artur Silvestri** – *APOCALYPSIS CUM FIGURIS, șapte nuvele fantastice și un epilog*, Ediția a III-a, revăzută și îngrijită de Mariana Brăescu Silvestri, Editura CARPATHIA PRESS, București, 2009
3. **In memoriam ARTUR SILVESTRI** – *Mărturii tulburătoare* - volum colectiv inițiat și îngrijit de scriitoarea Mariana Brăescu Silvestri, Editura CARPATHIA PRESS, 2009
4. **ARTUR SILVESTRI** – *Vocația căii singuratice*, de Cleopatra Loruțiu, Editura CARPATHIA PRESS, 2009

Artur Silvestri

(București, 19 martie 1953 –Viena, 30 noiembrie 2008)

- Scriitor, istoric al civilizațiilor, promotor cultural, personalitate cu activități enciclopedice
 - Studii filologice Universitatea București
 - Specializări în arheologie în Italia și istoria culturii la Sorbona, Franța
 - Doctor în literatură medievală la *Trinity Bible Research Center* - University of Madras, India
 - Doctor h.c. la *Institut d'Estudis medievals de Catalunya* – Barcelona
 - Din iulie 2004 *Docteur en sciences appliquées* la Universite Francophone Internationale Bruxelles și *professeur-visitateur*, în materia *Gestiune imobiliară și expertiză patrimonială*, pentru U.E. și Africa
 - I s-a atribuit *La Croix de Saint Antoine du Desert*, marea distincție a Bisericii Copto-Ortodoxe din Alexandria (Egipt)
 - A fost ales *academico* la Centro Culturale Copto-Ortodosso din Veneția, Italia
 - *Doctor of Dinity* la *St. Ephrem's Institute* din Puerto Rico
 - Cronicar literar la revistele *Luceafărul* (1975-

1989), Actualites Roumaines (1981-1984), Romanian News (1981-1984), are contacte strânse cu mari scriitori și artiști români din toată lumea, fiind în corespondență cu Mircea Eliade, G.Uscătescu, Nicolae Baciuc, Paul Lahovary, Luki Galaction, Leon Negruzzi, Ioan. I. Mirea, Ștefan Baciuc și alții.

- Inițiază proiectul *noii geografii literare* la revista Luceafărul, în vederea stimulării creației locale și regionale, respingând centralizarea culturală

- Creator de instituții și de organizații profesionale, a fost Președintele Uniunii Patronale Imobiliare din România

- Președinte și membru fondator al Asociației Române pentru Patrimoniu

- Fondator al Asociației Scriitorilor Creștini din România (2005)

- Președinte de onoare al Ligii Scriitorilor din România

- Activitate culturală impresionantă timp de peste trei decenii.

- Autorul a sute de cercetări de istorie literară română apărute în engleză, franceză, rusă, spaniolă și chineză.

- Autor a peste 200 studii pe teme de istorie literară română, peste 50 de cărți și 2500 de articole pe teme culturale

- Inițiator, alături de Mitropolitul Nestor Voronicescu, al dezbaterii privind epoca literară proto-română

- Studii originale și ediții legate de *epoca străromână*, cu concluzii însușite ulterior de numeroși alți comentatori

- Descoperitor al operei latine a scriitorului pro-

toromân Martin de Bacara (sec. VI d.h) și al autorului bizantin Ioancu (sec XIV), despot al Dobrogei

- Creatorul unui vast program cultural on-line, care însumează peste 100 pagini web (dintre care 25 de publicații periodice cotidiene, săptămânale și lunare și 5 reviste literare în limbi străine)

- Autorul unor cărți de mare prestigiu cultural: *Modelul Omului Mare*, *Radiografia spiritului creol*, *Memoria ca un concert baroc* (vol. I-III), *Vremea seniorilor*, *Athanor* (vol I-II), *Semne și peceți*, *Arhetipul Călugărilor Sciți* (limba română, franceză, engleză, germană)

- Cărți de proză (*Apocalypsis cum figuris*, *Perpetuum mobile*), de eseistică în teme diverse, numeroase contribuții de filosofie socială

- Serii și colecții editoriale create și îngrijite de Artur Silvestri (*Mărturisiri de credință literară* vol I-II, *Cuvinte pentru urmași* vol I-II), ilustrează o operă polimorfă și inspirată

- Specializat, în ultimul deceniu, în analiză economică

- Considerat, după 1990, fondatorul activităților de consultanță imobiliară din România și un expert în analiza și prognoza de piață aplicată acestui domeniu

- A coordonat, în 1997, alcătuirea standardelor ocupaționale pentru profesiunile de agent, consultant și evaluator imobiliar în cadrul programului european CSOE, pentru standardizare

- Susținută și ingenioasă activitate în presa imobiliară, fiind, de asemenea, unul dintre inițiatorii ei reușiți

- A creat *Monitor imobiliar* (febr. 2007), singurul buletin cotidian on-line, în domeniu, din România.

● A elaborat, începând din 1991, un număr impresionant de analize și sinteze privitoare la domeniul imobiliar, fiind, la începutul acestui secol, cel mai prestigios autor de cărți cu tematică imobiliară: *Retrocedarea secolului*, *Scandalul Fondului religiosar bucovinean* (2003), *Deceniul straniu. Orașe variabile, sanctuare, mituri imobiliare* (2003), *România în anul 2010. O prognoză de piață imobiliară* (2003), *Efectul Thales din Milet. Eseu despre manipulatorii de bani* (2004), *Megapolis valah. O sută de principii doctrinare* (2004), *Apologia hazardului* (2005), *Apogeul derutei* (2005), *Exerciții de exorcism social* (2006), *Sfârșitul iluziei. O prognoză imobiliară: România în primul an european* (2007), *România imobiliară. Neo-babelism, lux de Dâmbovița, desproprietărire* (2008), „Loc“ și „Persoană“. *Eseuri despre geografia tainică* (2008) sunt cărți despre care s-a spus că „dacă piața imobiliară nu ar fi existat, atunci ar fi trebuit inventată din cauza lor“.

● **Artur Silvestri** a fost, prin toată acitivitatea sa, un mare promotor de proiecte culturale și sociale, puternic impregnate de un caracter spiritualist și atașat tradiției. Ultimul său proiect literar cuprindea resuscitarea celebrelor publicații culturale *Columna lui Traian* (fondator Bogdan Petriceicu Hașdeu), *Arhiva Românească* (fondator Mihail Kogălniceanu), *L'Etoile du Danube* (fondator Mihail Kogălniceanu) și *Sinteze*. A relansat în format electronic publicațiile *Semănătorul* și *Neamul românesc*.

● A fondat și activat editurile: Carpathia Press, Intermundus și Kogaion.

CUPRINS

<i>În loc de prefață</i>	8
Soartă postumă, istorie stranie	
Dincolo de „Patologia neîncrederii“	23
Miron Radu Paraschivescu în lumea	
prin care a trecut	38
Poezia – Către un realism „sans rivages“	79
Doctrina inovației și sensibilitatea „decadentă“	79
Un mit al „spiritului creol“: Cântice țigănești	117
Episodul „academist“	150
Triumful lui Proteu	161
O metodă de creație: „tălmăcirea“	175
„Poemele dramatice“: Expresionismul	
ca necesitate neînțeleasă	187
Reportajul:	
de la „Sociologia națiunii“ la iarmaroc	204
Efectul „Alexandru Vlahuță“	204
O clipă într-o Românie a străvechimii	220
Căderea în timp: „bâlciul“	249
Două nuvele. Între I.L. Caragiale	
și Camil Petrescu	254
„Memorii“ documentare și imaginare	264
O posibilă gazetărie de „cronicar muntean“	280
Efigie la „Spiritul creol“	296
Artur Silvestri-Opera tipărită	308
Artur Silvestri-Biografie	313

ARP
Asociația Română pentru Patrimoniu
Publicațiile înființate de
ARTUR SILVESTRI
se pot citi la următoarele adrese:

- **ARTUR SILVESTRI** - site - www.artur-silvestri.com
- **ANALIZE ȘI FAPTE** – www.analize-si-fapte.com
revistă de actualități – semnalează principalele articole din celelalte reviste, știri, evenimente
- **LUCEAFARUL ROMÂNESC** – www.luceafarulromanesc.com
revistă de literatură: proză, poezie, cronici
- **NEAMUL ROMÂNESC** – www.neamul-romanesc.com
revistă de opinie și dezbateri: dosarele istoriei contemporane
- **ECOUL** – www.revista-ecoul.com
revistă de creație: actualitate, proză, poezie
- **EPOCA** – www.revista-epoca.com
revistă de știri și opinii alternative despre actualitate
- **MONITOR CULTURAL** – www.monitor-cultural.com
revistă de opinii, critici, articole inedite, dezbateri literare
- **TÂNĂRUL SCRITOR** – www.tanarulscriitor.com
revistă de literatură pentru tinerii scriitori: proză, poezie
- **O CARTE PE ZI** – www.o-carte-pe-zi.com
cronici, recenzii, comentarii la cărți
- **CĂRTICICA ROMÂNEASCĂ PENTRU COPII:**
www.carticicaromaneascadecopii.com
- **SEMĂNĂTORUL** - EDITURA ON LINE - www.editura-online.ro
- **SEMĂNĂTORUL** - www.semanatorul.ro

BIBLIOTECILE ARP – ON LINE

- **Biblioteca on-line – CĂRȚILE LUI ARTUR SILVESTRI**
www.cartileluiartursilvestri.com
- **Biblioteca on-line** – cărți editate de ARP
www.biblioteca-online.ro
- **Biblioteca gratuită on-line** – cărți primite de la autori –
www.bibliotecagratiuitaonline.com

Adresă poștală:

Asociația Română pentru Patrimoniu,
str. Cântărețul Macarie nr.6, sect.1, București, cod poștal 010648, București

Adrese de corespondență:

- mariana.braescu.silvestri@gmail.com, materiale pentru publicare, referitoare la Artur Silvestri
- publicatiile.arp@gmail.com, alte materiale pentru publicare, în revistele ARP

La prețul de vânzare se adaugă 2% reprezentând valoarea timbrului literar ce se virează conform legii

Comenzi și donații

Persoană de contact **Maria ANGHEL**

telefon 021.317.01.10

telefon/fax: 021.317.01.14

mobil: 0744.380.643

e-mail: anghel.maria@gmail.com

Asociația Română pentru Patrimoniu,

Adresa: Strada Cântărețul Macarie nr.6, sector 1,
București, cod poștal 010648, București

Coperta: **Emanuel CIURUMELEA**

DTP: **Corina REZAI**

Corectură: **Cristina BUNEA**

apărut 2010
BUCUREȘTI-ROMÂNIA

Lucrare executată la C.N.I. „CORESI” S.A.

