

Artur Silvestri

RADIOGRAFIA „SPIRITULUI CREOL“

Cazul Miron Radu Paraschivescu

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: eminentul editor MIHAI DASCAL, luat de o moarte năpraznică în chiar această iarnă cumplită ce m-a învățat și pe mine că totul trebuie făcut la timp și pînă la capăt. Îi voi păstra o amintire tandră și cea mai înaltă prețuire de care sînt capabil intelectualului competent, savant și tăcut, ca un om de chilie din veacuri ce nu se vor mai întoarce niciodată.



CARPATHIA PRESS – 2004

CARPATIA PRESS, 2004

str. Ciprian Porumbescu nr. 8, București, 010652

Tel/fax: 021-212.54.34

ISBN 973-86084-5-7

SUMAR

Despre „datorie“, „uzurpare“ și „amânare“	3
O Idee literară eretică	4
Un „Bizanț înainte de Bizanț“	5
Un Iorga străromân	10
Alfabetul „Aethicus“	13
Un „român de margine“ și un „român vechi“	14

Concepția acestei ediții aparține autorului

Redactor: *Mihai Dascăl*

Tehnoredactare: *Diana Șuică*

Tipar: **Evenimentul Românesc – Tipogrup Press**

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** lăsînd divinul să se reveleze, ilustrează, poate, sub raportul emblemei această situație stranie. Totuși, o anumită impresie de **incompletitudine** se observă, creînd, fără a se susține totuși necontestabil, impresia de eșec istoric și de operă neisprăvită prin dramă personală. Cînd nu sînt de-a dreptul tragedii ce impresionează, curmîndu-se prea repede talente ce poate ar fi atins genialitatea (precum Labiș, Cârlova și poate Pavel Dan), aceasta rămîne doar impresie superficială cînd, 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**, convocînd energii irosite anterior și organizînd ocaziile risipite. Modelul impresionează. Heliade-Rădulescu, Hașdeu, Eminescu, Iorga și Pârvan, Lucian Blaga, Cantemir și Stolnicul deschid nesfîrșite 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 sînt „eșuate”, și zidurile ce lasă impresia părăsirii nu sînt, în realitate, abandonate cîtă vreme se reconstituie, în clipele propice, de alții și altcîndva, reprezentînd aceeași năzuință către integralitate ce sălășuiește în adîncurile 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 teme 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 așezîndu-se piatră pe piatră și nu se ridică, încă o dată, începîndu-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, intrînd mai degrabă în regimul urgenței și rezultînd 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 trimf al ideii morale și o voință de a exista în univers cu o identitate colectivă precisă, cea dintîi 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 cînd omul, cunoscîndu-se pe sine, se

pătrunde deopotrivă de necesitățile superioare ale culturii ce îl exprimă. Astfel apar **exponenții, purtătorii de cuvânt și de povară istorică**. Hașdeu, Eminescu, Bălcescu își edifică operă în urmarea vocației și nu împotriva ei, aspectul de „zid neisprăvit” al creației pârînd a fi mai degrabă o consecință a unei fatalități ce însoțește gesturile noastre pozitive, culcîndu-le la pămînt prea de tot repede și nemeritat. **Reacția pozitivă** se însoțește și ea ori de cîte ori este nevoie – și este! – în fața ideologiei ce ne impune **viața cu ochii în pămînt**. Dimitrie Cantemir, combătînd retorica lipsită de ingenuitate a **fabulei negative** privitoare la români, Miron Costin arătînd cu dovezi impunătoare că „nasc și la Moldova oameni”, acestea sînt atitudini politice înainte de a fi gînduri de cărturar. Atitudinea este continuă căci perspectiva aceasta, ce va fi și a lui Hașdeu 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 mîndră, ce îmbrățișează o istorie și o cultură existînd legitim. Înaintea celor ce vor a ne convinge că nu avem un trecut, dar sîntem capabili de un viitor lăudabil, ei aduc argumente rămase în umbră **veacuri întregi sau trecute de tot sub tăcere**.

Acestea toate se produc sub regimul necesității. Secole de-a rîndul, 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 înșirui de unde trebuie trase firele vizibile și vitale și unde materia sănătoasă poate căpăta dezvoltări solide. Fenomenul persistă. Oricît ar fi modificările de evidente, sîntem 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 „fanariote” 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 sîntem 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, arătînd 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 întrucît sîntem 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 mîine că pentru a exista ca individualitate îi sînt 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 decît atît, adică „rîul” 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, ascunzînd **intenția de dominație** și întregul ei cortegiu de servituți. Nici măcar „epoca hibridă” nu durează. Știm, de fapt, din istorie că ori de cîte ori s-a voit a se face din literatura românilor o provincie îndepărtată a Occidentului ori a vreu-nui 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, cîte vor fi fiind, se organizează în jurul ideii de **disuasiune** și configurează **o doctrină a înfrîngerii**, 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, cîteodată 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 decît o expresie a „întîrzierii” 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 pînă 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 rămîne 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, întîi de toate, unghiul de vedere, căci este în afară de orice discuție aici întrebuintărea de criterii ce sînt 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. Sîntem, 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 ulterioarele adaosuri, se organizează cu o izbitoare originalitate dar altfel decît 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, modificînd 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 fundamen-

tală ce spune că esențial este a da fiecăruia dreptul la specific și a sistematiza o materie literară în sensul înaintărilor ei organice.

Aceste enunțuri sînt 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, avînd limbă neîngrijită și inaptă de a se exprima cu ea gîndurile profunde; dar mai întîi de toate o limbă fără o circulație universală întrucît 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 adînc și definitiv ajungîndu-se nu doar la concepția de ansamblu ci pînă la detalii chiar, ce vestejesc producțiuni 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 creîndu-i chiar năzuința către o **cetățenie culturală** diferită de naționalitatea venită de la Natură. „Creolul” este cu hotărîre rasist, admitînd – 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 **stăpînului** și poate potrivite în locurile unde acesta hălăduiește. Cînd tu îi vorbești despre civilizație etnografică, despre școala din prisma bisericii, despre universitatea lui Creangă și despre industria țărănească, el te privește năucit și neîncrezător, jurîndu-se mistic și cu exclusivitate pe principiile învățate de la stăpîni. Dacă aceasta ar rămîne 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 cînd se constată activismul creolului, ce își închipuie că face bine conașionalilor lui, neînțelegători ai rațiunilor istorice superioare, obligîndu-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, categorisit drept „naționaliști”.

Dar ceea ce se ignoră adeseori, dacă nu chiar se ascunde din rațiuni nu de tot neinteresate, sînt efectele **„civilizărilor” prin forță**, între care aculturația pare dintre cele mai îngăduitoare. Exemplele sînt uimitor de multe, arătînd persistența acestui gen de „rău” universal. În fond, lumea precolumbiană a fost ștearsă de pe fața pămîntului cu pretextul „civilizării” și, la drept vorbind, orice **Conquistă** întrebuițează, 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 decît 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 virigi culturale slabe ori slăbite prin lucrarea persistentă a maladii descurajării, ce atacă însuși sistemul de conservare aflat la fundament și mecanismul imunitar. Spi-

ritul 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 formulările ce se invocă, lucrînd „în contra curentului”. Și totuși, ar fi greșit a se pune tipologia creolă doar în categoria reacțiilor culturale „satanice”, înțelegînd 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 sînt 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 cît** din ceea ce se produce culturalicește în urmarea acestor adeziuni are valoare perenă și dacă vocația nu-i astfel pierdută ori amînată 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 conformația sufletească inefabilă. Nu produci nimic din nimic. Cînd talentul există, capitală rămîne 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 decît 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” rămîne 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 decît un chip caricat este preferabil a se ciopli statui desăvîrșite cînd materiei aflată la îndemînă 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 amînată, vocația îndrumată „creol” și, de fapt, în acest mod tulbure a dat un impresionant procent de reconsiderări ulterioare ale propriei poziții, ce sînt **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, lăsînd urmașilor valoare nu schiță, operă, de fapt, ce contribuie, în felul ei, la construcția Templului imaginar. Căci există, oricît 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 amîină și va înmulți fondul ipotezelor fără chip care, în materia fierbinte ce își caută trup, creează presiuni ce dezechilibrează evoluția și o **nelinștește**. Fiindcă totul s-ar traduce în intervale lungi rezultă că odată – dacă n-a fost azi – se va putea împlini, însă de **altul și altcînd-va** și cu siguranță altfel, ceea ce trebuia făcut deja, încă de-acum. Căci între adîncirea vocației ce ne definește și amînarea 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 cîlcește și nici nu se „rescrie”. Hotărîtoare rămîn 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. Sintem, 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.

Lată 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 predominantă 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 tînărul bonjurist ce grăia pe franțuzește și învăța, la Paris, „cravatei cum i se leagă nodul”, ipostaze de epoci revoluate 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 cuvintele 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 sînt Mihnea Turcitul, Iordache Olmbiotul, generalul Basta, suflete tulburi iar nu „suflete tari”, dintre acelea care, **existînd** în istoria românilor, n-au izbutit a face istorie durabilă, mergînd împotriva sensului ei inerent. Totuși, ei aparțin **acestei** istorii, indiferent de punctul de vedere ce se adoptă, **prezența obiectivă a răului** reclamînd 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, izolîndu-se de români printre altele de osmanlii?! 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 rămîne a exemplifica – în locul marelui scriitor ce se prefigura – întîii de toate, drama vocației amîinate 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, înveșmîntat de obicei cu eleganță de boier scăpătat însă cultivînd 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 **Cinticelor 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 debutanții și este în afară de orice îndoială că Miron Radu Paraschivescu a rămas și astăzi chiar, pentru nu puțini, 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, sfîrșind chiar prin a strivi opera, care, oricît de inegală, merită mai mult interes decît biografia și-i stabilește, în definitiv, poziția în istoria literaturii. De regulă, se invocă „generozitatea” dar aceasta nu definește o individualitate altfel decît sub raport etic, nefiind de nici un folos în prețuirea „artei literare”. Și, totuși, invocarea largimii de vederi se face ori de cîte 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 l e explice în niște memorii (denumite „Amintiri”), concepute tîrziu 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 avînd, mai degrabă decît 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 trecînd 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 rezistînd cu greu la dificultățile unei vieți solitare și nesigure. Un soi de disciplină „nemțescă” îi completează conduita, cîștigată poate în casa Flechtenmacherilor, loc de adăpostire a tinerei cunosătoare de germană și franceză. Îmbrățișase o profesiune didactică, utilizîndu-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 foto-

grafie 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 profesie pedagog, trebuie să fi păstrat, sub raport fizionomic, ceva. O fotografie de prin 1917, arată un bărbat cu aer energic și față ovală, stăpinită de o impunătoare mustată arnăuțească și de un nas uriaș, deasupra căruia ochii negri clipeșc, aruncând priviri pătrunzătoare. Veșmintele sînt ale unui individ cochec. Mai tîrziu, pe la 1925, „Romică” rămîne aproape chel, își taie mustața (buzele subțiri accentuîndu-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. Cînd apărea, arareori, pe acasă, Romeo Paraschivescu se arăta gelos peste marginile închipuite deși nu s-ar zice că femeia ar fi dat ocazie la bănuiele. Mai degrabă el părea necuminte. Se ținea, de altminteri, cu îngrijire, și Miron Radu Paraschivescu își amintește cum, într-un rînd, tată-său se întorsese la Văleni, călătorind cu poștalionul tras de șase cai trăpași, coborîse 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 peceteie”. Știa să poruncească și îi plăcea să o facă. Atunci, vagantul tată adusesse cu el conserve, zahăr și dulciuri, îl îmbrățișase pe copil cu emoție și se arătase indiferent față de Paulina Scorțeanu, izbucnind în țipete cînd rămăsese singur cu ea, învinuind-o că i-ar fi fost infidelă. Era, zice Miron Radu Paraschivescu, „un om stenic”, dar violent și imprevizibil.

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 porturi, 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 pînă la maladiv, ambiționîndu-se a pune pe seama băiatului toate însușirile bune, împărțindu-se între școală, gospodărie și lecturi franțuzești, acestea nu ajutară 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” tîrzii 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, cînd 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 probabil că o examinare psihanalitică ar adăuga nu puține argumente la astfel de concluzii, ce sînt doar intuitive.

Decamdată, aflat la Vălenii de Munte, Mironuci trăiește o copilărie tipică, jefuind cireșul copt și prăbușindu-se de pe o cracă prea subțire, experimentînd 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 pînă tîrziu, livada casei deschisă înspre vegetația crescînd neună, adora singurătatea și o consuma într-un fel de beție naturală, nu de tot neobișnuită. Copilul era, în fond, isteț și petulant, arătînd inteligență în ochii arzători și, ținut cu îngrijire de mamă-sa, se prezenta, într-o fotografie din acei ani, ca un mic Goe, purtînd 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 cînd trebui 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, rămînînd, de nu se puteau obține acestea, să fie examinat de comisie și să promoveze cursuri fără obligație de frecvență. Chiar dacă acestea sînt 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 sfîrșitul anilor '20, de studenție. Liceul nu-i dăduse teroarea ce îl marcase pe Bacovia, căci viitorul poet era energic și vitalist, crezînd, ca și Gorki (pe care îl va cita curînd) în destinul celor care învață de la viață. Începuse să scrie versuri pe la 1926 și să publice, încă de foarte tînră (uneori cu pseudonimul Emil Soare), la **Povestea**, o efemeridă cu apariția la Văleni, scoasă de învățătorul Ion Marinescu-Predealu.

În vremea cînd începea să verifice 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 cînd nu-i vorba de conformații sufletești puternice – o răsfrîngere a unei estetice de mixtură. Junele liric (ce își va divulga producțiunile acestea abia după multă vreme, cînd 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 posthugolien, însă mai proletar. Adeziunea nu-i de neînțele. Despre Verhaeren scriau, cu elogii, încă de pe la 1900, Ovid Densusianu și, cam în același timp, Ștefan Petică (îndrăgostit, pe deasupra, și de Rimbaud, pe care îl prețuia și Perpessicius); Aron Cotruș și Emil Isac (care cîntă lumea fabricilor) verhaerenizează și ei. Un Verhaeren mai despletit, adoptînd versul liber, era Whitman, admirat de asemenea (ca și Claudel și Péguy), de un Miron Radu Paraschivescu tînră. Însă whitmanieni sînt, acum, de asemenea, Aron Cotruș și Ștefan Popescu, după cum Ștefan Stănescu (în **Arca lui Noe**) e un claudelian. Astfel de siuini, revărsînd energii teribile și afirmînd un suflet tumultuos și colectiv, se întîlnesc cu poezia liricilor ruși din anii '20 (Belii, Maiakovski, Blok, Esenin) și alăturările acestea de inițiativă proletară și de reformism estetic sînt, 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, cultivînd 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 decît ni se înfățișează la o prea repede vedere. Cultul anonimatului, înțeleș prin negația individualității, e prezent

pretutindeni, chiar dacă etiologic sînt diferențe. Literatura e convocată a înfățișa viața unanimă, coborînd 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 (cîntărețul „trenușorului Crivina-Huși”, cu locomotiva cît 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” făcînd 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 cînta expresionistic betoniera, mina de cărbuni și pe salahor, visînd la „fraternitatea universală”; Vladimir Cavarnali îl slăvea pe potcovar; Cristian Sîrbu, 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) sînt documente prozastice ale acestei lumi de „umiliți și obidiți”. Taverna e locul ultim (ilustrînd 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 sînt 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, arătînd confuzie de valori și o evidentă înclinație către incongruent. Scriitorul – consideră Paul Păun – „va găsi în viața orașelor altceva decît conflicte de salon, în viața mahalalelor altceva decît cuțite și drame amoroase, în viața satelor altceva decît o eternă succesiune de anotimpuri”. Acest „localism creator”, transportat în valorificări de straturi sociale și nu etnologice, este pozitiv atunci cînd recomandă o restituire a tuturor potențialităților culturale active și specifice, însă apare discutabil cînd se raportează cu exaltare la comunitățile aflate în tranziție, neomogene culturalicește. De bună seamă că lui Miron Radu Paraschivescu îi plăcuse astfel de concluzii, dar se îndreptă către cele mai puțin creatoare în ordine istorică, ajungînd la „cînticele țigănești”. „Țigani” lui ar fi putut, în definitiv, să devină „sciții” și „pecenegii” sadoveniени 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 **Cîntice țigănești** n-ar fi, așadar, de mirare, epoca valorificînd, în toate direcțiile cu putință, acest factor de coagulare sufletească și ireductibil; pînă și suprarealismul vehicula „folklor absurd”. Cînd nu-i „folklor” ci limbaj dialect-

tal, lirismul acesta e posibil esteticeste, chiar dacă rămîne în pitoresc (precum se întrevede la D. Ciurezu, la N. Crvedia), fără însă a vehicula un sens mai înalt.

O privire atentă identifică mult din toate acestea în lirica lui Miron Radu Paraschivescu de pînă la **Cîntice Țigănești** și încă altele, căci poetul rămîne proteic și e mînat 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 întîrzie a se exprima public altfel decît întîmplător pînă în 1941, cînd apar **Cînticele țigănești**. Deocamdată, își face studiile, încercîndu-se în **Litere** și la **Belle-Arte** unde își vădește oarecare dexterități de vreme ce participă la o expoziție, la Hasfer, împreună cu Wittner (viitor admirator al lui Pavel Korceaghin – afirmîndu-se acum în cîmp suprarealist, cu colaje) și Vlasiu. Astfel de tatonări, precum și colaborările la revista **unu**, nu au altă explicație decît instabilitatea juvenilă, întîile semne de maturitate arătîndu-se abia pe la 1934, cînd Miron Radu Paraschivescu începe a se exprima jurnalistic. De fapt, **jurnalismul** e hotărîtor în organizările lui suflatești, și această mistică a clipei îl definește pînă tîrziu, abătînd, cu probabilitate, creația de la ipoteza ei interioară, mai omogenă decît 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 **Cuvîntul liber** și la **Facla** lui N.D. Cocea. Cele dintîi contribuții privesc, la **Cuvîntul 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 decît titlul, deși o anumită plăcere de a nara le străbate. Jurnalistul e, acum și mai tîrziu, vociferant și agresiv, patetic și radical, compunînd repede și bine în virtutea unei înzestrări gazetărești evidente ce nu poate să nu se exercite și superficial. Totuși, la **Cuvîntul liber**, Miron Radu Paraschivescu nu se apleacă prea multă vreme asupra chestiunilor școlare, el evoluează către doctrina culturală și, fiindcă se hotărîse a face literatură, e desemnat să se ocupe de literații tineri. Cîteva contribuții sînt dedicate acestei categorii, nu însă fără viziuneri 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 realității sociale și politice. Acest determinism e prezent pretutindeni și, de fapt, jurnalistica lui Miron Radu Paraschivescu nu rămîne la directiva culturală, e o gazetărie de acțiune. Uneori, cite 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; **Tineret 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”, atacînd precis și actual. De altfel, ele nu rămîn fără ecou, și o intervenție a lui Toma Vlădescu, încercînd a-l corecta pe tînărul de la **Cuvîntul 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 (negînd 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), adăugînd la aceasta intervenții de doctrină ce sînt, 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 întîile 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 rîndul 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**, urcînd cu ei în Munții Apuseni și compunînd cîteva remarcabile „materiale”, ce se vor strînge în **Oameni și așezări din Țara Motîilor**. Ideea de reportaj îi plăcea, și tînărul începe a se exprima la gazeta **Reporter** (condusă de N.D.Cocea), unde face de toate și, mai ales, cronica 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 tînăr 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, decît expresia unei doctrine și gazetarul nu dă semne, la acea vreme, de afirmație teoretică mai individualizată. Temele sale sînt **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”, exprimînd 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, luîndu-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 încît 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 decît aceea pe care le-o impune propria lor revărsare” (**Fapta**, nr. 4, 27 februarie 1938, p.3). Whitman și Maiakovski considera altcineva (în **Sînga**, 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 ... suprealismului) nu se rezumă la literatură. Nu puține din paginile acestor publicații (unde Geo Milev și Brecht sînt recomandați drept exemple) foiesc de o grafică (precum aceea din **Bluze albastre**) din mediu proletar, fără stil, cultivînd dizarmonicul, excesivul. Ca și literatura, arta plastică exemplară trebuie să fie importată din spații culturale „înaîntate”, și de aceea Georg Grosz (în **Sînga**, unde apar desene cum ar fi **Coșmar, Lumea bună**), Kathe Kollwitz, Frans Masereel (al cărui ciclu **Pătîmirea unui om** e reprodus de **Sînga**) devin, deodată, clasicii **artei noi**. E o pictură de aspect expresionistic, afirmînd 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 **Cuvîntul liber**, nr. 5, 9 decembrie 1933, p.7). Și teatrul ar trebui să fie un „teatru de stradă”, literatura căpătînd misiunea de a comunica „viața trepidantă”, „mișcările colective de stradă, de stadion, de uzină”.

Acest „cotidienism”, posibil esteticește dacă nu-i exclusivist și pozitiv atunci cînd adaugă substanță inedită la conținuturile sufletești tradiționale, și-a găsit totuși teoreticienii radicaliști, dacă teorie se poate numi această alăturare de hotărîri irevocabile aparținînd, 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, căuțînd să le paralizeze, 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 sînt 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 pînă 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 revoluate, a căror vină ar fi fost lipsa de pătrundere socială, așa-zisa complicitate cu potențații. Victoria unui mediu filistin asupra caracterului – aceasta e formula adeseori invocată, și nu-i de mirare că pînă și Goethe e considerat un individ periculos (**Goethe și revoluția** de K.A. Wittvogel, în **Veac nou**, nr. 4, 24 aprilie 1932, p.2). Istoria însăși este examinată dintr-o perspectivă **prezentistă** și vinovățiile se stabilesc, acum și mai tîrziu, în raport de concluzii aparținînd 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 tînră. O polemică între acesta (**Cuvîntul**, 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”, arătînd că reducionismul 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**, aparținînd lui P. Boteanu (**Sînga**, nr. 17, p.5-6),

vehiculează pe un ton inchizitorial astfel de formulări, ce nu au nici o justificare în absolut. Nu-i o întâmplare că **Stînga** 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; **Stînga, Cuvîntul liber, Bluze albastre** reeditează, în general, un punct de vedere gherist, însă mai rudimentar ideologicește, 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 **Stîngii**, 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 înlînește **Stînga** 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.**

Cîteva 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 întrucît „cu cît proveniențele unui popor sînt mai variate, cu atît sufletul e mai complex” (**Rasă și cultură**, în **Stînga**, nr. 16, 1933, p.1). Însă complexitatea aceasta rămîne iluzorie și nu stă în nici un fel de legătură cu „specificul” unui popor, care, dimpotrivă, există numai atîta vreme cît este, istoricește, unitar și deține un nucleu neatacabil. Altcineva, Oscar Jianu, (în **Stînga**, 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 tîrziu pseudonimul de Angelo Moretta și scrisese literatură hinduistă de colportaj) crede că „specificul național” ar fi „semidoctism”, adică „cel mai mare păcat al literaturii și, implicit, al mentalității românești” și, deci, ar trebui eliminat dacă năzuim cu adevărat la creație (**Semidoctism literar**, în **Meridian**, caiet 8, p.15-16). Aceste generalizări, prea rezezi, dar nu juvenile ci doctrinare, sînt de examinat cu reticență; de altfel, radicalismul antispecificist nu-i atît 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, punînd 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; Argezi 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 pînă la o **doctrină a minimalizării** e doar un pas, și acest pas îl face, între alții, Radu Popescu: „Zadarnic – zice el, în **Cuvîntul 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 trebuind să fie caracterizată doar printr-o „creștere”: „Între noi și Franța, situația culturii noastre este înfinit superioară. Pe cînd cultura franceză trebuie întii să moară ca să se nască, a noastră nu are decît să crească". (Ghiță Ionescu: **Spre cultura română**, în **Cuvîntul liber**, nr. 27, 1934, p.11) E o ipoteză de cultură genuină, exprimînd în realitate, o ideologie a rupturii, făcînd 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 înfierbîntate. Însă astfel de momente cînd apele se despart violent de uscat, reclamă adeviziuni radicale și angajează cîteodată, pînă peste marginile înghăduite, conștiințe făcute pentru idealuri mai presus de individ. Efectele nu sînt, 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 sînt formulări de aspect ideologic, puțin să contribuie pentru o clipă la adaptări în definitiv necesare; însă opera lui Cantemir, Hașdeu, Creangă și Eminescu, Caragiale și Pârvan, Iorga și Sadoveanu, Arghezi și Uscat, G. Călinescu etc. rămîne eternă și constituie substanța matricială, ireductibilă.

Încă foarte tînr 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 dezvoltînd 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 adeviziunea lui Miron Radu Paraschivescu merge mai degrabă către cel dinții este învederată și o confirmă nu doar reportajele de acum, ci și unele contribuții jurnalistice mai tîrzii (**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 decît umbra celei care putea să fie. Între virtualitate și expresie se amestecă o ideologie radicală, care perturbă. Acestea sînt, bineînțeles, scheme raționale, deduse din „cazuri” verificate istoricește, unde **protecționismul politic** nu aduce îmbogățiri, ci reducție substanțială; Miron Radu Paraschivescu rămîne un astfel de „caz”.

În 1941, cînd încă nu împlinise treizeci de ani, omul arătase că se ia în serios ca poet și avea gata de apariție **Cîntice țigănești**. În 15 iunie 1941, un astfel de „cîntic”, intitulat **Rică** apărui 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 **Cîntice 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 stăruii. Obsesia poetică e și acum mai puternică. Prin 1942, o schiță de plachetă colectivă, cu titlul sugestiv de **Sîrmă ghimpată**, ar fi conținut și poemele **Oamenii pămîntului**, **Jurnal de vară**, **Testament** (alături de o compunere lirică, aparținînd – 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 o mîină de ajutor, precum se știe, înlesnindu-i debutul cu un soi de nuvelă, **Pîrlitul (Timpul**, nr. Din 15 și 16 aprilie 1942). Însă protectorul mai vîrstnic încerca să-l convingă pe prozator să scrie muntenește, ceea ce acestuia nu-i mai plăcea în 1974, adică treizeci de ani mai tîrziu (Sergiu Filerot, **Reîntîlniri**, 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, cînd 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, „făcînd din mîină în aer elipse lungi, însoțite de înjurături de admirație” (ne asigură, sarcastic, Marin Preda, în **Viața ca o pradă**). Totuși, erorile sînt posibile și nu trebuie să facem din acestea un capăt de țară; poetul era, aceasta nu se poate pune la îndoială, un exaltat și extravaganțele se explică psihologicește.

Cu toate acestea, Miron Radu Paraschivescu nu făcea doar protecționism literar și „școală de literatură”. Acum, în 1943, publică la Craiova **Pîine, pămînt și țărani**, adăugînd la **Oameni și așezări din Țara Moșilor** un pandant moldav, completînd, 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**. Sînt episoade de viață cotidiană ardelenescă, organizate în jurul ideii de frontieră ilegitimă (căci sîntem încă în **Ciclu 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 **Timpul**) 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 învolburat, o mențiune meritînd, 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 decît 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. Așanări, 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 plîngă, 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 părînd a fi niște pagini scrise de un Marinetti venit din medii proletare. Ideea unei „literaturi noi”, aflată aici **în nuce**, însoțește proiectul social: „Concentrați la ferme agricole sau în cartiere industriale, poeții de mîine, 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 apărînd și aici.

Însă poetul nu făcea doar previziune socială, punînd în articolul de ziar fraze citite cu asiduitate (ce vor suna, nu peste multă vreme, altfel decît 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 proletariatului” 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 direcție astfel de concluzii, dar ele se întrevăd totuși în obsesia „cîtadinului”. 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 zguduitor de frumoasă”, care „concentrează atenției, acumulează forțe, intensifică raporturile dintre viață și artă”. Se ajunge apoi, în spiritul lui Marinetti, și la premoniții, unde noțiunea de „tinerete” are funcția foarte bine precizată: „... astăzi (orașul) nu interesează decît pe cîțiva; mîine va agita tineretul și va fertiliza literatura”. Iată o deslușire: „tineret” înseamnă aici o umanitate biologică „nouă”, cu altfel de mentalități, o populație educată în alte concepții decît acelea „vechi”. Mitologia „noului” anunță viitoarea dimensiune socială: „fiecare uzină e un motiv în plus de rugăciune pentru bucuria mecanicului, de elogiul pentru salopeta muncitorului.” O anume coerență doctrinară nu poate fi negată deși astfel de formulări nu sînt 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, unanimistic, se însoțește astfel cu anonimatul opiniei.

Acest **spirit anonim**, aparținînd tuturor și, în definitiv, nimănui, se impune curînd. Poetului i se joacă, în 1945, **Asta-i ciudat**, la Brăila, într-o „tovărășie” exemplificată de Yannis Veakis și Eva Pătrășcanu, cu Al. Brățășanu 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”; prioritățile se vădește, încă o dată, a fi problematică. Deodată, **poezii sociali**, din puțini citi au fost, rămân – vorba unuia – cazul. Dar explicații există. Sint, 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 **Cîntece de pierzanie** (1938) și pînă 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 desăvîrșesc adeviziunea 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 posibile, fără îndoială, și reconsiderări de poziție (Aron Cotușu ilustrînd această situație). Altfel de palinodii, dinspre „burjuii” către „proletari”, sînt cele mai numeroase, acestea fiind, ca să zicem așa, procese de „clarificare”. Marcel Breslașu, de pildă, începuse cu adaptări biblice (**Cîntarea cîntărilor**, 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 repezi 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, vulgarizînd 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 ștefulă către un soi de reportaj versificat, antirăzboinic, unde apar „băutorii de sînge” imperialiști. De la **Țara fetelor** (1938) pînă 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 **lnimi sub săbii** (1934) la exultarea proletară din **Cîntecele 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 sînt cei care încep, cum s-ar zice, o nouă viață literară. Prototipul rămîne totuși Sașa Pană, animatorul publicației suprarealiste **unu**, a cărui **palinodie** (căci aceasta e specia fundamentală a epicii) merită invocată: „Zvîrl la gunoi cuvintele mătăsoase / Parfumurile și moliciunile cotidiene / În care m-am bălăcit douăzeci de ani / Și dezgھیoc verb zgrunțuros precum faptele / Precum gîndul de cremene al pionierilor”. Acum, poetul **vieții romanțate a lui Dumnezeu** (1932) conducea nu o ediție nouă a sincronistei **unu**, ci periodical **Orizont**, alcătuit „pentru muncitori și intelectuali”, unde apar unele din producțiile ce trec apoi în volume precum **Pentru libertate** (1944) și **Manifestație** (1945). Lirismul nu mai e o chestiune de „subconștient” și de „libertate a cuvintelor”, ci un reportaj pur, unde răsar, în exaltări, sonori și petroliști. Poetul face declarații precum acestea: „Prin plămîinii

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, esteticște, nu rămîne nimic.

Dacă Sașa Pană urmează exemplul lui Aragon și Eluard, alții rămîn fideli lui André Breton, visînd să adapteze suprealismul 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 suprealismului mondial, intitulînd 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 luînd forme caricatural – freudiene („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 decît vehicule de doctrină în chestiuni de amor: „De cîteva mii de ani se propagă ca o molimă obscurantistă acest om axiomatic al lui Oedip, omul complexului de castraj și al traumatismului natal, pe care se sprijină iubirile, profesiunile, cravatele și gențile, progresul, artele și bisericile noastre“. Preocupările pentru erotism sînt izbitoare și la Paul Păun, cel care elogia, cu zece ani înainte, „terenurile virgine“ sociale, mahalaua între altele, teoria lui despre lume și viață rezemîndu-se acum pe „lovaj“, o activitate „amoroso-demonică“. Textul lui, **Les esprits animaux** (1947), conținea și acest îndemn parodistic: „**Amoreaux du monde entier, unissez-vous**“. Nimic mai mult decît manierism se observă în toate acestea, o declarație de principii aparținînd lui Gellu Naum sunînd 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 sînt eboșe și experimente, fără un viitor sigur în absolut și cu atît mai puțin în vremuri ce nu admit decît academismul, cum sînt acelea ce vin. Mai mult decît 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. **Sîngele 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 sînt socotite a fi evenimente, și nu puține din ele capătă o difuziune școlară, căci modificările de mentalitate trebuie să înceapă de la vîrsta juvenilă și reclamă acțiuni organizate, întreprinse în acest scop. Cînd Mihai Beniuc, în **Chivără roșie**, fu cel dintîi care adaptă versul popular la conținuturile canonice, deveni evident că noțiunea de „specific național“ are, în aceste situații, doar o reverberație formală.

Oricît ar părea de curios, Miron Radu Paraschivescu nu apare decît mai tîrziu între notorietățile clipei, deși făcuse dovezi indubitabile de fidelitate. Vremurile sînt 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), conținînd o literatură de „apocalips“, ce arată „ororile războiului“, și pînă la **Versuri** (1957), Camil Baltazar

nu mai publică cine știe cât; Marcel Breslașu rămîne la o parte pînă în 1959 (cînd îi apar niște **Poezii**), fiindu-i necesară, spre a se întoarce în spațiul actualității, o „pre-față” 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 întîmplării însă adevărul este însă, de bună seamă, altul. Sînt, de fapt, vremuri de restriște, într-o țară ocupată; o **epocă neo-fanariotă**. Cei mai de seamă lirici ai momentului literar sînt împinși, uneori cu brutalitate, în penumbră; cazul **Arghezi** (invocat adeseori) e tipic, deși nu-i unic. De la 1947 și pînă aproape de moarte, Vasile Voiculescu nu mai tipărește nimic, Al.A. Philippide izbutește abia în 1962 să publice versuri (și, tîrziu, 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 pînă către 1958, ca și Ion Vinea; opera poetică a lui Ion Barbu încetează. Sîntem 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 creție în punctul cel mai înalt. Chiar și tradiția literaturii române va fi corectată, Academia primind, post-mortem, între „nemuritori” pe „poetii proletari” Th. D. Neculută 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 dintîi care, în 1946, îl atacă în chip brutal pe Arghezi, preparînd 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**, arătînd adeviziuni ultra-radicale și profesînd 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**) avînd drept obiect opera călinesciană, poetul **Cîntecelor țigănești** găsește de cuviință a recidiva în denunț, combătînd pe G. Călinescu cu o inimaginabilă brutalitate. În definitiv, între enunțurile făcute de el și cele aparținînd, în 1942, lui Nicolae Roșu (din **Curentul**), diferențe nu sînt, deși ideologiile s-ar zice că nu concordă. Această atitudine polemică ar putea fi explicată psihologiceste în felul unei crize de orgoliu (căci poezia **Cîntecelor 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 cîștigul 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 sînt urmate de nimic pînă în 1951, cînd publică o **Cîntare 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 neliniști 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, **Floriile ruse**, în 1956) și Mickiewicz (**Pan Tadeusz**, în 1956, **Poezii**, în 1957), descoperind cu probabilitate delicioasă unei existențe de **oficial**. Însă intemperanța nu-l părăsește luind câteodată înfățișări ce aparțin chiar **prototipului vigilant**, și o epistolă (trimisă de la munte, unde poetul „lucra”) conține „demascarea” unui ins care, s-ar zice, ar fi colaborat anterior la **Cîndirea**. Poetul făcea, ca și alții din tagma sa, „vinătoare 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”. **Cînticele 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** sînt, de bună seamă, imaginare 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, comportîndu-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”, conținînd **Cîntice 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 cîtiva 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 polyvalent și cu anvergură intelectuală se întrevede. Tot ce se poate salva și pare a vădi oareșicare durabilitate, se adună în volume, astfel explicîndu-se apariția unei culegeri de reportaje (**Bîlci la Rîureni**, în 1964), de altfel, foarte inegale, și a volumului **Versului liber** (1965), conținînd poezii de prin 1931 pînă în 1964, atestînd momente dintr-o lirică de **frondeur**. Jurnalistica pare însă definitiv înmormîntată și nimeni nu cutează s-o invoce căci, în orice caz, nu ar fi fost „de bon ton”.

Imagina publică devine întrutotul specială, conținînd „clasicizare”, extravagante îngăduite și un „loisir” ce impresionează pe contemporani. Poetul locuia la Vălenii de Munte, traducînd 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 **Fildesul 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 întîmplătoare, 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) rămîn 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 cînd, pe la 1966, Miron Radu

Paraschivescu primește să se îngrijească de „**Povestea vorbei**”. Aci descoperi, între alții, pe excepționalul Leonid Dimov, ce nu se gîndea „să pice pe conferința de la Alger”, ceea ce denotă că un fel de ieuitism 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 răspîntii** (cu o „prefață” unde sînt nu puține imprecizuni) 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”, luînd drept pretext belle-arte, pasiunea de prin „anii de ucenicie”. Părea că gazetarul regăsește mediul propice al tineretilor, întreținut mai ales de vecinătatea și îngăduința unora dintre amicii din anii **Cuvîntului liber** (între care Radu Popescu, ce îi strămută „cronica plastică” la revista **Teatrul**). Dar este altă epocă și, în jur, „alte voci”.

Entuziasmul juvenil destrămîndu-se însă, poetul se închipuie acum un fel de Ovidiu izgonit de la Roma printre sălbatici neprietenoși, compunînd **Tristele** (pe care le publică, fără amînări, în 1968). Este aici ca și în **Declarația patetică** sau, mai apoi, în **Laude** un clasicism aparținînd unei vîrste universale, exemplificînd senectutea, deși poetul nu era, la drept vorbind, prea vîrstnic. Originea acestui simțămînt 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, încercînd să evocare 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 aparținînd unui coleg de la **Cuvîntul liber**. În definitiv, jurnalistul se arăta consecvent și, cu probabilitate, urma directiva pe care o respectase și la tinerete 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, **Cînticele țigănești** și sînt reeditate, într-o formulă bilingvă, cu tipăritură elegantă, tălmăcirile din lirica ungarettiană. Acum, Miron Radu Paraschivescu publică, în mod curios, o precuvîntare la **Hamletul meu** (în revista **Teatrul**, nr. 11, 1969), destul de cețoasă și fabulistică. Senectutea (și probabil maladia ce îi grăbește sfîrșitul) îi revelează un spirit cîrtitor, ce pretinde o soartă mai bună pentru versurile „scrise mai de curînd”, emoționîndu-se, cu sarcasm, cînd se vede „reconsiderat”.

Poetul suportă cu greu iremediabilul (după cum povestește Ioan Grigorescu, într-un „jurnal parizian” din 1970, cînd 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**, conținînd, în primele două volume, poezia și „tălmăcirile”, celelalte, adunînd proza și dramaturgia, apărînd postum, în 1975. Aceștia 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). Oricîtă 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 deznodămînt

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 noblete ca Miron Radu Paraschivescu”. Sînt concluzii ivite sub o impresie de moment, pe care, mai tîrziu, prozatorul le va renega; însă legenda începe în acest fel, punînd opera într-o adîncă penumbră.

O descriere a ei nu are precedent și pretinde sforțări de reconstituire, căci, deși inedite 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, evoluînd către o formulă neo-clasicistă, coborînd uneori pînă 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-arta; a schițat un roman și a sîrșit, 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 lăsînd pretutindeni impresia de heterogen și pîrînd 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 învolburările clipei, literatura lui Miron Radu Paraschivescu, trădează, în chip dramatic, o vocație și, la drept vorbind, este o mare „operă amînată”.

POEZIA: CĂTRE UN REALISM „SANS RIVAGES”

Doctrina inovației și sensibilitatea „decadentă”

Cele dintîi producții lirice, vădit juvenile (datînd din 1926 și pînă cîtredre 1932, cînd poetul abia dacă trecuse de douăzeci de ani), au rămas multă vreme ca și necunoscute, fiind scoase la lumină nu mai devreme de 1969, cînd, la alcătuirea **Scrierilor**, Miron Radu Paraschivescu socoti nimerit să arate și o bibliografie iconoclastă. Deși popularizate parțial în revistele efemere ale avangardei, aceste compuneri sînt 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 întîrziată ce pare uneori, paradoxal, să-i stîrnească repulsie. Aceasta trebuie să fie și explicația unor ironii în direcția decadenților, și cîte 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 lăasă, în lirica lui Miron Radu Paraschivescu, urme prea adînci. Un romantism ce aparține, întii de toate, vîrstei se poate confunda cu unele atitudini „moderne”, deși autoportretul demonic se alcătuește în consecința unei mode ce întîlnește, 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, / Pătrunzîndu-mi gîndul 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 sînt respectate. Ca și Argezi, 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 / Plînsul de tălângi” (1,9). Un **Poem de vis** nu cuprinde turmentări și nici peisaj oniric, ci dă o senzație de claritate adîncă, de schiță hibernală: „Cum orice son se-nchide în argint / Și miratul sfînt adoarme pe coline, / Privește: licuricii se aprind / Pe bolta aiurărilor senine” (1,10). Simbolist e și acest **profil**, conținînd o evocare de veac nesigur și vechi, rememorat cu „of”-uri în tonuri minore: „Crescute prin sînge legendele se scurg, / Cînd țipătul se frînge 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 stîngăcie, e o **Baladă** de sugestie eminesciană, unde „pajul cel frumos” coabitează cu argheziana domniță, care încearcă stări de lingoare: „Luna coborîse în pridvor. / Carnea domniței ardea de dor / Și-o străbate un trainic fior. / Domnița, goală de sus pînă jos, / A chemat lîngă dînsa pajul cel frumos: / Carnea ei frigea de dor, / Mîinile au coborît ușor, / Mîinile 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-atît de mult încît ar da pe deplin o senzație glacială, fără sentiment, sugerează cîteva 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, / Cînd depărtării ora apropii și tai, / Treaptă știută spre un abulic rai, / Cîntecul păsării închis în glicină; / Suspin înghețat scris pe buze de lemn, / Căilor întoarcerii cunoști și sfîrșit. / Cupă de vis îndelung și oval prelungit, / Gîndului alb rămii popas și îndemn.” (**Sfînta fecioară de lemn**, 1,34.).

În **My**, obscuritatea e neologistă precum la Ion Barbu, Pius Servien (din **Curgînd 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 cîntec, 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 zgîriată în tinda vesperală.” (**My**, 1,36.). Deșertate de verbe și recompose în gust constructivist, fără măcar o notă de dicteu automatic, sînt 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 ocultînd sensuri inteligibile. Invențiile lui consistă în enunțuri eliptice din care sînt eliminate cuvintele de legătură: „Lama cîntecului acesta acompănia 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 coapsa 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 întrevede 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; barbianismul 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. Adeziunea lui este mai degrabă temperamentală decît intelectuală, astfel încît 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 înfrîurire. 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, cînd moralizează în gust fabulistic, precum în aceste rezoluții hieroglifice, care anunță baladescul sincopat al **Cîntecelor țigănești**: „Soarele e mai strălucit, / Trupul nu s-a frînt, / Înghețat, pe buze/ murea ultimul cuvînt” (**Reportaj I**, 1,18). Sînt însă izbînze mai rare, căci observația în cotidian, pigmentată cu maliție, nu putea să dea decît crochiuri de boulevard, violente cromatic, ce întîlnesc 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 mîini, / Au soți acasă, și-n saloane, cîini, / Iar trupurile lor sînt o paradă / De voluptate, de picioare și de fard, / Ce o privesc cu ochi coagulat / Bătrîni castrați, cu pîntecul umflat / Și tineri ale căror trupuri ard. / Femeile cu frumuseți de vis / Ascund în trupul lor

poeme și ispite / Când trec încet, lăsîndu-se privite / Și seamănă cu îngerii goniți din paradis.” (**Femeile frumoase**, 1,13.)

Din această simțire exacerbată și rea (căci „de pretutindeni am cules otravă”, zice poetul) izvorăște cite o „erezie” naturalistă, dezvoltată în simetrii naive. Alături de Macedonski (**Idilele brutale**) și de Argezi, Miron Radu Paraschivescu se dorește liric sexualității violente, sublimată relativ și nu într-atît încît să nu aibă străvezi: „Auzi cum degetele se afundă-n întuneric, / Cum nervii țîșnesc 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 mîinilor, cu parfum / de crizanteme și sînge cald; / fibrele sînt destrămate într-o zvîcnire electrică / de sfîrșit și imn.” (**Întîia 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”, adăugîndu-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 întîlnește, repet, mai degrabă pe expresioniști, ca într-un poem desfășurat pe pînze grandioase (**Reveniri**), un oratoriu în nouăsprezece cînturi, cu viziuni exacerbate și teribile. Aici se invocă desfacerea elementelor, prin formulări întrutotul tenebroase: „Într-o oglindă fără cenușă, / Un orizont se-nchide ca un rîu / În matcă (și nici o cheie în nici o ușă), / Aleargă spre un sfîrșit în frîu. / Drumul s-a povîrnit 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 întrevece că senzualitatea nu-i o simplă obsesie, ci o contribuție la un lirism al primordialului și originarului. Poetul gîndește într-un sens definit la noi de Eminescu (dar cu altă expresivitate), inteligibil, în fond, și lui Schopenhauer: lumile se preschimbă prin nesfîrșite metamorfoze, doar „voința” oarbă rămîne insensibilă la modificări. Oricît ar părea de improbabil, această lirică presupune deci o filozofie, precum, de pildă, aici, în tablouri de coabitatie erotică universală, în antropomorfică „împreunare”: „Unde coasta se împreună cu lumina, / Un ochi aleargă pe un cîmp de vis. / Atîtea 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 germinăției cosmice presupun o oarecare adîncime de gînd.

Dar, de fapt, poezia va comunica mai degrabă energiile acestui principiu universal, ce mișcă sori și stele. Omul însuși, fiind o făptură în univers, explică și reprezintă această „voință” distribuită universal, făcînd creaturile să se asemene între ele prin această vitalitate ireductibilă. Imaginile suavității sînt 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 zîmbet ascuns în pupilă. / Pretutindeni, pasul tău e mai neted, / Mîinile întinse au furat și milă, / Sărutul e mai concav, / Și orice început fără protocol. / Ascunde umărul alb și gol! / Pe-aici am

trecut cîndva, firav. / Ce spate de pisică! / Și ochii, două preerii mărginite! / Alunecă prin aer atîtea vorbe strivite / Și gheața albă, și mîna mică." (**Reveniri**, V, 1,24.)

În nu puține locuri, ne întîmpină o poezie a corporalității, unde sînt elogiate „obrazul” și surîsul, „coapsa”, „spinarea” și „sîngele” și se reprezintă neliniștea fiziologică prin ideea de fornicare: „Ce timid coapsa în luna plină, / Comoară fierbinte de mîngîieri, / Coboară într-o alunecare și devieri / Dansul degetelor pe eșină, / Sîngele 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”, însemnînd 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 **Cîntarea cîntărilor** expresionistă: „Tu, cea mai neprețuită formă. / Carne, arc voltaic și parfum / Buzelor popas și întîrziere. / Știu spre pulpele albe un drum, / Comoară de immuri și fiere. / [...] Cuvîntul dăinuiește încă în / Aceeași armonie de cald / Și mîinile, 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 lubrificate prin deformările „moderne”. Un nud, văzut în spirit cubist, ca niște linii întrepătrunse, se traduce poetic printr-o muzică gîtuită în modernul ritm expresionist de „jazz-band”: „Recunoașterea-îmn, pe cale, demult: / Unduire de val și spate de pisici, / Reverențe grațioase, zîmbete și săruturi mici, / Pustiul acoperă **jazz-band-ul** și ascult, / Cînd 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 aie-vea și sînt / Nesfîrșit de lung, în diametru curios. / Haide, țipete, albastru, frumos, / Mai repede, mai cald, mai sfînt!” (**Reveniri**, XVII, 1,30.) Cîte 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 deznădejdiei e reverie și mădularele / Sînt planșă anatomică în oglindă; / Surîsul, gravat pe lacrimi. / Și irisul, din mătasea porumbului, / Numai rădăcinile și sufletul gem. / Brațul și carnea, și forța vîntului / 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 cînd a redus, în gust de haiku, anatomia la o viziune abreviată, cîteva formulări, ce se pot excerpta, fiind memorabile: „Surîsul, o floare presată / Între filele unor zile viitoare”; „Trupul tău, în destindere lentă, / Pastîșează 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** sînt cu adevărat compuneri de înție tinerete, ce tatonează mai degrabă – în vederea definirii sufletestei – decît exprimă. Adeziunile sînt, de fapt, trecătoare și lasă urme nesemnificative. 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 observa aici ecouri ale unor unghieri de vederi felurite (constructiviste, cubiste etc.). Expresionismul se impune însă pe căi temperamentale, poetul lăsînd adeseori impresia că ajunge „de la sine” la for-

mulări ce se aseamănă cu procedările moderne fără a suferi prea multe înfringeri. 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, încredzându-ne în cronologia propusă de poet, acestea ar fi stat în raporturi de succesiune. **Declarația** conține, în orice caz, poeme de prin 1935 și pînă 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-atît de străină de cea imediat anterioară, încît 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 anti-academic, verslibrist, arătînd 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 urmînd, în felul lui, o tendință ce se întrezărise și la Émile Verhaeren, Blaise Cendrars, F.T. Marinetti și Maiakovski. Oricît ar fi în aceasta o reverberație a unei literaturi anterioare (căci perspectiva socială rămîne romantică și se valorifică geografia simbolistă, însă fără exotic) fundamentală rămîne năzuința, modernă în esență, către negație. E un mit avangardist, ce face creația de valori foarte problematică, ilustrînd fenomene ce interesează mai degrabă socio-logia culturii decît istoria literaturii, unde criteriul rămîne totuși cel axiologic.

Declarația patetică se reazămă pe un fel de program, unde se recunoaște, întîi de toate, ura față de „epigoni”. Dar nimic din acest antiepigonism nu seamănă cu optica eminesciană, aflată la antipodi. „**Epigonii**” nu sînt, 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 tîmpla 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 decît să vă gîdilați 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 dezagreabil a observa că lirica predecesorilor apare aici drept „reacționară” și „deșănțată”: „Hai, domnilor poeți, genialilor! / Icnîți-vă o dată, pentru cea din urmă oară, / adunați-vă sculele betege, / lira, piculina, flautul, flașnetă, / și-ncingeți, dacă nu puteți altfel, / dacă nu știți zările noi, / cel mai pîlpîitor cîntec 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 decît 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 fărîmă de jurnal capricios și profund personal. Sentimentul lui este instinct și concluziile ce decurg iau un aspect judiciar, făcînd 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 sînt 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”, sînt curente în istoria literaturilor dar rămîn fără efecte notabile dacă nu sînt 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 dedesuptul unor persiflări precum acestea, o mică sugestie de „școală nouă”, năzuind a lăsa liberă numai literatura considerată propice: „Domnilor poeți, tristetea voastră a fost adesea 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, vînturile serii cu boare străvezie, / frunzele de tablă din novembrii cu brumă, / cavatul cel dulce sunînd în amurguri / (totdeauna, totdeauna tacîmul a fost complet).” Oricît ar fi fost de încredințat Miron Radu Paraschivescu că susținerile lui sînt 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 (făcînd aluzie la universul copilăriei, emoția calendaristică, evocările sentimentale, peisagistică etc.) nu ilustrează numai deocînd 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, afirmînd dreptul omului de a fi o creatură irepetabilă, sînt 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 „tacîmului complet”) „cavalul”, adică un semn de civilizație țărănească, autohtonă, fiind curioasă această repulsie la un autor care a scris **Drumuri și răs_pintii** (comunicînd 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 utilizînd argumente din această categorie. Ceea ce era la acei migratori spaimă de civilizații vechi și sedentare (stăpînite de ei, de la oraș) este, la „modernii” fără memorie, universalism citadin, oroare de o cultură considerată anacronică doar prin nepricepere, psihologie nederiferiată 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 rămîne obiect al istoriei ideilor literare și nu al literaturii propriu-zise, trebuind a se lăsa în suspensie judecățile definitive pînă cînd programul nu-i tradus în concret, dacă este. Cît privește **Declarația patetică**, inteligibil e spiritul unanimist, tratat expresionistic atunci cînd se invocă puteri descătușate și

rebele. Lirism este acum ceea ce iese dintr-un eu multiplicat pînă la innumerabil, comunicînd ideea, de fapt biblică, de noroade și de exod: „Avem acuma de făcut un drum lung și pustiu, / ne sîngeră călcîiele, gleznele, / ne pîndesc la răscruci tîlharii și beznele, / tovarășii noștri merg în bocanci, / le curg nădușelile, scuipă și înjură: / ei nu vād într-un pom decît umbra și rodul / care să le țină de foame și de sete, / dar cînd cade vreunul, frînt de oboseală și sîngerat de pietre, / se leagăna atunci, în privirile lui, / toate grădinile lumii. Toate lucrurile lumii stau azi în fața voastră mute, / Cu porțile lor încruntate, / stăpîni le vor fi numai cei ce au să le spună pe nume / și au să le dea rosturile de mult așteptate.” (**Ars poetica**, 1, 99-100.) O anumită doctrină a înnoirii sociale este însă vizibilă, cu unele consecințe în ordinea viziunii despre lume. „Mondialismul” se subînțelege, astfel încît 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 întîmpină într-un mai tîrziu „colind”, de fapt adaptarea exoticii simbolist la ideea, recentă, de **sat planetar**: „Am o grea durere-n Saigon, / Cîte-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 decît Gagarin sau Schirra / Pe-a lor capsulă și pe spațiul care / Și-așteaptă încă-un nume și un sens, / Atunci cînd aflu că au mai fost clintite / Trei instalații radar la Danang, / Că șaișpe avioane-s incendiate la Binhđinh / 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 însuflețește un soi de apel, mai recent (în „**Addenda la Declarația patetică**”) către stingerea flagelului subnutriției, pe un pretext biafrez (aici poetul elogiază maternitatea și pare a slăvi o lume matriarhală): „Vouă care-i prelungiți longevitatea / Aducînd zilnic pe lume / Cîte-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 însemnat mai mult / Decît un copil drăcos și pus pe socoteli neastîmpărate / Fără sprijinul și călăuza / Cărora 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 croncari ai bătăliilor / Ce-o purtară” (**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, deplînge 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 **internaționalism liric** este perisabil, și spre a-l înțelege este nevoie de precizări tot atît de pedestre ca și explicația unui eveniment înregistrat jurnalistic, ininteligibil de îndată ce noutatea se consumă. Este, la drept vorbind, defectul liricii reportericești, care nu durează și pretinde ulterioare descifrări tot atît de anevoioase ca și un text hermetic. Soluția unanimismu-

lui rămîne, esteticește, invocarea faptelor elementare, deci a naturii unanime, și nu s-ar zice că, din instinct, Miron Radu Paraschivescu nu a întrevăzut-o. Piinea este, la el, „unanimă”, iar măru, un fruct hieroglific în care se răsfrîng, ca într-un loc geometric, înțelesuri universale. Metoda constă acum într-un elogiu al elementarului, aceasta sugerînd armonia universului la proporții simbolice: „Numai tîrziu, cînd căldura solară / a trecut întreagă în sîngele tău, / iar claritatea lumii, străvezie, în miezul său, / numai atunci te iau în mîna mea, cu grijă, cu admirație și gingășie, / ca pe un obraz iubit, a cărui rumeneală o și ai, / ca pe sînul iubitei, / căci tu ai chiar rotunjimea, dulceață și parfumată lui răcoreală” (**Măru**, 1,117). Notabile au ieșit, din această înșiruire de catalog universal, unele schițe de „natură moartă”, inundate de flămînda opulență a culorii. Însă Miron Radu Paraschivescu nu-i caligraful Ilarie Voronca, cu simțurile subțiate de examinații livrești, și nici horafianul 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 pînă-n gerul iernii, / pomii au stat mereu la datorie; / au îndurat omide, gîndaci, 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 tîrziu / incendiul rumenului măr, / pleoapele pudrate ale caisei, / pelticele, rotundele alune, / gutuile sugace, mățăsoasele 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 cîte o stampă de aiuritoare nămiezi solare: „În calde după-mese, de zăpușeli, de vară, / la umbra bătrînelor sălcii, / unde nisipul meu e mai mărunț și unde mai domoală, mai adîncă, / în după-mese de iulie, cu soare, / prin curcubeiele de lacrimi și dogoare, / în coturile mele cele mai adînci, / se cufundă, goi, copii, fetișcanele; / și eu mă-nfiorez, și unda mea se face mai rotundă, / le mîngîie 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, cînd numai luna își spală în pamblica mea chipul, / noaptea, cînd privighetorile din sălcii plîng în mine cu stele mărunte, / broscuțele verzi și galbene pe burtă / îmi cîntă legănarea și povestea / și pietrele prundului bat în cîntecul de castaniete.” (**Cîntecul 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 atît. De fapt, a interpreta detaliul drept tipic și incidentul ca universal ar fi în uzul acestei lirici, unde chiar și pîraiele oarecari devin niște notorii ape de geografie fundamentală: „Sîngele, dragul meu Fedérico, / Eu pot să-l văd; / Era la cinci ceasuri în zori / Cînd pornisem cu rucsacul plin de borcane grele de sîngele 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 atîta mai plin, / Cu cît mai îndepărtat de ea. / (Dulceața de zmeură era-n cîrca mea / Amintirea unor voluptăți viitoare) / Cînd, deodată, pe

lîngă Stanca cea zglobiu curgătoare, / (Sau poate era iepurașul, nu mai știu) / Un frig mai teribil decît al zorilor de munte / M-a pătruns pînă-n oase / Ca un simun în pustiu!“ (**Dulceața de zmeură**, 1,132.)

Oricît 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 atît. De fapt, poezia este aici doar o desfășurare de episoade sufletești fără sfîrșit, astfel încît rămîne de extras cîte 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 decît un document de „ennui“ simbolist și de „spleen“, însă interpretat în vers liber și cu mai multă îndrăzneală de imaginație: „Ascultați: trec pe caldarîm caleștile vechi, / ai căror cai valsează în ritmul **Dunării albastre**, / și umbrele, ah! Umbrele amănților la braț / au o indecență de muscă / frecîndu-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, val-sînd în ritmul **Dunării albastre** de Strauss, / continuă să fie înaintași. / Acum se despart saluterile pe străzi, / acoperișurile au trecut pe trotuar pînă-n rigolă, / unde reverențele se deșartă ca butoaiele, ca țucașele, / singură anatema Papei Grigore al treisprezecelea Hildebrand / e mai sfidătoare decît acest răsărit de lună.“ (**Prietenii de la miezul nopții**, 1,85.) Iată și poezia știrilor de gazetă, comunicate într-un chip aparent neutru, făcînd un inventar de atrocități înaintea cărora poetul pare că nici nu clipește: „Dar, orice s-ar întîmpla, ziua e bună: / O mamă a murit de foame, un submarin a mai scufundat șase vapoare; / patruzeci de mii de copii francezi au fost înmormîntați în / urma tragicelor evenimente din cursul anului 1940; / un oraș a fost incendiat cu bombe da tip atomic; / în Polonia, trei mii de oameni au fost împușcați, „Inamicul a lăsat pe cîmpul de luptă peste cinci sute de morți și o mie șapte sute optzeci și trei de răniți“, – / anunță mîndru 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 gîfîind, / cu înfiorarea primei mărturisiri: / <<te iubesc>>. / Și praful străzii mi se ridică-n ochi, / învelindu-mă într-un nor ca pe-un adevărat / zeu pămîntean.“ 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, / însorită“ (**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 convin mai multe formule, stăruind – fără importante rețineri – în a le întruchipa. Inspirația, cum se zice, rămîne eclectică. Dar pînă 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 aceeași oameni care v-au băgat în pușcărie / și care vor să-miucidă viața și mie, / spunându-mi «om liber». De liber ce sînt, / pot oricînd să mă vînd, / așteptîndu-l pe cumpărătorul libertății mele, în piața mare, / care îmi va da un pol pe zi, ca să am, chipurile, de mîncare // și care (chiar de nu seamănă) e tot una / cu gardianul de la închisoare, / cu judecătorul de instrucție, / cu moșierul sau cu fabricantul / de tunuri și de mitraliere, / stăpînii libertății noastre și de la distanță și din apropiere”. (**Scrisoare într-un pachet cu alimente**, 1,53.) Expresionista amenințare surdă, de obîrșie proletariană, și-a găsit în Miron Radu Paraschivescu un interpret nu fără însușiri: „Numai o tristețe tăcută rămîne spînzurată în aer / ca un cuvînt încă nerostit, / ca o durere tănuită, / 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 cînd ies la prînz, galbeni, încruntați și tăcuți, / trec prin aerul luminos / ca o tristețe, ca o amenințare.” (**Primăvară dulce**, 1,54-55.) Acestea sînt însă excepții căci nu puține sînt poemele cu temă proletară a căror prețuire e azi scăzută întrucît versifică fără imaginație banalul: „Vasile Rotaru, flăcău de șaisprezece ani, / Singurul fecior într-o casă de oameni sărmani, / a plecat la tîrg ca să-și vîndă pe bani / brațul firav, cu oase prea lungi sub pielea slabă. / Șomerul Vasile Rotaru a plecat la tîrg după treabă. / În piață a văzut lucruri minunate: / mărfuri frumoase, cucoane, prăvălii și palate, / a-nțîlnit și alți oameni ca el, / căuțînd de lucru undeva, în vreun fel: / erau oameni mulți și necăjiți, / cu pumnii strînși și umerii-ndoiți, / oameni ieșiți să se vîndă / la stăpîn, pentru munci de osîndă, / să care poveri sau să clădească palate / în care n-au să calce cînd 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: „Gîndul meu se-ntoarce încruntat; aleargă pe străzile orașelor și-ale satelor ca/ un cîine flamînd, / ca un cîine scheletic, ca un cal costeliv, transparent, / al unuia din cei patru cavaleri ai Apocalipsului; / gîndul meu, el însuși ca un cal / costeliv, halucinant, / din cel mai grozav apocalips / al acestei țări, / al acestui pămînt de țărani; / gîndul 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 gîrlă. / Arome noi zburau peste asfalt, / printre 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, / decît să vegeteze, să se-ngrăse și să adune. / Orașul e alb / chiar și-n amintirea tulpure și crudă, / cînd părea scaldat, ca-ntr-o gîrlă, în seara / albastră, de Mai” (**Oamenii pămîntului**, 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 sînt cu neputință de făcute. Poetul are mișcări sufletești impulsive și labile, vădînd o conformație barocă. **Vers liber** aceasta vrea să însemne: creație fără norme și cu adeziune neîngrădită de nimic, iar nu „verslirismul” lui Gustave Kahn, ce dezlegase poezia de rimă și de ritm. Dar ideea „versului liber” comunică mai degrabă preferința pentru capriciu, exprimînd 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 sînt rezumate ori se anunță aspecte din **Cîntice 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 decît 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 cînd te naști, te botezi, te răstignești și înviezi din morți”. Un șir de invective adresate „decadenților” nu evocă atît arghezienele „putreziciuni”, cît acel aspect gratuit polemic, de manifest, arătat – în **Declarația patetică** – de **Ars poetica**, și nu doar de aceea: „Rămîneți în urmă cît vreți / cu injecțiile voastre, cu micile vicii sexuale, / cu microscopice drame de laborator, / cu mucegaiurile care vă mănîncă, / fiindcă se știe: mucegaiul crește numai pe putreziciuni / și zemuri stricate. / Rămîneți cît 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 sînt doar alte ciuperci / fără sînge. / Nu e nimic! Și voi aveți o misiune, / gunoiul vostru va îngrășa bine ogoarele noastre / stoarse de nemți / și pe care vor activa în curînd / tractoarele agriculturii motorizate.” (**Decadenților**, 1.474.) Anumite peceti ale vremurilor imediat postbelice sînt repede recognoscibile, deși, sub raport stilistic, par reminescente de metodă „plain-air”-istă pigmentată cu adresări către univers, urmînd 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 stîrni furtuna, / Îmbrățișarea caldă ca un gheizer, / Îmbrățișarea întinsă dincolo de faptă, / Viața ta de mîine, 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”, arătîndu-se pătruns de „toate religiile”, „toate credințele” și de „toate dogmele”. Dar este o retorică aici, indiferent dacă declarațiile se decid de aceasta iar ideologia trimite la „revoluționarul” Bakunin: „Este vorba de vîrsta cînd țipătul și fuga pe străzi / la orice oră / (chiar complet gol și cu un cuțit în mînă, cum pretindea un prea bine cunoscut poet, Gherasim Luca) / este norma celei mai firești conduite fără norme / cînd căderea tuturor valorilor senil-consacrate / e un prilej de bucurie / ca și ridicarea lor, un prilej de revoltă, / cînd ochii ne sînt deschși ca poarta unei catedrale a / tuturor religiilor, / a tuturor credințelor, a tuturor dogmelor, / a tuturor însetaților, a tuturor înfometaiilor după pîinea / noastră cea de toate zilele, / a oamenilor înfometai și puternici cu trupul povîrnit / în așteptări” (**Ora de psihologie**, 1,385).

De fapt, oricît 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 cîteodată melodramatic, întotdeauna demonic prin sedîiune este hugoliană. Romantic este, de bună seamă, și cultul poetului, inalterat, ulterior, de contribuții simboliste și de suprarealism. Ideea se cunoaște: poezii ar alcătui un fel de sectă de iluminai, avînd, ca și omul de rînd, 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 platonicianism stingaci, „Dar sînt și alții / Care nu trăiesc din faptele vieții, / Așa cum umbra nu trăiește din ea însăși, / Ci din lumina și consistența lor. / Ei sînt într-adevăr doar umbra, prelungirea, / Și ecoul / Faptele noastre. / Aceștia sînt poeții. / Ei n-au nimic, / Ei sînt, fiindcă voi sînteți, / 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 încît a se introduce schema carlyliană a „eroului”, ininteligibil pentru spiritele pedestre, vaticinar și „incomod”, este consecința logică: „Vă sînt incomod, o știu, / Fiindcă și eu în viață le-am ales numai pe cele / Incomode, / Dar pe Maiakovski / (pe care de-atîtea ori l-am premers fără s-o știu) / N-am să-l urmez niciodată. / Puteți crăpa de ciudă: rămîn mereu incomod! / Miron Radu Paraschivescu nu se va sinucide.” (Un neisprăvit, 1,431.) Orișicît s-ar interpreta biografic 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 înfrînt, el se sustrage, prin complicitate cu absolutul, acestor judecăți mărginite ce aparțin vulgului ignar. Imaginea romantică a geniului „neînțeleles” 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 combătînd cu condeiful). El compune fabulistic, sugerînd, sub forme imprevizibile, condiția creației; sînt declarații de principii, „arte poetice”. „Artă poetică” trebuie socotită, de pildă, **Scamatorul**, unde artistul e văzut în felul unui „jongleur”, prestidigitația traducînd 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 pînă seara, / uneori de zeci de ori pe zi / (mai ales joia, sîmbăta și duminica, / zile cînd 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 vîrsta minunilor / nu-i încă sfinșită” (**Scamatorul**, 1,422-3). Profesiune umilă, (ascunzînd, cu toate acestea, sugestia „artei”) este și tîmplăria, atîta doar că tîmplarul îl reprezintă pe creatorul „clasic”, cu intuiția materiei ce se dezvoltă organic. „Tîmplarul lucrează cu arborii / Căroră le este prieten; / se-nțelege cu ei, le cunoaște / fibra, trănicia, 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 aceiași familie, / lar cînd tîmplarul lucrează fibra copacului / prelungindu-i intențiile, / Cînd se apleacă asupra lui / cu gealul, tesla, rindeaua / (de parcă mîngîie, parcă leagănă, parcă plînge / 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 tîmplarul lucrează asupra esențelor lemnului / și asupra semințiilor de oameni / cînd, cu aceeași mînă și îndemînare, el face din trupul copacului / uși care se deschid, ferestre care privesc, / mese și paturi, / sicrie și leagăne.” (**Tîmplarul**, 1,426-7.) Grădinarul este, dimpotrivă,

romanticul, călăuzind natura către forme inteligibile și punînd în legături de armonie „cerul și pămîntul”, producînd, prin corecție, obiect de jubilație: „Și din tot ce-a văzut, / ce a-nvățat, / el trage o singură concluzie / prin care / leagă pămîntul de cer, / Punînd între ele / Cununile florilor, / coroanele pomilor, / podoabă, mireasmă, fructe dulci pentru oameni, / dar și adăpost pentru păsările / care-i închină de dimineată pînă seara / lauda lor / în cîntece 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 admitînd, 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, „tîmpelar”, „scamatar” și „grădinar”. Atunci, didacticismul lui, de predicator ce vorbește în pilde, nu mai pare extravagant și trei „mesagii” adresate poezilor 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 supăra auzul oarecari ridicări de ton. Poezia vehiculează acum povește: „Nu uitați: / O voluptate conștientă e cel mai serios ascetism, / Dăruiți-vă oricît, / Dar nu primiți decît necesarul / Și veți vedea cum bucuria / Propriei voastre invenții / Vă mistuie ca flăcările / Pe-un preot budist” (**Poezilor tineri**, 1,456-7), ori cu adaptări după eminescianul **Dintre sute de catarge** („Din care-ăteia milioane de kilometri-drum / vă așteaptă, / Și mă întreb: care veți dura mai mult, / Cum veți fi atît de cetiți / Ca să rămîneți 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 negîndit pentru alții: „Bizuți-vă pe mine! / N-aveți nici o grijă: / Nu vă voi trăda niciodată / Decît 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 vîrsta mea / Dar steaua necruțătoare a lucidității, / Farul și substanța poeziei, / Vă privește cu ochi strălucitori și nestins / Printre naurașii de vată / Ai jocurilor mele domestice.” (**Poezilor tineri**, 1,456-457,458,459).

Oricîte rețineri ar apărea trebuie recunoscută aici o sumă de convingeri morale, idealiste în sens filantropic, cultivînd generozitatea în felul unor îndreptări apostolice. Omul ajunsese, în cele din urmă și pentru scurtă vreme, la un concept creștin de justiție socială, conducîndu-se după un decalog de melodramă, adăugînd la ideea profeției poetice pe aceea a corecției morale; poetul se închipuia un misionar, dezinteresat de glorie, un erou ce nu triumfă: „După atîtea bătălii / În pragul izbîndei / mă las năpădit de liniște ca de mușchi, / iar ochiul, cîndva necruțător, începe să-mi desprindă / nebanuite prilejuri bucuriei, / pe cînd învingătorii / vor ignora mai departe / blîndețea fertilă a îngăduinței, la care / numai cel veșnic înfrînt e constrîns” (**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 sînt Păguboși, cum sînt alții Profitori. / Ei sînt cei care dau, care fac, care trag, care / adună, care nu trăiesc decît 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 decît într-o infimă măsură, / ei rup și-și împart încă o dată / după principiul sciziparității: / din carnea lor albă, roșie, neagră, vînată, / galbenă, uscată, sfirtecătă, / ei rup oricînd

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 întiul 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, întii 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. Sînt emoții ce se stîrnesc deodată și se traduc spontan, scoțind la iveală straturi de sensibilitate nebănuite, cum ar fi în această caligrafie: „Nu ne tăiați, nu ne tăiați! / (coșaiilor le spun, / în numele popoarelor de ierbi, / florile cîmpului) / Și voi, surorilor de sus, nepăsătoare stele, / Veți cădea ca și noi / Dimineața / Retezate de spăzile soarelui / Și fără sînge, 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 mîncat friptură-n sînge, cu morcovi, / și am băut vin negru. / În fața noastră, / la o altă masă, / pe o tipsisie, / erau piersici. / Mîna mea ajungea pînă la ele. / Aș fi plecat flămînd / de nu erai tu lîngă mine.” (**Piersici**, 1,414). Totul se transfigurează, în ideea coresponderilor 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 neagră, / Pe perna ei, / Telefonul doarme. / Cîte voci toarce / Cîte vise / Pe care mîine le va lepăda / Nepăsătoare, / Cu toate apelurile deschise?” (**Telefon**, 1,410.) Această metodă e mai curînd impresionistă 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. Rîsul, de pildă, devine nu o expresie a jubilației, ci un semn al spiritului, precum erau, la Petrarca, ochii: „În inspirări și expirări adînci, / Ca-ntr-o alergare, / Ca-ntr-un înot îndelung / sau ca într-un profund sărut / gîfiiitor de neîncăpător, / făptura-ntreagă se dă / pe ape și se dăruie / prin actul de iubire / și comuniune, / rîsetul, / voce a bucuriei / omului doar cunoscută / Și-n care, proastă, minciuna / se trădează prin rînjet / sau involuntare stridente / precum sughitul bețivilor / icnind pe trotuare” (**Rîsetul**, 1,398-399.) Comunicarea de senzații se face deopotrivă telegrafic și somptuos: „M-ai privit numai / Și / Cete de fiori mă asaltează / Ca și cum pămîntul proaspăt / Al trupului meu / Ar fi fost șfichiuit / De pumni de grăunțe / Pe care / O nevăzută mîină / Îi zvîrlea peste el / Ca să germineze / În vară toridă” (**Ecouri**, 1,402). Acestea sînt episoade dintr-un proces de cunoaștere, desfășurat de un mecanism al percepției foarte viu 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 zvîrlită / drept în ureche / trezește în mine ecouri, / Cercuri de apă / care-i răspund și-o propagă. / O, tînără amiază! / Sînt încă în stare / să mă pătrund și să germinez / Ca o cîmpie în soare.” (**Dialog**, 1,413.) Numai areori senzorialul nu se însoțește de asemenea complicări în direcția intelectuală, documentînd trăirea înțeleasă, și aceasta numai sub regimul urgenței, al unei „dogori”

sexuale, îndemnînd la pierderea uzului rațiunii: „Sînt atît de însetat de tine! / Iar cînd te beau, / Flacără buzelor îmi sporește setea / Ca o țară toridă. / Numai noaptea, cînd nu vîd / Prin întuneric decît / 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, / Încît / Ca pe-o flacără-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, cultivînd notația, alcătuiindu-se dintr-un jurnal cotidian al emoțiilor unde se cuprind rememorări, singurătăți, episoade întîmplătoare. Obiectivele lirice nu mai sînt impuse și poetul e un catagraf de situații neprevăzute, consemnînd totul cu încîntări care se vîd. 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 / tînrul soare / mi-o scrie dinainte pe caldarîm, / ca o antenă” (**Primăvara**, 1,397) sau o „dimineață” înregistrată prin ceea ce este stereotipic în existență, aducînd nu anxietatea, ci o încîntare calmă: „Întîi deșteptătorul, apoi dușul, / Apoi telefonul unde-alerg gîfîind: / «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 batisetei, / Bani mărunți de tramvai, / Apoi fuga-n lift, coborîrea ca-ntr-un puț / În ziua care așteaptă încă virgină la poarta casei / Pe cînd alerg gîfîind după alte lucruri: / Țigări, autobuz, ziar, motocicletă, / Atîtea lucruri în care mă petrec, / Căroră mă-mpart / Ca să ajung zi de zi mai mult una cu ele, / Mai solidar cu ele decît cu mine însumi.” (**Dimineața**, 1,394.) Suavă și neașteptată e cîte o evocare de amoruri vechi, poate pacificate, unde pe dedesubtul unui cod de îndrăgostiți se întrevede o participare erotică universală: „Toate acestea au fost ale noastre, ale amîndurora: / Noaptea despletite, pe chei, / Seri galbene, de gaz, prin cîrciumi mărunte / Și zări înalte, / pline de soare și iarbă, / Prin poienile verzi, estivale, / Și alte seri, grave, galante, / Prin turnuri dărîmate, printre pinii înalți. / Dar mai cu seamă erau unele clipe / Minunate, pline de liniște, / Între noapte și zi, / Printre păduri aproape virgine, / Cînd ne culcam în frunzișul uscat, între fagi, / (Mai ții minte turnul uscat, de lemn vechi, din pădurea Sighișoarei?).” (**Sînt uneori pe pămînt**, 1,435.) Sînt versuri memorabile prin fragilitatea ca de floare de mină, omagiînd situații tipice și stări repetabile, o înfrigurare apărută la nivel de speță, și **nu e de negîndit** reîntoarcerea la episoade mitologice, precum acest fragment dintr-un Endymion, altfel bizar la un poet iritat din pricina „decadenților”: „Pe cînd tu aluneci ca visul / peste tăcutele sfere, / Fiară fără monarc, / Mormînt 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 / Decît sărutul tău înghețat, / Ca una cu tine să se prefacă” (**Endymion**, 1,471-2).

Cele cîteva stridențe se explică prin dezesperare, precum aici: „O, ochii ei, zădarnic, / Ea nu e nicăeri / Ea este peste tot, iubita mea, / Și eu rămîn în colțul străzilor osîndit, / Și trec peste mine tramvaie huruitoare și / mașini sforîind, / Și toți mă privesc, / Mă deșartă, mă sfîșie, / Și sîngele meu, otrăvit, îmi țîsnește pe gură, / pe ochi și pe urechi, / Și se scurge la canal, / Din gura mea sîngele / Ca apa dintr-o fîntînă publică / Mi se scurge în gura canalului, din capătul străzii” (**Îndrîjirea**, 1,440) ori exemplifică relicve de expresionism, arătînd un citadin cu nostalgia pasiunilor definitive și grandioase: „Ca urșii, mîrîinde 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 fosforescente / Ori altele, mai mici, / Se-aprind, se sting / Ca-n luncă, licurici. [...] / Una-și leagăna 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 căzindu-i pe căștile-albe-ale umerilor, / Văd bine că este un pardos; / Altele, ca niște lupoaice tinere / Ori cu ochii țiguiți, ca de rîși, / Ori cu guri roșii, pline de sîngele / Încă proaspăt al celor de curînd sfîșiți / (Dar eu nu voi fi printre ei!).” (**Omul pădurii**, 1,453-4.)

Cînd acest „cotidian” suav e ridicat iarăși la viziune, rezultă un admirabil poem în proză, **Dispariția soarelui**, plin de simboluri deși desfășurat în felul unui raport arid, catagrafic. Se presupune aici o anomalie astronomică, aducînd discordanță între ora convențională și ora astrală; din moment ce soarele își amîna apariția (ideea e suprarrealistă), cetățenii decid să distrugă ceasurile, indiferenți la acest presupus dezastre fiind numai îndrăgostiții, îndeobște nesiguri pe înșuruirea de ore. Reacția aiuritoare în fața acestei posibile nopți universale e surprinsă 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, / lăptarii, oltenii, șoferii, găzarii, pescarii, telalii, / brutarii, 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 contractul cu / municipiul), societatea de gaz și electricitate / 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”: Cîntice țigănești

Notorietatea îi vine ca poet, lui Miron Radu Paraschivescu, de la **Cîntice țigănești** (1941), care sînt cea dintîi dovadă sistematică de înzestrare lirică, deși mai înainte de acestea cite ceva din **Primele și Declarația patetică**, de nu cumva și din **Versul liber**, căpătase circulație. Însă poetul ezită să adune astfel de compuneri și cînd 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 pînă 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 sfîrșit, către patetic, acestea conduc negreșit la **Cîntice țigănești**, care e sinteză și, din perspectiva operei încheiate, creație nerepetată. Oricît ar fi de evidentă cite o reminiscență în **Laude** și în **Tristele**, mai cu seamă, poetul nu revine decît rar la acest univers, ceea ce indică o reținere inexplicabilă.

Așa cum se înfățișează, **Cîntice țigănești** e un product insolit, introducînd în literatura română o componentă nouă și care nici nu se poate ști de este cumva acceptabilă. Pînă la ele, lumea gitană fuse doar un obiect de revindicări în termen filantropic, trezind, în urmarea 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 găndit, 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 rămîne a fi abolită. Iată o concluzie înțeleaptă, arătînd penetrație în esența fenomenelor sociale și un fel modern de a înțelege noțiunea de justiție universală.

Acestea sînt 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 rămîn cu nostalgia și duc cu ei mituri, conservate oral, chiar dacă uneori în stare degenerescentă; însă ritmul de tam-tam le e deus în sînge și animă un lirism de muzici primitive și de conformații sufletești arhaice, ce se conservă. Cînd apare, „Afro-cubanismul” lui Nicolas Guillen înalță această substanță inefabilă la dimensiuni moderne, putînd 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 încît a extrage un număr de specimene din sînul 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 „exceptionalismul”. Modernitatea „neagră”, africană, confirmă, de aceea, vitalitatea culturilor vechi și creațiile nu-s dezlănțuirii de forțe elementare și lipsite de altitudinea gîndului.

La noi, obirșiile țiganilor sînt încă nesigure însă, în tot cazul asiatică, putînd să fie stabilite în mediul mongolic și deopotrivă indian, deosebirile de conformație fizică arătînd 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, pătrunzînd 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 avînd așezări în corturi, purtînd 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 dușman. Fapt este că acești venetici sînt 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 țiganii vin aici ca orice migrator, înarmați și în bande. Robia în care aceștia cad e, de la întiile contacte, o formă de protecție a întregului etnic stabil și corespunde obiceiului feudal de a declasa pînă la servitute pe prinșii de război. Mai încoace, către 1700, ei se despart în „vătrași” și „nomazi”, cei dintîi fiind așezați în sălașuri, de obicei în margine de orașe și de sate ori prin împrejurimi de mănăstiri. Atunci însă, țiganii rămîn pe de-întregul robi și, pe lîngă 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 fărîmă din Satana. Orîcît ar fi de legați de glie prin pravile, țiganii se mișcă și circulă iar nu puțini scapă

către țărni apusene și izbutesc, la o vreme, a pătrunde în Occident fără piedici, întâlnind aci pe alții, veniți anterior prin Egipt și țările maghiere și cu toții se întind înspre Atlantic ca oameni pașnici, neproducători de rele. Abia mai târziu, când se consideră a fi stricături de moravuri, leneși și hoți mai cu osebire, vin pedepsele, constând din expulzări ori spânzurați. Acestea nu împiedică a se constitui un **strat antropologic european** ce se regăsește în italienii „zingari” și în germanicii „zigeuner”, în francezii „bohémien”, și în grecii „atingani”, în hispanicii „gitanos” și în suedezii „tartares”, în danezii „soraceni” și englezii „gypsi”, în olandezii „heidenen” și belgienii „idolates”. Confuzia, cu origină în păreriile 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 **Cînticele țigănești** în seama unei adeziuni de natură livrescă, oricît 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 acea înclinație filantropică prezentă în „Primele”, în „Declarația patetică” și apoi, în „Laude”. Chestiunea nu-i minoră, însă nu este nici esențială aici, esențial rămînînd doar actul estetic și dacă e acesta, ori nu e, creator. În privința aceasta, „negritudinea” țigană nu se înfățișează ca stimulente 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 desăvîrșire pierdut, și ca și alte seminții risipite pe pămînt, 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, asigurînd prin **Kabbala** și prin **Talmud** coagulări de spirit subteran (circulînd pe sub frontiere ca o pînză freatică), și a presupune astfel de cărți pecetluite cu blestem la un popor decăzut social vreme de sute de ani este o iluzie. Gîndirea ezoterică aparține, orice s-ar zice, categoriilor superioare, ea pretinde dezvoltări în cadre organizate și legături posibile între congregații, mergînd 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 însufleții de Satana prezic necunoscutul”, poate să comunice persistența magiei gitane în epoca post-ștefaniană, însă exemplifică, mai degrabă, teroarea creștină în fața asediului păgîn. Aceste pretinse formule satanice sînt astăzi pierdute.

Posibila literatură țigănească e atribuită, cîteodată, lăutarilor, și e fapt sigur că Miron Radu Paraschivescu a pornit, cu **Cînticele** lui, mai degrabă de aici. Este însă o poezie cîntată, de împrumuturi și prelucrări, fără semne de originalitate mai mult decît invenția cauzată de memoria scurtă și de trebuința potriveșilor repezi. Lăutarii iau din folclorul rural și din cînticele străine plăcute auzului boieresc, făcînd **artă de interpret și de mijlocitor**, punînd doar o dimensiune sufletească nouă, proprie unei lumi de conformație hibridă de la margine de oraș. Începuturile acestei îndeletniciri sînt 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 stăpîn, în 1618, la Tîrgoviște, un Opriș, „alăutar” și el, e vîndut 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 sînt 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 țăran, ce exemplifică o cultură cu precădere închisă, prea puțin permeabilă la noutăți, tradițională în sens conservativ și primind pînă și creștinismul cu greutate. Cînd, mai tîrziu, către 1800, apare „breasla alăutarilor” condusă de vătăfi și de starosti (un „vătăf” 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 încîntat de țigani și Ioan Caragea, la 1818, îi pune pe lăutari să-i cînte la masă.

Însă, deodată, acest „cîntic” se trezi dizgrațiat la apariția muzicii „europenești”, și la vremea cînd Mihail Kogălniceanu începu a se ocupa de istoria țiganilor, boierii sînt însoțiți de muzicanți străini, căci – zice el – „disprețuiesc tot ce e indigen”. Dimpotrivă, țărani și negustorii petrec în crîșme și ascultă pe lăutari. Aceasta nu înseamnă că am avea la aceștia de pe urmă o artă populară, ci doar **o speță tulbură de folclor tîrgoveț**; sînt două culturi de esență „creolă”, despărțite numai prin origini, „evropenești” ori poporane, degradate în proporții asemănătoare. Oricum ar fi, lăutarii sînt deosebiți de alți „cîntători”, 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, cînd cei ce simpatizează cu folclorul, fără a se îndeletnici totuși în chip organizat de culegerea lui, ascultă pe lăutari cu gînd că sînt poporeni. Urme lăutărești, dar puține, sînt la Văcărești, Nicolae Filimon îi asculta cu delicii pe muzicanții oacheși ai grădinilor Bucureștilor, ca și Conachi pe vioristii moldavi, învățînd de la ei jela-niile 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 admitînd elita, e potrivită cu **populismul lăutar** și aparține iluminismului, neavînd cu „pașoptul” decît puține legături. E un **spirit antonpannesc** prezent, totuși, și la Miron Radu Paraschivescu, om de nostalgiei poporane, însă aderent, ca și Văcăreștii, la forme superpuse fiind, deci, și el, un „lăutar”.

Lăutărească e, mai înainte de toate, **creația prin adaptări**, corespunzînd procedurilor de taraf de a pune în românește compuneri de aiurea, însă cu veșmînt folcloric de aparență autohtonă. Acestea nu mai sînt nici „tălmăciri” și nici product popular, oricît s-ar păstra urme, și e hotărît că rezultă astfel o specie hibridă și solvabilă numai prin invenția unui interpret. Impresia lirică e, în **Cîntice țigănești**, excepțională și totuși, la un examen oricît de sumar, cîteva balade se dovedesc a fi preluate, și nu

o dată cuvînt cu cuvînt, din **Romancero gitan** de Federico Garcia Lorca. Acum se evidențiază că „tălmăcirile” nu sînt, la Miron Radu Paraschivescu, doar exercițiu, ci un reazem pentru întocmirea noi, avînd 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 rezezi ochiri: **Romance somnambulo** e aici **Cîntic de fată neagră**, **La casada infiel** este **Nevasta mincinoasă** (unde pînă și titlul e de-a dreptul tradus), **Romance de la luna**, luna a devenit **Cîntic de lună** și, în fine, **Romance de la guardia civil española** și-a găsit analogia în românescul **Cîntic 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”, arătînd forme hibride și ideea de a traduce folclorul în moduri inteligibile pentru citadin. Pretutindeni, adaptările merg către folclorizări, uneori silite, însă avînd tradiții în „cîntecul de lume”, și cînd aceste exemple sînt abandonate apare un strat inedit de oralități, indicînd o lume cu unitatea și cu filosofia ei.

Aici, înainte de a scoate efect din scursura limbii, poetul se ajută însă de folclor, preschimbind ceea ce i se pare incompatibil cu stereotipia poporană nu întotdeauna cu potriveli. **Cîntic de fată neagră**, de pildă (care e **Romance somnambulo**) 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 cînd mă știu / roșu-aprins și stacojiu, / luntre roșie pe unde, / calul roib suind la munte” (**Cîntic 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 coborît într-o vreme mai curînd arhaică, unde nu e utilizată „barca”, ci „luntrea”. Aceasta e schema de adaptare, arătînd năzuințe către localizări. Iată deducea lorchiană, așezată dar în „pridvor”, înflăcărînd tabloul cu venetianu-i „păr roșu”: „În pridvor stă visătoare / fata neagră, neagră floare, / păru-i roșu ca de sînge / ochii-n rouă parc-ar plînge” (**Cîntic de fată neagră**, 1,223). E o pictură în culori tari, ca de zugrav rural întinzînd pata pe lemn noduros, făcînd comunicări de viață curentă lăsată involuntar să pătrundă în subiectul mitic. În original, esențiale sînt, dimpotrivă, glacialitatea și stilizarea, impresia de fantast și de inverosimil, pierdute aici prin sufocare de culori. „Ochii-n rouă” sînt, 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 obîrșie țărănești, documentată etnografic și înțeleasă în dimensiunea ei vitală, și un tablou de stilizări, solemn și golit de conținuturi întîmplătoare, arătînd 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 dis-

tinge pînă 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 incidente și nu substanțial rurală, traducînd în etnografic **fauve** o compoziție unde se distilaseră substanțele folclorice și poetul intervenise hotărîtor. 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 **Cîntice țigănești**: „**Compadre quiero cambiar / mi caballo por su casa, / mi montura por su espejo, / mi cuchillo por su manta**”. Localizări sînt pretutindeni dar îngroșate prin utilizări de sinonim. „**Casa**” e aici „bordei”, „**el pecho**” e „brîul” și „**garganta**”, e „beregata”, „**el agua**”, apa abstractă, e văzută ca o valahă „gîrlă”, „**de menta y de albahaca**” devine „de izmă și arsură”, „**guardias civiles**” sînt, în accepțiunea de aici, „jandarmii” ori „poterășii”. E o civilizație cu organizări țărănești însă de aspect cu precădere pitoresc și valah, unde „țigănimia” nu trece de superficial și decorativ.

Țărănesc, prin adaos folcloric cîteodată pînă la pastişă, e **Cîntic de lună**, a cărui concepție se trage din **Romance de la luna, luna**, însă atribuind substanță locală acolo unde sînt 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 narodos. / 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 cîntec țărănesc, care vede luna precum o „codană”, făcînd sublinierea concupiscentei în gustul rustic al lui moș Nichifor Coțcariul: „Iese luna în poiană, / gătită ca o codană; / aiurit, neclătinat, o mîndrețe de băiat, / cu ochii de pietre rare, / o privește cum răsare. / Și prin noaptea tulburată, / trece luna dezmațată, / trece și nu stă pe loc, / curvă de sîdef și foc, / și-și despoaie, gemene, / țîțele de cremene.” (**Cîntic de lună**, 1,228). Preschimbările nu-s, de altfel, puține și „**la zumaya**”, cucuveaua, devine la Miron Radu Paraschivescu, privighetoare, indicînd alte semnificații ale faunei tipice. Cînd apar, în sfîrșit, țigani, 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, arătînd, poate, urma unor asocieri cu tătarii, de negăsit în altă parte decît la români, căci ochii „galeși, de migdală”, nu indică altceva: „Gonesc țigani prin noapte, / vis dearamă și de șoapte, / plete-n vînt, fața de smoaală, / 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 „cîntec” țărănesc și doar sugestie sexuală a devenit acum vorbă groasă și voit țigănească, punînd în lucrare un jargon de mahalagiu precipitat, ce nu are vreme pentru agrăirea mai cu perdea. Diferențele se constată numaidecît, și e mai greu de închipuit că „Într-un colț, cînd făcea fițe, / îi scap mîna pe la țîțe” ar fi o prelucrare după „**En las ultimas esquinas / toqué sus pechos dormidos**”. Totul, de la fonetica stricată și pînă la exprimarea sumară, traducînd pitoresc încîntările, arată o lume de simțire violentă și de civilizație rudimentară. Agresivitatea e aici, avînd originea în stări tulburi de exaltare însă comunicate fără imaginație, precum în acest catren: „Poci să nu pici în ispită, / mîndră 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 „fustei apretate”: „**El almidón de su enagua / me sonaba en el oído, / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos**”. Distanța aceeași, care nu-i doar geografică (arătînd disproporția de evoluție istorică și mediu sufleteșc retardat, înapt de expresivitate și de finețe) se observă pretutindeni, și consecințele care decurg sînt mai însemnate decît nota, altminteri inevitabilă, de pitoresc. Cînd Miron Radu Paraschivescu transportă în românește pe Jerez de Frontera și îi zice Costică din Hotar și pe San José în chip de Sfîntul Ilie, acestea nu-s decît 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, avînd 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 bilci. Astfel de repezi despărțiri între lumi se confirmă întru totul, și nu e o împlinire 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 existență populară curentă. Cîteva gravuri de Raffet, ce își încercase penița în Principate la vremea cînd Anton Pann culegea „zicerile” din **Povestea vorbei**, ne arată o lume de lăutari privită cu uimire și cu încîntări de către localnici și admirați prin consens de către toți, de la purtătorii de cușmă și pînă la deținătorii de giubea. Pretutindeni, tariful e despărțit de privitori printr-un spațiu gol, indicînd convenția scenei, și țărani care se dau în lături, într-unul dintre desene, lăsînd să treacă pe cobzari și pe vioriști, se definesc din instinct ca spectatori, comunicînd o incompatibilitate îngăduită.

Aceste straturi, aflate pentru cîtăva vreme în contacte mai strînse decît în mod curent, ajung să se combine doar în categoriile hibride de țîrgoveți și de mahalagii, coexistînd în bilciuri și la periferia orașelor, adică în mediile sociale minore și de amestecătura. Resuscitățile acestei lumi sînt rare și se fac, în creația cultă, cu prudență și fără încredere în viitor, fiind fapt sigur că mai încoace decît **Cîntice țigănești** ele nu mai sînt posibile, în ordinea lirică. Cînd nu-i adaptare, **Cînticele țigănești** ale lui Miron Radu Paraschivescu se vădesc expresia unei lumi cu psihologie constituită eclectic și de formulă sufletească pestriță, păstrînd din spiritul lăutăresc nu puține ecouri. Descripția se poate face, avînd caracteristici de document naturalist. E, mai întii 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 țîrg e, fără îndoială, o schiță de conformații intermediare, avînd 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 edilitii. Așezarea caselor e întîmplătoare și urmează capricii de neguțător precum și fluctuația demografică, arhitectura fiind golită de monumentalitate și arătînd semne de imitație adeseori pripită. Năzuința către civilizație nu se însoțește cu înțelegerea ei, civilizația însemnînd, la acești hibridi, ceea ce nu-i țărănesc; ea caracterizează o lume orașenească, totuși nouă. Aceste preschimbări de mentalitate presupun altfel de morală și sloboziri de instinct prea de tot ținut în

frîu atunci cînd obîrșiile acestor specimene sînt rurale, cu proveniență, adică, în medii de rînduiri etice stricte. Ceea ce era stereotip și universal, pretinzînd 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, înfățișîndu-se ochiului prea puțin obișnuit cu legea drept o conduită din caleafară de liberă. **Zei domestici ai ruralității** dispar și în locul lor se așază o divinitate cu conținut proteic, legalizată de individ.

Oricît ar fi de dizgrațioase astfel de comunități din unghiul structurilor istoricește așezate, ele prezintă interes psihologic, exemplificînd un romantism minor și sociografic, departe de clasicitatea lumii țărănești. Cînd se traduce liric, acesta e conținutistic monoton, înfățișînd în chip obsesiv o dramă cu aspect erotic și cu desfășurare stereotipică. Pasiunea se începe de obicei tempestuos și în locuri neprevăzute, ținînd de accidentalul biografic pur, puțînd să survină pe stradă ori la crîșmă; ea este pecetluită fără cuvinte și omul nu se pierde în prea multe ocoluri, încuviințînd, cu fericire, din priviri și în deplină ascultare față de instincte. Arareori, cînd ocazia pozitivă lipsește și amoresul e obligat să suspine în așteptări înfrigurate, apar, nu mai mult decît o clipă, vorbele pregătitoare, semnele de simpatie, gesturile mute cel mai adesea presupunînd ocheada. Sînt comportări de fel instinctual, nu mai înalte psihologiceste decît învoiala felină, produsă și aceea într-un chip neverbal și în urmarea unor semne tradițional convenite. Animalitatea e totul aici și nu încape îndoială că în **fenomenologia mahalalei** coabitarea amorezilor e tot ce se poate închipui mai sublim. Ca și în lumea necuvîntătoarelor, o dată ce este admis prin încuviințări secrete, amorul se consumă furtunos și ca o descărcare înfricoșată, reprezentînd 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) sînt survolate repede și abil, punînd 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 sînt decît 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, pînă la un punct, altfel, cu diferența fundamentală că **eminescianitatea** de-abia de aici încolo începe, pretinzînd corespunderi în sempitern și un simț de vertij abisal, ce dă amorului cuprînderea unui gest fundamental, unde încep anonimate, instinct al speței, teroare individuală în fața extincției și o jale adîncă, fără nume, în proximitatea morții. Nimic din acestea în **Cîntice țigănești** unde oricît 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, cît șirul de împreunări aventuroase, rezolvînd 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 pătrun-

dere 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. Amourile 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 pînă 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 încît e în afara discuției că în acest București de prea multe înrîuriri lirismul nu se poate înfățișa mai presus decît în forma de „romanță”, pretinzînd, adică, sentimentalism, cantabilitate și vorbe mari. Însă pe notele unei romanțe, Miron Radu Paraschivescu nu pune mai mult decît materia ei obișnuită; oricît s-ar căuta aici un ecou din **Pe lîngă plopii fără soț**, nu s-ar putea găsi. Specia rămîne în stare pură, izvorînd din mediul ce o cultivă de obicei. Iată, de pildă, mahalaua cu vegetația incultă, de salcîm și de liliac, și case ascunse între zorele, evocată cu nostalgii amintitoare de simbolism, însă dezvoltate epic: „Se însera – și-n cîte-o poartă / Pica domol o floare moartă / Ce risipea un stîns parfum / De liliac sau de salcîm. / 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 curgînd prin măsurări de sunete de greier, ieșind din ierburile mari, de mohoare: „Treceam, pe gînduri, fără zor, / Plîngea 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 întîrzie, comunicînd o emoție de feerie unde e transpusă o materie mallarméeană (din **L'Apparition**) în coardă de vioară de taraf, cu studiate sanglotări: „Cînd te iveai într-un tîrziu / Prin tîrgul ce dormea pustiu, / Părea că pomii toți sînt plini / De flori, de cîntec și lumini” (**Romanță**, 1,164). Lampagiul întîrziat, aprinzînd felinarele de pe uliță cu un șomoioag, nu putea lipsi din această litografie de tîrg adormit, încețoșat de neștiute brume: „O ceață cobora ușor, / Simțeam în suflet un fior, / Iar lampagiul-n cap de uliți / Prindea o stea în vîrf de sulți” (**Romanță**, 1,163). E, în totul, un episod romanțios și calm, de sensibilitate larmoyantă și cantabilă, fără dramă și poate chiar idilică, punînd în pasiune stilizări ce puteau să aparțină, cu mai multă imaginație, și lui Theodor Șerbănescu în epoca „**Junimii**”. Aceasta e șansoneta romantică, de obîrșie franțuzească și intonată de lăutari atunci cînd ascultătorii sînt nu mahalagii, ci „boieri” și care ar fi plăcut caragiălenei Zița, iubitoare de romanțuri și cu educația făcută la „pansion”. Cazul nu-i, cu toate acestea, tipic, aici exprimîndu-se o psihologie mai îngrijită, nu însă profundă, conținînd reverie necultivată și nutrind, cu surdinizări, pasiuni izvorîte livresc. Romanța lăutărească era departe de asemenea formulări, și de aceea **Cîntecul țigănești** conțin cu preponderență altfel de compoziții, întruchipînd febra unei lumi neașezate și fără cultură, incapabilă de lirism în sens propriu și cu o trăire epică, activă mai ales și defel reflexivă. „Cîntecul” acestea sînt narațiuni, scurte „laude” pentru cîte un obiect reclamînd adorație și doar arareori cuprind cîte o notă de subiectivitate, întotdeauna turbure și parcă mai bogată mimie decît liric. Sînt, aceasta nu se mai pune la îndoială, erotice, punînd în rime povestiri de aspect pitoresc și cu desfășurări nu o dată spectaculoase,

părint a sluji, de e cu puțință a fi închipuite în chip de cîntece 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, rămînînd a observa aici mai ales ceea ce stilisticeste e nou. Poetul vine, într-adevăr, cu formula lăutărească și de potriviri ușoare, arătînd virtuozitate în versificație și inventivitate neîmpiedicată, fără a se abate de la o manieră. „Cîntecel” lui exemplifică un soi de rococo în stare degenerescență, ajuns în repertoriul de taraf. Însă formele sînt, în general, acele tipice, strămutînd o lirică de fel galant în mediu lăutăresc. Sînt 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 cînd lăudase 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 gîgica mea!” (**Cîntic de lampă**, 1,169). Totul se orînduiește 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, reducînd 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 începînd cu senzațiile tactile, atît de noi, încît 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 ștersă decît 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 decît prin negație, presupunînd frumusețea de nesuportat: „Poci să nu cazi în ispită, / mîndră cum era gătită? / Că rochia îi strălucia / 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 descîntecul de boală; / lacrimă erau, și stea, / ochii tăi de peruzea” (**Amor**, 1,167). Și, în fine, femeia se dovedește într-atît de frumoasă, încît provoacă dureri și aduce chin la o cît de repede evocare: „Și de mîndră ce erea, / m-apucă la lingurea, / doar cînd mă gîndesc la ea” (**Cîntec de dor și of**, 1,183).

Acestea sînt scheme și formulări stereotipe, însă original e, fără îndoială, vocabularul, care este slobod și amintește cîteodată de arghezienele **Flori de mucigai**. Însă pitorescul e aici hotărîtor, arătînd reprezentări despre lume comunicate în vorbă grosolană. E o comunitate ce adeverește prin jurămînt și punînd ochii drept temeieri, înfricoșată de căderea în ispită, însă năzuind către aceasta, socotind frumusețea drept „mîndrețe” și exprimînd încîntările prin dureri. Fiziologia e măsura supremă, indicînd intensitate sufletească insuportabilă și trăiri sălbatice. Totuși, în afară de elementul argotic inuzitat esteticeste, lirica nu-i în esență insolită, conservîndu-se în marginea unei sensibilități de romanță mai dezlegată de interdicții. E materia „ah”-turilor 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** însăși mai puțin trivială totuși, căci astfel de pilde priapice nu sînt 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, cînd o despoi, / coapsa dulce, sîinii goi; / dar gura ei dogorea / ca și ție flacărea, / și-i era sînul încins, / ca și globul tău aprins. / Pielea ei, de crin și lapte, / i-o-nvălea părul cu noapte.” (**Cîntic de lampă**, 1,170.) „Noaptea” părului, sînul „fierbinte” și gura care „dogorea”, „geana sfioasă”, pielea „de crin și lapte” – acestea sînt poetice mai presus de tabloul deșucheat, arătînd, 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 alcool, 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, / cînd de foc, cînd 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 amîndoi / bibilică-bibilo, / cînd ardea soarele-n toi, / parcă dase boala-n noi / gura ta, a de muiere, / de dulceată și de miere, / era arșită 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 prefăcîndu-se într-o festivitate de epitalam, cu un „ce” decorativ și stilizat: „Ce-a mai fost, nu poci să știu; / ginerica, om candriu, / îi sorbea ca pe-o cafea, / ochii ei de catifea” (**Cîntec 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 pînă la grozave imprecății: 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”: „Cînd ți-o fi lumea mai dragă, / să-ți pice dreapta beteagă / și s-ajungi la cap de pod, / cerșetor slut și nărod. / Din puterea ta a plină, / suptă de vreo curviștină, / să rămii 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 lumînare! / Să nu fie boală rea / care-n tine să nu dea; / ardi-te-ar focul, mangalul, / Să fii scopit ca muscalul! / Cînte-ți popa din **Scriptură**, să-ți văz dafinul pe gură!” (**Blestem de dragoste**, 1,189.) Blestemul, „legătura” și, îndeobște, facerile și des-facerile aparțin prin tradiție femeii, și de-aceea aceste vorbe nu sînt de negîndit, ele au întărire sociologică și denotă știință în a convoca puterile necurate. Totuși, în **Cîntec țigănesc** și bărbatul blestemă cu formulări experte ce traduc apăsări fără altfel de ieșire decît 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 sprîncenele / subțire, pe lîngă coadă, / de-mi suci mintea năroadă” (**Cîntec de dor și of**, 1,185). Însă, de obicei, trădările se asociază cu dorința de a o vedea pe infidelă pe năsalie, căci instinctul proprietății ia și aceste înfățișări extreme; e ceea ce se cheamă un „cîntec 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 gîndea.” (**Cîntec de dor și of**, 1,185.)

Sînt, 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 țîța și gura / și să-mi stingi din sîn 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, avînd o substanță de esență păgînă unde intră magia efectuată prin ghioc, blestem și descîntece, precum și un cult al sexualității, care trebuie pus în seama unei psihologii de primitiv. Chiar și o îndemînare în direcție marianină, arătînd un instinct al adorației a căruia alăturare cu exultanță înaintea Cybelei e posibilă, ajunge la formulări de neîngăduit în raport cu tradiția, unde petulanța gitană face din Maica Precista o „cuconiță”: „Cuconiță precurată, / spune-mi, ca să știu odată, / Cît mi-e viața-ntunecată, / Și s-o afle șatra toată; / îți arunci tu ochii, roată, / peste lumea lăcrămată? / Spune-mi oare, cele stele, / lăcrămări țî-s, de plîngi cu ele, / doar podoabe și betele, / doar pafalte și inele, / ori lumină prin perdele?” (**Rugăciune**, 1,203.)

Acum este hotărît 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 mînuiește expresiile cu un fel de tehnică a perspectivei, introducînd vorba trivială în ideea de a scoate efect din contrast, punînd la suprafață expresia insolită spre a o compara cu o materie sufletească, vizibilă fără dificultăți, care indică gînd suav. Această „istorie șucară”, cu un „fante de gagiu” care are „gagică” și „s-a bunghit”, fiind „ginerica”, adică „om candriu”, participînd la o „petrecere boiară”, unde mireasa se „gimbea” pe după „părdele” e o narațiune petrarhistă, unde Laura și Francesco sînt oacheși și se întîlnesc cu complicitatea lămpii.

Totul conduce către epică, și prezența baladei între astfel de „cîntice” (întărită cu ocazia unor reeditări, între care aceea din 1957 aduce cîteva alcătuiuri noi) nu rămîne inexplicabilă, de vreme ce și înrîuririle lui Federico Garcia Lorca o reclamă. **Balada de la placental**, **Balada unei zile de iulie**, **Balada durerii negre** și „trei balade istorice”, între care Martiriul Sfintei Olevia 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 **Cîntice țigănești**. Însă dezvoltările sînt 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 „cîntecul bătrînesc”, 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 obîrșie populară se află în repertoriile de taraf, oricîte 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, arătînd năzuința de a face cu **Cîntice țigănești** o lirică de formulă gitană, recurgînd – ca mai înainte – la scheme culte și populare dar eliberîndu-se de ele. Tiparele nu au însă organicitate, arătînd inexistența unor structuri proprii și o comunitate fără istorie, unde orișice

episod erotic 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, trecînd glacial și inflexibil prin lume, atins, cum este, de o inexplicabilă melancolie, exprimată sonor, prin „ghiersuire”: „Că nu era nici o față / de el neamurezată, / nici nevastă cu bărbat / să nu-i fi rîvnit la pat. / Și-avea ochii de migdale, / de cătau la el cu jale; / și-avea ghiersul cîntător, / de cătau la el cu dor, / Rică – fante de Obor. / Cînd 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 **Cîntice țigănești** decît poate preponderența epică, și rămîne fapt hotărît că valorile masculine sînt 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 dintîi la cîntări și atrăgător fizicește, dacă socotim și accesoriile care uluiesc pe femei (cerel în ureche, inel de matostat). E un portret de cavalier medieval adaptat la culorile iubite de mahala, ceea ce intrigă sensibilitatea obișnuită cu altfel de creații dacă nu se întrevede schema. În realitate, Miron Radu Paraschivescu a compus nu o baladă de conținut erotic (pe care ar fi pus-o sub semnul întrebării bănuiala unui exercițiu steril) el a înveșmîntat epic o schemă de uz romantic, comunicînd 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 simțămînt de erou. Ceea ce rămîne e doar șablonul „hyperionic”, tradus în argou: „Se cruceau țigani toți / (mardeiași, ghiolari și hoți) / și țigăncile-nlemnite / se tînguiau pe șoptite. / Aoleu, ce n-ar fi dat / să-l vază pe Rică lat; / dar el, drept ca pălimarul, / își ținea doar brăncinarul / cu o mîină, apăsă, / și umbla în lung și-n lat, Rică – fante-njunghiat.” (Rică, 1,212.) Cu sfortări de imaginație, putem vedea în mahalagiul Rică înjunghiat de un „mardeiaș” scund și urît (de bună seamă că ros de invidie) pe Cezar căzut sub pumnalele conspiratorilor și pe Cain ucis de Abel, astfel de comparații putînd să se înmulțească, însă fără folos, căci poetul, păstrînd 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, introducînd în cadre baladești jelania finală și epitaful: „Bate vînt, lacrimă pică, / după inima voinică! / Plînge-l, inimă amară, / Că s-a dus în primăvară / Ca o apă d-a ușoară / și ca fumul de țigară. / Cîntă-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 romanticism 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

crîsmă, 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 „cîntice” nu crează o specie autohtonă cu durabilitate: rămîne 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**, dezvoltînd aceeași accentuare melodramatică. Aici, ideea e de a reconsidera (în spiritul lui Eugène Sue) pe femeia de moravuri ușoare, văzută ca o vietate cu gîndire 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 amorează 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 luînd și „Premiul de Stat” (cum zice poetul, cu sarcasm). Într-un tîrziu 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, mîna ei, de sus, / Zicînd: „În fine, / Decît să nu te văd deloc, / Sau tot flămînd și fără foc, / Și-așa e bine!”” (**Hanny**, 1,219.)

Nu altfel e **Pictorul trădat**, unde o jună, amorezată de un pictor pauper, îl trădează pentru un „foarte vestit avocat”. Însă aceasta nu e totul, căci pictorul rămîne obsedat de femeia infidelă și o înfățișează în diferite pînze, între care una din ele, reprezentînd-o în poziție nudă, stîrnește 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 adîncimea 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 sînt cu neputință conținutistic. Însă la Miron Radu Paraschivescu mediul nu e „La Nueva York”, ci mahalaua Bucureștilor, găsind 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 sînt aici remarcabile, ci atmosfera fantastă, de romantism german bürgerian, arătînd vreme neprielnică și nocturnitate, cu tot ce presupune aceasta (strigoii, rumori și sonoritate stridentă, vînt neliniștitor): „Peste rîpi de făgădău, / peste noaptea ca un tău, / urlă vîntul – cîine rău – / peste drumurile sparte, / pe sub luna în inele, / trec strigoii și joacă iele; / peste scoborîta 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 **Cîntic de paj**, **Lucafărul** în mediu țigănesc, cu rectificarea că aici Cătălin nu atentează la pudoarea stăpînei, ci însoțește pe

Hyperion în teribăă 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 / Stăpînă viața-ntreagă. / Lubita mea, rămii aci / De astăzi totdeauna, / Că-n noaptea mea vei străluci / Mai mîndră decît luna.“ (**Cîntic 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** sînt **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 Geneveva de Brabant. Totul se poate citi în cifru, esențial fiind, cu toate acestea, că poetul a vrut să spună că prototipii sînt veșnici, oriunde îi așază hazardul. Acesta e un gînd de clasicist, ce temperează formula superficială (oricît de turbure) – mai degrabă romantică și barocă.

Episodul „academicist“

În 1951, la zece ani de la **Cîntice țigănești**, Miron Radu Paraschivescu publică o rapsodie, potrivită noilor vremi și o intitulează **Cîntarea României**, unde se elimină, cu preponderență, ceea ce poetul compusese cu numai cîțiva ani înainte. Acele poeme sînt, de altminteri, ținute deoparte și se adună abia de la 1960 înapoi, în **Declarația patetică** și în **Versul liber**, arătînd o creație ca și necunoscută, impracticabilă totuși în epoca lui A.Toma. Oricum ar fi, experiența „versului liber“ era, la 1950, înfăptuită și, oricît ar ezita poetul să o divulge, consecințele se văd, **Cîntarea României** fiind o compunere întrutotul onorabilă.

Originile acestei lirici trebuie deduse din unanimismul **Primelor** și al **Declarației patetice**, poetul socotind că întruchipează un suflet colectiv și cu îndemnări umanitariste, avînd simpatie pentru „neisprăviți“, săraci și obidiți. Acest **iluminism social** se păstrează aici dar cu alte motivații decît 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. Cînd se însoțește cu o componentă proletară, avangarda ajunge la Academie oriunde istoria impune dominația „stîngii“, căci, fiind concepție estetică dotată cu un scop social, turbulența ei încetează cînd nu mai sînt opoziții. Literatura agi-tatorică de ieri devine encomiastică, invectiva se înlocuiește cu „lauda“.

Acestea sînt, 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 academic**. Ele pretind specii stabile și verificate prin îndelungi întrebuițări, îndeobște clare și solemne, afirmînd un punct de vedere asupra lumii unde nu încap abateri. Nu alt-

fel sînt 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, exemplificînd categoric **prototipul** ori **clasa socială**, niciodată formula sufletească ireductibilă.

„Cîntarea României” în concepția lui Miron Radu Paraschivescu verifică astfel de concluzii. Această literatură de „oratoriu”, este neoclasică prin organizările sigure de după epocile tulburi, cînd 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 obîrșiile lui plebee, el vine și cu o notă romantică, ce se reprimă de îndată ce primejduiește organizarea consacrată. **Cîntarea României** e o astfel de rapsodie, croită după un principiu simfonic, modificînd ritmica în raport cu conținutul, așa cum procedaseră romanticii; poetul evocă răzmerițe turnînd concluziile discursive în iambi teribili, în dactili săltăreți, și anapeștii solemnii. Printr-un calcul naiv, aceasta ar fi trebuit să fie o epopee insurecțională, o „Légende des siècles” multiplicînd schema unei „jacquerii”, și nu e surprinzător a constata că poemul începuse cu o „invocare”, în felul chemării „Muzei” din „Eneida”: „Nici lacrimi nu cînt, nici rîvne deșarte. / Visul adună, gîndul desparte. / Brațu-n furtună de trîmbițe sparte. / Cîntec, răsună, poate ai parte / Fruntea și timpul larg să te poarte / Munților sumbri, clarelor ape, / Aproape-departe, / Departe-aproape, / Viață solie din moarte! / Dibuire, mîna, scrie în carte, / Vîrste alege și le împarte. / Vintre compeni 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 / Dînsul, Viță Cătănuță, / Că-și găsi boierul ursul / La mir, cu ghioaga lui Tunsu. / Tăiați, măi haiduci, / Boierii năucii!”. 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 cea pastă amestecată, venind cu precădere din **Cîntice 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 strîns golaniu 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 vîcniri. Totuși, din această didactică amestecare de vers poporan și aer epopeic, de invocații, jelanii și enumerări, de versete cu înfățișare teribilă, iese cîte un tablou, în pastă flamandă, reprezentînd 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 adînci, cu mari zăcătoare, / Cu șunci, cu magiunuri și cu țuică tare? ... / Pentru cine atîta mîncare?” (1,268.) Cu izvorul în folclor, însă suportînd prelucrări în direcție argeziană, e și cîte o intuiție a grozăviilor antropologice, a „strîmbului” și „urîtlui”, indiferent de sensul atribuit lor de

poet: „Toți nătoți, / Pîrliți, / Zburliți, / Păroși, / Flocoși, / Furioși, / Zdrențăroși, / Cioturoși, / Noduroși, / Bărboși, / Fioaroși, / Zănatici, / Bezmetici, / Strîmbi, / Uriași, / Ciolănoși, / Și frenetici, / Cu copilași, / Cu petici, / Cu țăpi / Și cu seceri” (**Cîntarea României**, 1,277). Argeziană e și această „declarație patetică”, în melodie mecanică și împiedicat savantă: „Spuneam că nu e vremea să-ncep încă să cînt: / tăcerea se respectă cînd stăm lîngă mormînt! / Și la mormîntul țării, știu, cîntecele mele / Păreau prea zgrumțuroase și poate prea rebele, / De-ar fi zbcunit în plîns, tihnita sindrofie, / Precum un cal nechează într-o sufragerie. / O, țara mea pe-atuncea, atît știu să fie: / O largă, primitoare și lîncedă cuhnie, / În care cu alai și trîmbiți ospătează / Toți cei cîți o vîndură, toți cei care-o trădează” (1,281). Aceasta, ca și titlul, făcînd 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 artisticește uneori, lăudabilă fiind ideea de a introduce, pe deasupra directivei academice, o dimensiune argeziană, care, de nu-i împotriviare, este o retractare căci poetul **Cîntecelor țigănești** contribuise, în acei ani, la tăcerea silnică a celui ce dăduse **Cuvintele potrivite**.

Mai mult decît în **Cîntarea României**, în **Laude** (1935, cu altă ediție, **Laude și alte poeme**, în 1957), Miron Radu Paraschivescu academizează într-un fel ce nu-i cîteodată prin nimic poetic, precum acest elogiu al „pruncului”: „Privește-! 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 cînd, 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, oricîte abateri ar fi închipuit, creația nu se sustrage de la norme; invenția se produce în marginile unui exercițiu de aspect uniform. Cîteva deziderate merită să se evoce. Întîi 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 mîinii omenești. Arta însăși trebuie socotită meșteșug; ea este „iscusintă” și se poate învăța de la magistru. Creația este elaborație de clasă școlară, fiind deci produs „clasic”; ea aparține unei clase sociale, reclamînd tendință 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 decît de alții. **Timplarul**, de pildă, e văzut altfel decît 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” (**Timplarul**, 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 gesticulînd /

Cuvîntul, în materie, pe rînd", oțelarii, „despuiati pînă la brîu", sînt slăviți în scurte compoziții de album populist, cu execuție corectă și oarecum mecanică în versificație, anunțînd 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 **Cîntării României**, comparabil, în principiu, cu acela corneilian; e micul lirism neoclasic minor, de secol al XVIII-lea francez. Solemnitățile sînt pretutindeni idilice, comunicate caligrafic și zugrăvite în culori puține și nemodificabile; poezia exemplifică o mișcare în cuprinsul unui canon, evoluînd către o „laudă” compusă cu abilitate indiferentă adesea la profunzimea de gînd. Iată, de pildă, elogiul tomatei umile, o mică fantezie inocentă: „Mai mîndre ca aceste pătlașele / 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 mărului, calm și pașnic în geometria lui: „Sămînța prînsă-n carnea lui adîncă / Îi împlinește calma strălucire, / Cînd el, tăcut, spre lume își aruncă / Acea egală, pașnică privire / A unui astru viu care străbate, / Pe largi orbite, biruite spații, / Născînd 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, desfășurînd 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 decît 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 întruchipînd doar un lirism calendaristic, evocînd moina, „ploaia de vară” ori toamna copleșită de ceață și populată de spectre. Aici, poetul prețuiește încă o dată vocabularul „urît”, vorbele strîmbe, 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), evocînd destrămările bacoviene. Aceste semne de insubordonare se urmează cu peisagistica, oricît de conceptuală și de gravată într-un gust clasic. Marea, porumbeii, nisipul, orașele marine indică un exotic trăit, iar nu litografia impusă. Astfel, se află în **Laude** cîteva caligrafii de inspirație mediteraneană, cu o tinctură parcă levantină: „Uscatul piere-aici – și-o seminție; / Sfirșit de lume adormită-n praf. / O zare potolită și pustie / Adoarme sub al apelor cearcaaf. / Culcat popor, sleită cavalcadă, / 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, pînă la un punct, pictorii de marine și de Dobroge mirifică, exemplificată prin **Mangalia și Balcic**. Sigur e că „laudele” se sublimară într-o lirică de linii subțiri, în creion, ca în acest aproape chinezesc panou de „Văleni”: „Soarele cercul și-l strînge / Peste grădinile-n sînge. / Pietre ovale, / Oile pică devale. / Fumu-nfășoară-n broboade / Fruntea luminii ce cade. / Pe cline tot mai rotunde, / Țipătul zării pătrunde / Cînd, pe sub strîmbe zăbrele, / Crîngul îi pune perdele.” (**Văleni**, 1,354.) „Zăpezile” prilejuiesc slăvirea ingenuă a materiei pure, supărînd doar topica prea argheziană: „Acum, pe-ntregul cîmp n-ai să citești / Decît cuneiforme păsărești. / Dar spre-a fi scrise, trebuia să vină, / Din cer, transport de liniști și lumină. / Atîta alb, atîta dăruire, / Ca un ecou din nemărginire, / Atîta alb, tot alb jur-împrejur, / Dînd celor vii și mai

exact contur.” (Zăpezi, 1,332.) Laolaltă 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 sînt slăviți ochii și sînt adorate pletele, sînt lăudați genunchii, într-o poemă cu o mică senzație de concupiscentă înfrînată: „Dar între gîrla 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 gînduri la o „adolescentă” sînt de îndată frînte într-un desen de rigori barbiene: „Dar în făptura neîmplinitei fete / Atîtea oarbe modulări secrete, / Ca arabescuri dintr-un ochi de apă / Deschid în lobi, în nară, buză, pleopă, / Puse arcade zilei ce-o să-ncepă; / Caliciul lor, de crin și orhidee, / Dulci șovăiri în plasma cărnii-ncete, / Petale sînt, ce floarea le aruncă / Într-un desfrîu, ca de-al ei har o zee / Prea tînră, nepăsătoare încă” (**Portretul unei adolescente**, 1,321). Cîte o zvîcnire instinctuală e rară și repede temperată de un potop de asociații, semn de contemplație și de examinări lente, traducînd vitalitatea în măsuri estetice. Un „nud la plajă” e văzut în culori mate, de opacitatea violentă a lui Gauguin (adaptat la noi de Cecilia Cuțescu-Storck), a cărui exotică lume tahitiană e strămutată la Marea Neagră: „Un vas etrusc de lut, o arșă oală / E coapsa patinată de dogoare / Și se revarsă-n valuri, la-nțîmplare, / Vin auriu din părul de beteală, / Mulate pe nisipuri ca-ntr-o vrajă, / Umeri și sîni sub arcuita frunte / Lucesc aprins, asemeni unor fructe / Din austral, cu aurie coajă, / Ce dezvelesc sub buzele de smoolă, / Cînd briza unui zîmbet le răsfrînge, / Un colier de albă majolică, / Prin care gura clandestin despică / Miez răcoros în căptușeli de sînge” (**Nud la plajă**, 1,325). „Cartea” e preferată vieții și „lauda” aceasta arată o adeziune sufletească la calmul clasic, care e și semnul unei vîrste fără iluzii și înțelegătoare a proporțiilor lumii: „Slăvite cărți! / De cîte ori / Pe fila lor ca o aripă / Nu ai crezut și tu că zbori / Mai sus decît 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 decît clipa cea repede și invocă metepsihoza, voind 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 vîrste 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 „tînrul Aeneas”, pe miticul „Endymion”, visează la eline olimpiade; poezia însăși e închipuită ca un soi de „Pantheon renăscut”. Acestea sînt alegorii cu un conținut contemporan și cu înveliș mitic ori livresc, arătînd un fel de a gîndi mai degrabă „ancien” decît „moderne” prin încredințarea că totul e consumat demult, iar istoria repetă doar scheme nemodi-

ficabile. Estetica însoțitoare se bazează pe o inoriginalitate pragmatică, lirica, „obiectivă”, fiind o imitație în material 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 cîntăreață: „Deși gătită-n rochia ei de gală, / Lîngă pian e o naiadă goală. [...] / Pe nesimțite, viața vegetală / O prinde-n tirania ei domoală: / [...] / Reintră totu-n ordinea dintîi / A unui ritual de căpătîi / Cînd 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, indicînd participarea inițiată la un „mysteriu”: „Dar n-o să cadă oare dintr-o clipă / Într-alta, smulșă în afara ei / De vuietul melodiei val / Zvîrlită în vârtejul inegal / Ce-o soarbe-acum și o redă întreagă / Fără ecoul care să-i răspundă, / Nici golf propice care s-o culeagă?” (**Cîntăreața de jazz**, 2,28.)

Însă „ocazia” e, cel mai adesea, de natură livrescă, putîndu-se întrevădea fără prea multe eforturi originea unei creații unde s-au amestecat substanțe lirice diferite însă nu de nerecunoscut. Nici măcar cîntecul 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, / Unde-ntins ca niște bete / Zburdă riul meu cel scund. / Ce nădejdi și ce vîltoare / 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 aparținînd lui Ion Pillat, însă, întrucît combinația absoarbe organic componentele, putem zice că avem o creație nouă. De altfel, clasicistul e un individ abstract cu creativitatea redusă la exemple, ceea ce aduce nou fiind această fuziune între formule încă neșezate în combinație.

Sugestiile vin aici de peste tot. O **Fată tricotînd** (2,21) adaptează **Zburătorul** fără imaginația agresivă, simbolică, a lui Ion Heliade Rădulescu, din Coșbuc și din simboțiști vin ecouri mai subtile ori mai evidente, sunetul argehezian, de acumulări și de verbigerării, dă cite o producție în gust de „précieux”, evocînd „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 cîntă să nu moară.” (**Vioara**, 2,29.) Acestea sînt exprimări indirecte ale unui suflet prea temător spre a vorbi pe limba lui nedeslușită și ascultînd voci străine spre a învăța să grăiască pe înțeles. Astfel se produce comunicarea unei emoții făcută prin intermediul alegoriei, traducînd stări de spirit adînc subiective în viziunea cite unui obiect înzestrat cu sens abstract. Poetul se închipuie aici „clopot fără limbă”: „Un clopot fără limbă, mut sunt, cărui / Doar vîntu-i sună uneori alama” (**Clopot**, 2,18), aici un țărnam pustiu, părăsit de corabia grea de mirodenii și de grîne: „Pustiul port în urmă va rămîne / Visînd la negre coapse de corăbii. / Mi-ar ciuguli doar gureșele vrăbii, / Pe lespezi vechi, împrăștiate grîne” (**Corabia**, 2,20). Un sens al clasicismului este evident acum, dar dacă adăugăm înclinația către morală, cu o componentă fabulistică și pedagogică (detectabilă citeodată și în **Tristeale**, 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, indicînd materii în prefacere, precum și o idee de operă imperfectă, perfecționată prin „modelare” de cititor. O **Prefață** divulga aceste îndemnuri și adeviziunea la estetica barocă a „neisprăvirii”: „Ci doar o încercare nedibace, / În care n-o să prindă vreun altoi; / Din tot ce sînt, numai atît pot face / Și-atît vă dau: o mîină de noroi / S-o modelați ori nu, dacă vă place” (**Prefață**, 2,7). Estetică și etică se întrepătrund într-o doctrină a iregularului, și oricît ar fi fost poetul de temperat cîteodată, clasicismul îi apare drept mediocru. „Auritul drum de mijloc”, „der goldene Mittelweg” rămîne o năzuință, incompatibilă cu o conformație tulbure, pe care omul și-o cunoaște și înțelege s-o dezvolte: „Auritul drum de mijloc / Ce-l rîvnisem tot mereu, / Auritul drum de mijloc / Nu-l ținuî vreodată eu. [...] / Auritul drum de mijloc / Niciodată nu-l bătuî, / Auritul drum de mijloc, / Care este-al nimănuî, / 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 urtului absolut**, deși e o extravaganță, are ceva memorabil: „Sînt scîrbă tot, și tot întors pe dos: / Mi-e drag doar ce e bubă și putoare, / Mărul, nu rumen, putred, viemănos, / Muierea, tîrfă, acră de sudoare. / Șerpi de cenușă, vineți, mă pătrund: / Băloase gusturi, poftele de slugă, / Și mă ridic și mă cufund pe rînd / Sub neagra lor și blestemata glugă. / Iar cînd ajung numai pîrjol și cocot, / De fumeg tot: un maldar de ruine, / Ca-n turnul vechi neostenitul clopot, / Opt îngeri sună trîmbițele-n mine.” (**Contrarii**, 2,74.)

Aceste accese de gînd febril trebuie socotite curiozități, căci **Tristele** conțin cu precădere o lirică „prețioasă” și nu turmentată, păstrînd stilizarea clasicistă alături de un fel de labilitate sufletească ce nu pătrunde pînă la expresie. Nu-i, astfel, de mirare că lirica devine cîteodată exercițiu și arată verbozitate pură: „Cerule aluneacă, zboară ștafeta / Negrelor gînduri ce-n taină urzii, / Dar mi le-mprăștie stol violeta / Umbră a serii, în care se-aprind / Ochi de luceferi, pierduți din cometa / Florilor strînse-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 ordinii străbate / Cînd, repetată-n unda lui, văd doar / Neliniștita mea singurătate. / În umbră, cărțile, o floare, jilțul / Și gestul meu prin lucrurile moarte, / O clipă numai, cît 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 desfășura vitalist. Lumea e acum reprezentată de **tablou, autoportret în oglindă, fotografii ori statui**, adică de inanimatul organizat artistic. Cînd totuși impresia de viață se arată, acestea sînt numai tablouri de polipitic, conținînd un exemplar uman rigid, pășind înțepat prin grădini, înveșmîntat 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. / Cînd trece uneori pe-o cărăruie, / Mușchiul crescînd îi pare că-l aude / Pe doi îndrăgostiți ca o statuie / Și-i vede goi sub salciile ude. / Prin tîrgul 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, / Îngin-

durat 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, urmînd 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, confirmînd, 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 stăpîn, / Visul ne leagă; / Doar eu de veghe rămîn / Viața întreagă. / Dar înspre zone de-adînc / Cine te cheamă? / Leagă, o, leagă de-oblînc / Masca de-aramă!” (Carnavalul, 2,41.) Și în erotică a rămas ceva din compunerea galantă, dar burlescă de poet solitar și dezabuzat, cultivînd, 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 beteală / Și să-ți petrec spre inimă o stea” (Plimbare, 2,141).

Acest elegiac sarcastic nu se dă în lături a cînta, într-un fel de șansonetă, pe „încornorat”, **le cocu**, arătînd indiferență și umor acolo unde alțiiucid pe necredincioasă. Ironia amară și înfățișată cu un aer oarecum mahalagesc, însă de simpatice ingenuități, a rămas din **Cîntice țigănești**: „Și tocmai în clipa aceasta / Cînd simt că mă-nșeală nevasta, / 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**, vehiculînd un donjuanism de golan, înfățișînd un coate-goale amoretzat, însă nu din cale-afară, iubitor mai degrabă de excitante, de hasiș și de havane: „N-aveam nici o para în pungă, / Nici pantalonii puși la dungă, / Mîncasem hămesit hasiș. / Și-apoi, ca o fată-morgană, / Vinam 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 cîntece 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”, pînă la Tristan Corbière și Brecht. E o tradiție a „prețiozității” plebeie, aderînd prin artificio la materia lirică „vulgară” și arătînd spirit rebel față de expresia organizată canonic. Nu altfel trebuie înțelese cele cîteva exerciții de lirism pur, redus la esențe de ordin sonor dar vide conținutistic, decurgînd nu din inapținutudinea generării de idei, ci din ideea, barocă și ea, a schemei ritmice universale. Potrivite pentru astfel de reduții pînă la un cod sînt speciile insolubile la inovație, „descîntecul” fiind tot ce putea să ajute aceste experiențe în gust barbian, fixîndu-și drept scop incantația: „Vast chin devin din cert balast / Cînd 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 / Cînd bun tăciun lăasă un semn / Și sting paing de untdelemn” (Descînt, 2,73). Un „exercițiu” de „rime comandate” este un joc lipogramatic, mai rar la poeții români, meritînd 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 împinzesc cu sunete rebele. / Armata aeronavelor mititele / Scîncește aurul furat din inele / Și peste pieptul blondei mele, / Și peste umerii din perdele, / Peste solzii atîtor ascunse lichele, / Mingile rotunde le simt pînă la piele. / Ordinea curge din tavane ca niște betele. / Sub lampionul luminat de lalele / Și nici o undă nu-mi mai rămîne-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 pînă-n prășele, / Să mă scobesc cu limba (lui) în măsele, / Să-mi descriu poftele lubrice și chele / Și să mă folosesc de 24 de iele. / O, aromelor fără șosele! / O ultimă prevestire ce naște peste umbrele, / Dar orele sînt prinse-n vergele, / Și dacă vine din rînceda catapeasmă de nuiele / O singură urmă zvîcnită printre lulele, / Aceste degete vor plesni singurele / Peste pămătuful de limpezi ereți prinși sub oțele / Și îmi zvîcnește sîngele-n pingele” (**Exerciții de versuri automate pentru rime comandate, însă nu și repetate <cronometrul – 7'55'>** (2, 90-91.) Sînt forme de prețiozitate inapte de a evolua și de a se reproduce altfel decît monoton, arătînd că poezia nu-i acum decît un exercițiu fără dorință de vreun conținut.

Cîteva din aspectele poeziei lui Miron Radu Paraschivescu se găsesc rezumate, în **Ultimele** (1971), care, conținînd „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.

Protecă este forma și în aceste compuneri între care nu puține datează de prin 1954, din 1963 și 1966, arătînd reacție diferențiată în timp. Iată, de pildă, arghezianul portret al unui „înger”, confirmînd că respingerea poeziei lui Arghezi, făcută în jurnalistică de Miron Radu Paraschivescu, era un act de obediență și nu pornea din convingeri: „Printr-o-nțimplare neașteptată / Sosi pînă la mine, iată. / Un fulger de pasăre străină / Sau poate numai de găină. / Culoarea, forma lui calină / Se țîn 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 țiu. / Aci dispare și se-arată / Cu-al meu răsuflet deodată.” Alături stă și un **pastel** cu ecouri „barbiene”, deși poetul, arătîndu-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-nțîia oară / și foșnesc în șopot / stîns, a-nsingurare / dintr-un turn, un clopot / face depărtare”. Poezia nu urmează opiniile de jurnalist, uitate, la acea vreme, de liricul acum îmbătrînit. Totuși, cîte 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 cîntece largi și largi schele / Cînd liberă lumii dai vești / Prin sîngele nalt din drapele. / Iar azi, cînd te-avînți spre noi praguri / Slăvite sînt zilele-acele / Cînd steaguri țî-ai prins la catarguri, / Pornind curajoasă în larguri / Sub steaguri, sub steaguri, sub steaguri.” Îndepărtarea de canon se observă de îndată, poetul avînd 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 burlescă.

Nu aici stă, totuși, valoarea poetică, rămasă la mimetic și adaptiv, ci în două-trei compuneri, amintind de „Cîntice țigănești”. Iată o „romanță marină”, unde epicul, psihologiile și mediul se trag din lumea lui Rică și a Vianei: „A cunoscut-o lîngă malul mării, / Era frumoasă, el era sărac, / Și s-au jurat în farmecu-nserării / Că s-or iubi doar cît se plac. / Refren (ce se cîntă după fiecare strofă): / Ah, amor, amor! / Ce vis ușor / Amăgitor.” Indicația muzicală e lăutărească, impresia de „lăutăresc” menționîndu-se și într-o baladă intitulată **Cîntic de mierlă**, cu ritm cvasifolcloric: „C-am zis luncă, trei mărgele! / Haiducie, haine grele, / Tot mai bine e cu ele / Du-te, carte, mîndrei mele! / Și-am umblat pe drumuri rele, / De mi-e inima zăbrele.” Posibile în stilul poporan, astfel de strofe se strică repede intrînd în gura lăutarilor și efectul e acela evidențiat de **Cîntice țigănești**, inclusiv degradările de vocabular 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 mîndra iară”. Și acesta e, hotărît, un „cîntic țigănesc”.

De altminteri, noutăți nu sînt aici și cînd nu se ajută de adaptări poezia este, în „Ultimele”, ocazională, chiar mai mult decît ar fi esteticește îngăduit. Liricul se emoționează și înalță un soi de „odă”, în iulie 1969 la coborîrea 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 întîlnire amoroasă petrecută în secret, la Craiova. **Ocazionalul** se ivește de pretutindeni, poetul trăiește liric, traducînd în literar nu puține dintre episoadele vieții curente. Alte compuneri sînt mai profunde, deși ocazia, ca să zic așa, se poate bănuî, 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 lîngă noi trec pruncii mai departe, / Citindu-și viitorul ca-ntr-o carte. / Un veac întreg de dînșii mă desparte! / [...] Eu știu atît: 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 orînduit cu mai multă coerență decît înainte fiind prezentă aici materia unei drame etice. Însă poetul scria puțin și avea oroare de „sîrquinta sterilă” întrebîndu-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 decît versul: teatrul, eseu, 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, vestejită în termeni caragialieni: „Ei, da pricepe! Vă vine mai ușor / Să trîncăniți de rozul viitor, / De frumusețea zilelor de mîine, / Despre colhozuri și hidrocentrale. / Dar, nu te superi, eu mă rog matale: / De cînd mîncîci, ai și făcut o piine? / Vezi bine, toți la praznice se-ndeașă! / Și iau bucata bună, / Cît mai grasă, / Sorb toată ciorba, / Nici un strop nu lasă, / Și dă-i, și tună / Dacă vine vorba / Despre dușman, / Iar cînd ajung acasă / Și pe divan / Sînt gata să se-n-tindă, / Leneșă, mîna pe buton și-o lasă, / Iubita «Voce»-n treacă

s-o mai prindă ... / De, Cașavencu, uită-te-n oglindă! / Că stirpea nu ți-a dispărut de tot / Și nici măcar nu știu 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, arătînd, în fond, renunțarea la toate, zguduitoare dacă o legăm de iminență despărțirii de viață: „Bătrîn, 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-mplesc 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, / Atîtea mori de vînt ce asaltate / De mine-au fost cîndva, și ele-mi lasă / Acele brațe lungi și rășchirate / În cruce potolită peste casă. / Zoilul mi-e amic, dușmanul – frate, / Invidii, rîvne-n mine stau să moară. / Și toamna aurită și amară, / Aceste vorbe adunate-n șire / Îmi pilpîie cu frunze ce-și coboară / Vopselele din pomii-n desfrunzire / Spre a-și piti paleta cu pămînt. / Așa cum de prin turle părăsire / Cad cioburi de vitralii ce-au rășfrînt / Din ochi mirați de prune și blînzi, de vite, / Cîndva, lumina întru Duhul Sfînt." Lirismul se deschidea, deodată, către metafizic și se reazemă pe o soluție creștină, arătînd schița unei tulburătoare regenerări ceea ce ar fi putut și n-a mai apucat să fie.

O METODĂ DE CREAȚIE: „TĂLMĂCIREA”

Alături de poeziile proprii trebuie așezate „traducerile”, numeroase și inegale, între care unele explică procesul de creație. Cele dintîi (**Tălmăcirii după opt poeți europeni**, 1946) datează dintr-o epocă nesigură, fiind probabil contemporane cu poezia din **Declarația patetică și Cîntice 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 „tălmăcirii” ajută la o configurație lirică și la clarificări, dezvăluind uneori simpatii ce ajung pînă 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 **Cîntice țigănești**, din **Declarația patetică** ori **Versul liber**, poate chiar și pe aceea din **Laude**, astfel încît 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, atît pe Ștefan George, cît și pe Nekrasov. „Traducerile” au, prin urmare, o semnificație diferențiată (sînt, de fapt, și multe „ocasionale”) și-s cu neputință de adus sub incidența unor măsuri comune. Astfel, o corecție periodică a preferințelor trebuie numaidecît subînțeleasă ca și în cazul poeziei, unde proctivitatea ia uneori forme rebarbative.

Miron Radu Paraschivescu începuse, deci, cu „tălmăcirii din opt poeți europeni”, între care sînt de menționat hispanicii San Juan de la Cruz și Federico Garcia Lorca, germanul Rilke și francezul Arthur Rimbaud. Aceasta în 1946, căci, în 1969, cînd se alcătuiește o selecție în vederea **Scrierilor** reprezentative, „poezii europeni” admirați de el sînt 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 **Cîntarea României** (aceasta din 1951) și care a înveșmîntat 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 Ungaretti (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 redutabil, știutor, pe lîngă 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 adîncă în atîtea 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, arătînd un eu virtual și anonim, fără îngrădiri de natură etnică.

Aici, ca și în poezii, în **Cîntice țigănești** mai cu seamă, deși nu doar acolo, emoția inițială are origini cărturărești, venind pe un canal verificat, în genere cult. **Cîntice țigănești** sînt, de altminteri, o mostră de poetică livrescă, trăgîndu-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 întîlnesc. Poetul schimbă cu ușurință tonul după cheia portativului citit și solfegiază în concordanță cu o emoție proprie. De fapt, a traduce poezia este, la drept vorbind, a interpreta dirijoral o partitură: atît traduci, cît îmbrățișezi și ești pregătit a crea virtual, admitînd 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 tălmăcire a unei **Cîntări** de San Juan de la Cruz respectă, astfel, un chip discursiv de a grăi liric, întruchipînd o cazuistică descărnată și fără imagini, aproape o comunicare de tratat teologic. Dar prelucrarea în vag religios, mai degrabă eretică, se observă numaidecît, deși nu-s de mirare aceste lecturi devoționiste 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 sînt aceste documente de psihologie bigotă (deși ele ascund semnificații mai adînci 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 stîngace: „O, unde te-ai ascuns / lubite, de-am rămas îndurerată? / Ca un cerb mi te-ai dus, / M-ai lăsat sfișiată, / Zadarnic strig și pasul meu te cată.” Hispanicele „riberas” sînt 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: „Înflorî mi-i patul, / De-a leilor peșteri tot înconjurat, / De purpur macatul, / În pace scăldat, / Cu talanți de aur mi-i încununat / Pe calea călcată, de-al tău pas, aleargă șireturi de fecioare; / Scînteia picată, / Din vinul cel tare / Își înalță divina-mbălsămata boare” (2,179).

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

Turtureaua singuratică, invocată și de mistici, este un stereotip al „cîntecului de lume”, închipuind, se știe aceasta, solitudinea fatală, absolută. Însă în regim mahalagesc **Amăntă turturea** este **Luceafărul** lui Jupîn Dumitrache: „Alba porumbea / La catarg cu creanga-n plisc a venit, / Cînd o turturea, / Tovarăș rîvnit, / 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 „sîngele” 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 Sfîntul Ioan al Crucii e văzut ca în mahalaua Dîmboviței, jeluind turtureaua și cîntînd cot la cot cu țiganii, tălmăcitorul îl tratează pe Lorca mai înțelegător, căci, avînd în vedere **Romancero gitano**, văcărescianizarea nu mai apare atît de curioasă pe cît erau cîntările lui San Juan de la Cruz sunînd 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, pină-n mare tîrșite”). Se observă ușor că, în transpoziție, Miron Radu Paraschivescu accentuează tot ceea ce pare, în original, netezit, dîndu-i un aspect violent. De altfel, Lorca devine, prin glasul lui Miron Radu Paraschivescu, un liric cu precădere carnal, fără abstracțiunea lui hie-ratică. Adaosurile nu lipsesc, astfel încît jeluitorile interjecții „**Ay, ay, ay, ay!**” sînt așezate în inexistentele „Era cîndva, de mult”. Apare evident acum că traducătorul simte plăcerea de a-și lua față de original unele vizibile libertăți, conlucrînd cu autorul. Rilke, transpus în românește de Miron Radu Paraschivescu, pare a fi doar un Lorca mai teutonic; Robert Desnos, deși suprarealist, trădează grandoearea unei poezii ce îl dăduse pe Victor Hugo; Ștefan George se întîlnește cu Ion Barbu, ce plăcuse cîndva tîlmăcitorului și se simte îndeosebi în cele mai timpurii producții. În sfîrșit, aceste adaptări răsar de pretutindeni, fiind excesiv a le consemna cu detalii; metoda nu se modifică, în definitiv, arătînd efecte ce ajung pînă la o adevărată asimilare.

De fapt, însemnătatea „tîlmăcirilor” 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 imprezizibil îl face incapabil de judecăți calme. Dacă elementul afectiv nu-i de ignorat, formula e mereu paradoxală, arătînd o gîndire înclinată către extravagante și înspăimîntată 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 decît 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 sfîntul Ioan al Crucii, ar fi exponentul temelor morale și pozitive, arătînd, pe dedesuptul 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 pînă 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 alcătuește în marginea necunoscutelor 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 mîna lui cartea cu «șase cîntece ale bietului om»; ceva din acest spirit artizan, ca o prelungire a deprinderilor medievale atît de înfloritoare în Flandra lui natală, această migală pentru lucrul ieșit din aceeași minte și din aceeași mîină, 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 cînd n-am mai întîlnit, nici prin presă, nici prin radio, vreun cuvînt 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, numărînd 107 ani; o vîrstă de patriarh, care s-ar potrivi bine cu tonul nițel sfătos, nițel zîmbitor 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 cîteodată 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 frîntă și neprevăzută a zborului de rîndunică și ceva din înfiorarea unei în care-și moaie vîrful de aripă doar cît 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 atît de însetată” (2,222). Din Lorca, Miron Radu Paraschivescu reține două-trei știri de biografie exterioară și salută eforturile de animator cultural. Însă formula critică e la fel de vagă: „El e împerecheat cum nu se putea mai fericit tradiția cîntecului popular andaluz cu sensibilitatea, viziunea și limba poetului modern, trecut prin rodna experiență a suprarealismului și investigînd 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 ceptoase: „cel mai mare poet modern al Franței la ora actuală, mare în înțelesul de cel mai dotat cu armele proprii meșteșugului poetic: simțire, putere de evocare și invenție, plasticitate, forță de asociere, inteligență, viziune și suflu liric, larg, avîntat, 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 căror simbolismul le-a însemnat – tot înaripată, e drept – lunecarea spre tonurile din ce în ce mai șoptite, mai distilate.” (2,239.) În schimb, notabile sînt aici știrile 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 dormitînd, iar camarazii lui le copiau așa cum se nașteau, 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 cîteva expresii, de altfel corecte, privind raportul vieții cu literatura, sînt pilduitoare, arătînd năzuința de a uni suprarealismul cu conceptul proletar: „... nimic nu întrecăria visului decît realitatea însăși. Și pe de altă parte, nimic nu-l întreține mai trainic. Iar poezia omului de acțiune e una necrisă în conturi și registre: e aceea care dă de mîncare, care pune-n mișcare oamenii, animalele, pasiunile și motoarele, care-l împinge să alerge, să care, să se preschimbe, ca seva din pămînt 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 decît 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, dîndu-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 atît de avansate, de la Mallarmé și Valéry pînă 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 cînd ele nu erau decît 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 pămînt, sporind parcă potențialul archeologic al patriei sale și al pămîntului ei" (2,345). Acestea sînt procedeele, repetabile de altminteri, și a exemplifica mai mult ar fi cu desăvîrșire inutil. Comentatorul face operă de popularizator superior (într-un stil ce s-a dezvoltat prin A.E.Baconsky) și jurnal intelectual deopotrivă, subiectivitatea impunîndu-se cu evidență; de altfel, reprezentările de ordin general sînt puține și nu par dorite cu putere. Dar și sub raport bibliografic, perspectiva se dovedește capricioasă. Cînd se respinge G.Călinescu (un „istoriograf”), dar se vorbește ditirambic despre un obscur Bérichou, 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, întîi de toate, a defini personalitatea proprie, rămasă necunoscută oricăror dibuiri analitice. Degustător de vinuri poetice multe și, deopotrivă, capricios în susțineri și repudieri, „tălmăcitorul" rămîne, ca și poetul, un eclectic.

„POEMELE DRAMATICE”: EXPRESIONISMUL CA NECESITATE NEÎNȚELESĂ

Concepția lui Miron Radu Paraschivescu asupra 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 sînt fără drept de apel, arătînd o convingere cu efect în ordinea creației și trebuie menționate măcar pentru aceasta. Teatrul, socotește Miron Radu Paraschivescu într-un chip peremptoriu, „nu e decît 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 cît mai nud sufletește, cît mai despuiat de zorzoane și literatură, cît mai egal cu el însuși, cît mai șoptit, cît mai confesiv sau cît mai discursiv, sau răcnit (sic!), vreau să spun cît mai sincer disperat în fața întregii lumi ca și a lui însuși” (4,177,178). Ultimative și patetice, aceste observații sînt concepute în 1969 și se aseamănă cu altele, din decembrie 1965, cînd Miron Radu Paraschivescu își prepară un „cuvînt”, 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 decît jucată” propunînd „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 cuvîntului” (4,8). „Teatrul” n-ar fi teatru, căci (adaugă Miron Radu Paraschivescu, vorbind despre sine cu neutralitate) „autorul nu și-a gîndit aceste încercări poematice ca pe niște piese de teatru, adică plăsmuirii valabile pe scenă în primul rînd, 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 turburi, „poeme dramatice” care erau „o **evadare** tocmai din acele realități ori stări de lucruri” (4,7).

„Poemele dramatice” ale lui Miron Radu Paraschivescu sînt în număr de trei și nu seamănă nici pe departe cu niște „poeme”, cea de-a patra producțiune, **Hamletul meu**, prezentîndu-se ca o adaptare și fiind un fapt artistic nul. Sînt 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 cînd apăreau și **Cîntecul țigănești**. Această genază e posibilă pentru **Asta-i ciudat!**, încheiată, în tot cazul, înainte de 1945, cînd 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 întrucîtva suspecte (cf. G. Zarafu – în „Scrieri”, vol.4, p.5). Cît privește **Irejistibilul Bolivar** (al cărui titlu inițial a fost **Sfințul**) impresia de improvizatie e deplină. O selecție din nu se știe cîte încercări colaterale este și **Hamletul meu**, compoziție capricioasă, cunoscută doar prin cîteva fragmente fără semnificație estetică și chiar dacă autorul arată (în note din **Jurnalul** totuși nesigur) năzuința de a construi, impresia de bizarerie rămîne în picioare. E posibil

că Miron Radu Paraschivescu nu pune 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 actoricești. De altfel, teatrul lui nu e fără însemnătate chiar dacă rămîne neisprăvit și oricâtă lipsă de îngăduință s-ar pune într-o analiză tot mai e, în cele din urmă, ceva de reținut de aici.

Pretutindenii sînt două planuri de gîndire. **Asta-i ciudatl**, de pildă, pare o comedie cu spectaculoase răsturnări de perspective, unde mai presus de pitorescul mediului social nu se salvează nimic. Într-o cîrciumă, 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. Sînt niște hoți, care execută, la adăpostul nopții, incursiuni în casele unor bogătași, ultima dintre ele consumîndu-se recent și producînd acestor delicvenți emoții dintre cele mai profunde. Psihologia lor este mai puțin sumară decît s-ar putea prevedea fiind evident că dramaturgul a năzuit să extragă finețe de gînd la niște declasați, fără a inventa prea mult și producînd dezvoltări ale unei ipoteze de umanitate prezentă și în **Cîntice țigănești**. Aici, „Broasca” o iubește pe Mangelica, amoretată, ca să zic așa, de un bărbat „cu mustața ca mătasea porumbului”, hotărît să o smulgă din mizerie; nici cîrciumarul nu e mai puțin sensibil la farmecele femeii, și complicațiile vin de aici, înfățișînd 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-diminează, picat în crîșma unde se adăpostesc infractorii. El se arată a fi, printr-o potrivire a sorții, chiar deputatul jefuit de hoți, care îi scapă pe aceștia din ghearele poliției, susținînd că nu se produsese nici un furt. Însă acesta nu este nicicum bogătaşul 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; stratagema lui nu izbutește astfel încît 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 neesențiale esteticește, **Maidanul cu dragoste** și **D'ale carnavalului**. Dramaturgul operează cu scheme, fără a inventa, de fapt. Cîrciuma 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 definitivă 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 **Cîntice țigănești**. Femeia e „gagică” și bărbatul „gagiu”, profesiunile fiind aici acelea de „caramangiu” ori pur și simplu de „manglior”. Un ins mai înstărit e „o goma” și idealul e atunci cînd 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, conținînd două judecăți fundamentale: „mișto” și „nasol”. „Gagica” mai este și „marțafoaică”, hoții „se ginesc” și „ciordesc” și, cînd 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 neîntîmplătoare, voind a înfățișa o umanitate decăzută social, dar păstrînd ingenuitate în emoție. Mangelica, vișînd la o viață domestică, alături de un bărbat care îi evocă, cu mustața lui, „mirosul mătășii porumbului, arșă”, „Șarpele”, închipuindu-se fermier și proprietar de conac, zugrăvind un paradis rustic, „Broasca”, făcînd filosofia mahalalei unde se simte „nițel la țară, nițel la oraș”, sînt, 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 (conținînd 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, sugerînd că iubim întotdeauna ceea ce amintește o imagine considerată ideală, chiar dacă arbitrară. Iubirea „în inimă”, fără dezordini exterioare prea de tot urîte, „don-juanismul” inevitabil ce osîndește pe om la căutări nesfîrșite, și, în fine, un soi de metafizică a amorului, exprimată cu o finețe care era și a lui Camil Petrescu, sînt 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, rămîne de examinat compoziția, unde e remarcabilă știința de a face dialog plauzibil, inerentă la un autor de structură vociferantă și cu psihologie neliniștită, invocînd adeseori ideea de interogație. Insolită este însă, mai înainte de toate, metoda propriu-zis dramaturgică: Miron Radu Paraschivescu vede scenografic și gîndește regizoral, indicațiile lui conținînd o epică palpantă, 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, lîngă 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, tînăr și candid: aduce cu el, în această încăpere îmbicsită, toată frăgezimea, aerul, toată lumina și zările largi ale mării. Femeia e dulce, o <<otravă>> jerpelită, cu ochii languroși, frumoasă și amoretată foc de el. Amîndoi vorbesc șoptit și fumează. În colțul drept al scenei, lîngă rampă, adică lîngă 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. Contrastînd cu interiorul, prezența lui în geamul cîrciumii evocă o floare umană.” (4, 15.) E o proză remarcabilă aceasta (făcînd ridiculă ideea incompatibilității „dramaturgului” cu „prozatorul!”), aparținînd nuvelistului care a dat, mai apoi, **Prima lecție**, conținînd 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 decît 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 rămînînd doar proiect) nu mai conține narațiune și epica nu mai contează. Totuși, ecouri sînt și se pot stabili nu puține raporturi cu **Asta-i ciudat!** ceea ce însemnează că o idee de unitate trebuie avută în vedere; fundamen-

tală 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”. Cîrciumarul 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 izolare, un Plugar epileptic și un Poet exaltat și himerist, se amestecă și ei printre musafiri, aducînd o notă de viață așezată într-un episod de han, unde toate se supun întîmplării. 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 amozat de Florica, fiica proprietarului crîșmei, ce interzice această legătură; îndrăgostiții hotărîsc să fugă în lume și organizează cu minuțiozitate o evadare. Dar Poetul se răzgîndește 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 sînt altele decît cele aparținînd melodramei; piesa are și o schemă tainică, fiind în afara îndoielii că dramaturgul urmărea să obțină efecte expresioniste. Aviatorul, Plugarul, Marinarul, Poetul sînt prototipi și, ca atare, totul e înălțat la categorial. Mai mult decît **Asta-i ciudat!**, unde pitorescul strică perspectiva, **În marginea vieții** impune prin nota de poetic. Lirice nu sînt doar „song”-urile (căci dramaturgul urma exemplul lui Brecht ce își pigmenta episoadele dramatice cu poeme), lirică e viziunea de ansamblu, exaltînd măreția cosmosului și beția de elemente. Aviatorul elogiază plutirea în înălțimi și filozofia ei, el este omul „lumii absolute”, evocînd propozițiunile 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: atît. 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 gîndurile mele, cu miinile mele, cu dragostea mea. Hainele pe care le îmbrăca erau alese de mine, cărțile pe care le citea eu i le puneam în mînă. Ca pepelicarul care, în stufărișul pădurii, recunoaște glasul vînătorului și-l adulmecă, așa ne recunoșteam unul pe altul. Trupul ei, domol și dulce, fierbinte și tare, se lipea de al meu ca o mînușă, cunoscîndu-i toate cutele, toate văile, toate povîrnișurile și pripoarele. Ajunsesem să semănăm unul altuia, nu numai în gesturi, în glas, în priviri, în sîngele nostru, în bătaia inimii. Pînă 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, oricît ar fi de turbure, participă cît 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 rămîne, însă, fundamental; poezia elementelor, comunicînd beția zborului, exaltarea produsă de pămînt, mistica apei ajung la desfășurări ample și memorabile; acestea sînt – zice cineva – „adevărurile culese din lumea noastră: din **Elemente**” (4,125). **Elementarul** (semn de expresionism!) se invocă pretutindeni asigurînd stabilitate creației; spre a întări această impresie sînt convocate toate mijloacele, inclusiv mitul. Florica, de pildă, se arată a fi un soi de divinitate htonică, înfățișîndu-se ca o „Pythie rustică, ascultînd oracolele pămîntului”, Omul cu Mască e un „daimon”, un însoțitor bun. Sîntem într-o lume păgînă, 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 sîngerie a amurgului”, „un profil roșu de purpură”, un cîmp pustiu „e un tablou de Van Gogh care închide o adîncă durere mută”. Natura pare concepută prin corespondențe, indicînd 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 sfîrșit, **Irezistibilul Bolivar** confirmă această impresie și e nemulțumitoare, mai întii de toate, prin ideea de a introduce psihologia abisală într-o comedie cvasi-bulevardieră de felul lui Scribe și Feydeau. Mediul este „creol”, exemplificînd o burghezie cu sînge 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 întrucît 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. Tînărul 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, încurajîndu-l în direcția profesiei; e o bătrînă cochetă, care îi dă nădejdi unui oarecare doctor Mareș, amozat – 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 maiică-sa din rațiuni de etică absolută. Fondul sufletesc e tulbure, poate freudian, deși ceea ce se poate reține din această schiță în trei acte (de cîteva pagini fiecare) e tocmai psihologia și nu evenimentele, oricît de senzaționale. Două sinucideri, prin înec și otrăvire, și o crimă, prin asfixiere, nu contribuie decît la impresia, de macabru, cu totul respingătoare.

Cîteva 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 „cabotinului” aparține aici lui Igor Bolivar, care, pe deasupra, este și actor, putînd să simtă mai acut decît alții această pierdere de identitate: el ar fi „cel mai mare cabotin de pe planetă”. „Și eu sînt o cabotină”, susține maică-sa, Emmy Bolivar. Cabotini, în felurite proporții, sînt însă și Zburătorul, Poetul, Doctorul (**În marginea vieții**) ori falsul bogătaș Alimănescu (**Asta-i ciudat!**), impresia de viață trăită în fals arătîndu-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 producînd un document de finețe analitică. Un Don Juan este și Poetul (**În marginea vieții**), mai cu seamă în latura erotică, deși „a rîvni la toate” e un fel de a conjuga pe Faust cu Don Juan.

Optica e pretutindeni „virilă”. Femeia apare în felul unei vietăți credincioase, fidelă pînă la mistică. Doamna Bolivar e totuși o excepție arătînd chiar o psihologie cu incertitudine sexuală; însă „femeia”, în accepțiunea prototipică, 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 narcisic.

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 aducîndu-i unele, defel neglijabile însă, prejudicii. La o vreme cînd opera era constituită (și toate capriciile se arătaseră), dramaturgul avu ideea 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 avînd – 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 precuvîntare, publicată, de altfel, mai repede decît 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 integrîndu-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: „Păstrînd în linii mari subiectul, acțiunea și unele personaje din drama clasică a lui Shakespeare, le-am pus în gură propriile mele gînduri, 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 „gînduri de om modern”? Impresia de lectură este dezagreabilă, fiind cu neputință de găsit vreo urmă de adîncă „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, puțînd 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 cîteva săptămîni, 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 pămînt, și Hamlet trebuie să-i facă o informare: uzurpatorul a lăsat pe țărani fără pămînt, poporul e sărac și „la palat/ Nu e zi să nu fie serbare”. Hotărîrea 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 răsplat i-oi contrazice, / La tot ce fac să nu le fiu complice; / Iar uneori, mai bine spre-a surprinde / Urzeala de venituri care-o țes, / 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, făcînd propagandă, însă exercitînd îndrumări subtile și iluzionîndu-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 mîncare 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 zgîrcită, 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** rămîne prin formulă o curiozitate și ar fi exagerat și poate impropriu a-l socoti dramaturgie. „Teatru”, în adevăratul înțeles al cuvîntului, rămîn „poemele dramatice”, unde zăcămintul expresionist este durabil, oricîte amestecuri l-ar fi diluat prin indecizie.

REPORTAJUL: DE LA „SOCIOLOGIA NAȚIUNII” LA IARMAROC

Efectul „Alexandru Vlahuță”

Contemporană cu **Declarația patetică**, cu **Cînticele țigănești** și **Laudele** contribuția reportericească a lui Miron Radu Paraschivescu, deși indiscutabil excepțională, e ca și necunoscută putînd să aparțină unui prozator de întîia mîină dacă n-ar fi căzut sub incidența capriciului și a unei psihologii fluctuante dezinteresate de creație în sens durabil și hotărîntă să alimenteze doar o legendă. Omul făcuse reportaj și arăta simț al observației ca și puterea de a înainta pînă la formule caracterologice, avea preparație pentru înțelegerea mediilor felurite și ceea ce trebuie considerat a fi „instinct social”. Mai mult decît 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 decît 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 cînd a îmbrățișat deopotrivă poezia și jurnalistică, exercitîndu-se în amîndouă fără un proiect mai înalt și răspunzînd 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 adînci și obscure, comunicînd 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 rămîne de redescoperit în ce are valabil abia tîrziu, cînd opera se încheie 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 încît răsturnările majore de perspectivă s-ar produce în jurul anului 1930, aducînd 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, arătînd 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, adăugînd aici și pe vagabonzi (**Țări de piatră, de foc și de pămînt**), 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”, cirul pe „Sultanul din Ada Kaleb” și dacă reportajul

nu are la îndemână **realitatea exotică** o caută în locurile cele mai dosite, mergînd „cinci zile printre leproși”. Însă nu doar mediile sînt 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, izvorîte din mediile jurnalistice, au însemnătatea lor, înainte de toate documentară, indicînd un „Sturm und Drang” proletar, compatibil cu literatura atunci cînd se desparte de fotografic și avînd 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 atît 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 Români străvechi, populată de mulțimi stabile și rurale, organizate cu o filosofie practică admirabilă și capabilă a rezista în fața oricărui vicisitudini. Materia aceasta devine fundamentală acum și trebuie legată de procese ale creației epice propriu-zise, unde pătrunseseră, ca un norod insolit, porcarii Cîmpiei de vest (ai lui Ioan Slavici), locuitorii Bălților și ai Deltei Dunării (în proza lui C.Sandu-Aldea și St.Bassarabeanu) „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 cînd 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 tîrziu, „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 merituoasă. O precuvîntare la **Drumuri și răspîntii** întărește această impresie, și chiar dacă redactată a posteriori, concluziile ei trebuie să fi pornit dintr-un simțămînt 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 rîvnit să trăiască dincolo de ea”, nimic mai mult decît „însemnări fugare de jurnal intim”, adunate într-un fel de „geografie turistică la-nîmplare și de bună voie”. Sînt mostre de stil cochet, previzibile cînd se așează alături de aserțiuni, precum acestea ce socotesc scrisul un exercițiu umil: „Paginile ce urmează aici n-au altă năzuință decît de-a arăta, cu prea firave mijloace, un crîmpei dintr-o realitate

socială a țării românești, abia cunoscută pînă azi, de nu cumva întru totul neștiută“. Acest „meșteșug, pe cît de umil, pe atîta 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“. Sînt precauții convenționale, tot atît de sincere pe cît era și retorica monahală a lui Macarie de la Roman, ce se recomanda, în gust bizantin, drept „nepriecut“, deși era în afara discuției că făcea uz de niște formule de elocință. Că este așa și nu altfel, o arată reporterul numaidecît, atunci cînd 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. Izbînda asupra îndoielilor abia amintite venea, deci, pe acest canal țărănesc, indicînd 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. Obîrșile acestei opțiuni stau în **România pitorească** a lui Vlahuță, despre care se face mențiune: „Și nu ne-am afla o mai deplină mulțumire decît dacă frunzărirea acestor foi va stîrni cuiva înzestrat cu scule și haruri mai bogate decît cele ale noastre gîndul și îndemnul de a-mplini treaba începută de Alexandru Vlahuță, printr-o nouă și întreagă, de data aceasta, **România 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 întîmplare. Iată ideea de pedagogie, avînd 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, căpătînd un contur și o perspectivă organizată“. Chiar dacă reportajele sînt „relatare a unor momente, locuri și întîmplări obiective“, reporterul se consideră „un martor părătitor“. 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 Mehedinți) sună cu totul bizar la autorul „Cîntecelor țigănești“, fiind de bănuît 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 **Cîntarea 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 **Pîine pămînt și țărani** (din 1942) trebuie, deci, legate de școala „sociologiei națiunii“ și nu de călătorii întîmplătoare, așa cum va fi, apoi, tabloul „bîlciului de la Rîureni“. Sînt compoziții cu aer de „jurnal“, avînd și o însemnătate documentară, căci refe-

rințele la „școala de sociologie” a lui Gusti sînt nu puține și aduc o impresie de viață nemijlocită, de negăsit în astfel de rapoarte de cercetare contemporane. Totuși, unele concluzii aparținînd 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 interperțind **a posteriori**, episoade de rezistență, avînd o semnificație inconformistă, primejditoare pentru oficialități, contestatară și subversivă: „Astăzi, cînd ne uităm înapoi – adaugă el, în 1965 – putem afirma răspicat că echipele studentești și inițiativa Serviciului social nu au fost cîtuși 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 rîvna unor oameni foarte onești și foarte izolați de partide și bisericuțe 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 sînt exaltate și alunecă pe lîngă 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 „rămîne 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 tîlc, tainică, ocultă” (indicînd, în privința lui, opțiuni nu fără semnificație) sînt memorabile acele evocări unde adeziunea populistă se proiectează pe mari pînze istorice: „Nu sînt puțini cei care vor fi socotit că echipele studentești erau o organizație cu tîlc, 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, atît de mare și de puternică, încît la un ceas cînd stăpînirea 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 plămădise sudoarea și năzuințele o tinerete-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 gîtu-ită, frîntă, înăbușită. Ce puțin știu oamenii, după mii de ani, istoria scrisă! Cît 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! Cît de lesnicios li se pare că un organism viu moare de îndată ce-i rezezi aripile, de îndată ce-l osîndești la muțenie!” (3,77) E un punct de vedere narodnicist aici (prin invocarea intelectualilor „luminători” ai nației, a studen-

ților, adică), dar întărit cu programe realiste și direcții „de înfăptuit”. Omul înțelegea astfel de „scoborîri în mase” în felul unui activism unde intrau cercetări de sociologie rurală, măsurători de straturi sociale și, deopotrivă, o **pedagogie a regenerării**, prevăzînd proceduri practice. „Căminele culturale” sătești, înălțate de „echipieri”, și participarea acestor specialiști, cu simpatie pentru mulțimi, la viața rurală sînt fapte și nu vorbe, arătînd năzuințe către un soi de democrație organică, cu fundament în obști, care e, hotărît lucru, utopia lui Dimitrie Gusti. Acest protecționism intelectual și această ridicare a poporului prin consilieri, dar fără intervenție brutală, sînt 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 decît se fac de obicei.

La drept vorbind, în **Drumuri și răspintii**, substanța intelectuală are obîrșiile 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 sînt atît de evaluate, dar presimt 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 atît mai interesant, cu cît 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 Moșilor.” Satul e înțeles de asemenea, ca realitate istorică fundamentală, loc de conservare a rînduiei unui popor și reazem într-o definire a etnicului prin configurația sedentară: „La izvoarele pîinii ne ducem ca la începuturile lumii. Ca la geneză. Și geneza este undeva, în străfunduri, în tainicele măruntaie ale pămîntului, într-o lume învăluită în tăceri și neguri, o lume a misterioaselor elaborări, trudnice, neștiute, de-abia bănuite: **La Sate.**” (3,44) „Odiseea” e, în sens modern, o revigorare prin contact cu ruralitatea: „E o eternă, o permanentă odisee drumul către sate. Un tărîm niciodată cunoscut, niciodată epuizat, niciodată sfîrșit. 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 pămînt. La izvorul nesecat al realităților noastre istorice, biologice și sociale, de unde pornesc toate zările și drumurile ei viitoare. [...] Pome-neam, la începutul acestor rînduri, 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 gînd propriu și o experiență însușită: „Ne-am aflat, astfel, puși deodată în fața unei realități pe care, dacă o păstrăm în gînd 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 studentești coborîte lîngă țărîna din care ne tragem s-a desăvîrșit 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 hotărît, în mintea și sufletul lor, o cunoaștere și o zare nouă.” (3,13-14) Exaltate vorbe, însă cu totul adevărate avînd nu doar precizie în esență ci și capacitate de analiză la nuanță: „Așa sînt 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 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 **Cuvîntul liber**, Miron Radu Paraschivescu repudia sufletul apatrid și arată dispreț pentru **spiritul creol**, acela care „preferă Riviera – Mangaliei și Tirolul – Sighișoarei”, considerînd „ca o plăcă de patetofon” că „România este o țară foarte frumoasă”, însă pe care o ignoră și o disprețuiește. Această categorie intermediară, înstrăinată de obîrșie și doar admisă de superpuși în vederea unui control prin autohtoni, e veștejită 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 tînăr, 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 cît 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 decît să-și piardă o brumă de confort și o tihnă mărunță. [...] Peste culmi, și în seara aceea ca într-atîtea altele, suna tulnicul, trîmbița 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 cîntecul tulnicului. Mă și îndoiesc că-l va înțelege vreodată.” (3,26-27) E o **mentalitate post-habsburgică** aceasta, respinsă de reporter, arătînd atitudine supusă și respect pentru „împăratul”, precum și dispreț pentru poporeni „primitivi” și „sălbatici”. Nu altfel gîndesc, între regăteni, „ciocoiășii subțiri”, cu filosofia lor de „șnapani”: „Cine n-a auzit pe cîte-un orășean, pe vreun ciocoiăș subțire și lingav sau pe vreun șnapan hotărît să stoarcă și măduva din oasele țărănilor care-i muncesc moșia, filozofînd categoric și expeditiv: «țărăni sînt 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 jurnalistică de la **Timpu** era posibil să-i vină, prin intermediar, de la Dimitrie Gusti, prilejuind aceste formulări, inevitabile cînd se ține partea clasei pozitive și evoluției organice. De altfel, nu puține sînt fragmentele ce arată o înțelegere etnologică adîncă și conțin considerații memorabile, ce ar fi plăcut enorm lui Nicolae Iorga și celor preocupați de noțiunea de specific cu fundament poporan, impropriu denumiți „sămănătorști”.

Această Românie pitorească, schițată prin sociologie, începea din Ardeal în **Oameni și așezări din Țara Moșilor**, se continua tot prin el în **Pîine, pămînt 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 dintîi sînt reportajele moștești, (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, avînd 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 **Pîine, pămînt**

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. Sînt, 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 pămîntului”, ca și altele de acest fel, ar exemplifica o gîndire 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, putînd să evolueze într-o direcție ce era și a lui Petre Pandrea; aceste schițe vagi de sociologie istorică afirmă, de altfel, nu atît 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”, tîrgurile organizate spontan, arătînd o geografie a concentrărilor întrunite prin tradiție, ocupațiile fundamentale exprimînd posesiunea unui spațiu. E întîlnirea spiritului organic cu doctrina neo-barbară a „dreptului cîștigat”.

O clipă într-o Românie a străvechimmii

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 vînturată de hazard și incidental. E „o întregă organizare socială aici – zicea reporterul – care s-ar putea numi a culmilor”, și din acest univers ermetic se extrage o filosofie, arătînd despărțirea dintre omul de stepă, „cuceritor”, și omul alpestru, sedentar și arhaic: „Pămîntul pietros al muntelui a fost curățat de bolovani, din care moșii și-au făcut zid împrejmuitor 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 pînă la ei, cu atît mai greu i-ar fi putut atinge năvălirile. Armatele cuceritorilor, oameni de stepă, nici nu puteau bănui că acolo sus, lîngă vulturi și stele, oamenii muncesc pămîntul, cresc vite și albine.” (3,21) Această speculație antropologică e profundă și adevărată, decurgînd 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), moșii exemplifică o astfel de orînduire completă, adaptată unei geografii aflate în posesiune din vremuri încețoșate de milenii, deopotrivă păstorească și agrară, recurgînd la **cicluri de regresivitate** (cînd timpurile sînt neprielnice) și **de restaurație** (cînd armele tac).

Observațiile sînt 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 „stăpînire” – (arătînd un popor neîn-

crezător și dîrz, 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 sînt, pe piscuri și prin cutele munților, nedreptățiți de stăpîniri, sărăciți de guvernele care le-au tăiat pădurile și le-au urcat birurile, moții sînt (cum arătam în paginile precedente) ostili musafirilor străini, închiși. Tăcuți. Muți ca de piatră. Printre buzele lor strînse, rareori mijeste floarea deschisă a zîmbetului, chipul lor smeard, ars de vînturile și de soarele înalturilor, se luminează greu în fața primului venit. [...] Și pentru țărani noștri, stăpînirea n-a izbutit să însemneze decît dajdie, prestație, oprimare.” (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 așa e satul s-ar înșela. Aici nu e decît vatra, matca lui. Grosul populației, majoritatea caselor, se află sus pe culmi, de-o parte și de alta a rîului, risipite la distanță de sute de metri, izolate, ascunse. Din zare, sute de gospodării, cîte sînt în Vidra, numai o treime, adică vreo două sute, sînt așezate pe șosele. Restul, sus, pe piscuri.” (3,20-21) Această populație ce nu mai trebuie, precum la așezări de la șes, să se strîngă în spații de protecție (opunîndu-se, acolo, primejdiilor, venite de pe teren întins) indică o desfășurare majestuoasă a fenomenelor lumii, ce îmbracă mineralul cu făpturi nenumărate, redînd lumii semnificația ei de mediu ajutător pentru om: „Aici se află condiția și originea vechilor așezări românești; dacă moții au rămas puri, străini de orice influență a stăpînirilor care-au trecut **peste** ei, pricina se află în stilul acesta de viață primitivă, risipită, de însingurare crîncenă, vroită. Moții sînt, ca toți muntenii, oamenii înălțimilor și ai potecilor nebătute. Frați cu muntele, rupți din el și integrați realității lui neclintite, de piatră. Stăpînirile 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 tîrziu, 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 desăvîrșită, explicîndu-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: „L-am cunoscut prima oară în tren, unde călătoreau, în același compartiment, doi moți: tatăl și feciorul. La stăruința noastră cu care-l îmbiam să ia o țigară, bătrînul moț ne-a arătat bășica de porc plină cu dohan negru și ne-a răspuns prietenos, dar hotărît: «N-am luat toată viața mea nimic pe degeaba, de la nimeni, domnișorul: nu vă supărați, dar așa am apucat noi»” (3,17). Acestea nu sînt etnografie și nici pitoresc, sînt documente de psihologie etnică deduse dintr-un cotidian ce poartă cu el depuneri de vîrstă necunoscută și o pedagogie specifică. Admirabilă e, deopotrivă, intuiția mișcărilor în geografii românești cu tradiție coborînd în arhaic. Sîntem, 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 moților rămîne 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 mîini meștere și cu scule

sărace, ciubere, donițe, putini, fedeleșuri, hîrdaie, copăi.” (3,21) Contemporaneitatea – păstrată prin mediul neschimbător și solidar, – cu vremi arhaice și cu obîrșile, 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, moșii cutreieră nomazi pămîntul României și trec mai departe, pînă în Serbia și-n Bulgaria. Banii strînși din vînzare îi trimit acasă ori îi păstrează ca să aducă la întoarcere bucate: fructe mai ales, din care atît de puține se fac pe pămîntul lor de piatră. Sînt unii, destui, care nici n-au marfă de vînzare «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. Sînt holoangării, proletarii ambulanți ai artizanatului în lemn. Alții, dimpotrivă, au marfă mai multă, dar rămîn acasă și o dau plecătorilor spre vînzare în parte; însă aceștia sînt cei puțini. Majoritatea fiind săraci, sînt 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: «Pînă aici, în Dobrogea.»” (3,21-22)

Originile acestor mișcări periodice în «țară» nu au decît într-o proporție minoră motivații de ordin social, oricît le-ar pune Miron Radu Paraschivescu în seama sărăciei. Ele urmează cărări statornice în spații cunoscute demult, de dinainte de mărgini-rile prin frontiere ce aparțin, de nu sînt cumva mai vechi, epocii medievale. Pretutindeni, acești munteni se simt, deci, „în țară”, și e de văzut în această formulă, ce explică pînă și drumurile pe la dreapta Dunării, o reminiscență a unei romanități deopotrivă carpatice și danubiene, balcanice de asemeni, adăugată unui strat atît de vechi și de compact, încît 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 cîteva ori milenare într-o abstracțiune de ev fără vîrstă: „Sînt rare clipele de o atît de adîncă poezie ca acelea în care, undeva, pe o colină ascunsă din cutele muntelui, o tînără nevăstă însingurată, așteptînd reîntoarcerea soțului din țară, slobozește în văi ritmul legănat al cîntării ei de melancolie, de dulce chemare. E un sunet de jale și de apel în același timp, cîntecul acesta din tulnic. Și este mai ales reînvierea unor vremuri apuse, a unor străvechi obiceiuri. Căci tulnicul era gorna moșilor. Cînd oamenii muntelui, risipiți pe creste, se strîngeau pentru bătlie sau pentru sfat, chemarea tulnicului îi aduna.” (3,23-24) Sîntem într-un domeniu al emblematicului, aducînd, 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 moșii (care, slavă Domnului, se scotesc destul de nobili prin originea lor dacică și prin slobozeniile de care se bucura o parte din ei sub stăpînirea maghiară, făcîndu-i să-și tragă pînă azi numele de nemeși), dacă ar avea un blazon, așadar, moșii n-ar putea folosi un altul mai fericit decît tulnicul. [...] Plecați «în țară» din iulie pînă-n decem-

brie, moșii își lasă pe la vetre moațele lor vestite în frumusețe, singure, numai cu copiii, cu câmpul și cu vitele. Crîșmele nu prea cunosc afaceri, horele sînt rare în ăst timp.

Și atunci, duioasă legănare în singurătatea serilor de munte, de pe culmi, o dată cu întîile stele și opaite, se iscă prelungă, tînguioasă, domoală, chemarea tulnicelor. Oamenii ai muntelui și ai codrului, ai zice că moșii au învățat de la păsările lui această deprindere de a-și alunga singurătatea, comunicînd între ei prin cîntec.” (3,23) E o reverberație a noțiunii de „dor”, fără lamentația dezordonată, păstrînd 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 cîmpeni, mai diversă parcă și în chip sigur stratificată sub raport social; totuși cînd Miron Radu Paraschivescu ajunge, cu cercetările de sociologie, în Moldova (în **Piine, pămînt și țărani**), impresiile se supun mai degrabă unei realități care cere modificări, aflate în alt ev și în altă vîrstă. Straturile de vechime se vîd și aici, mai înainte de toate într-un sentiment al determinărilor față de ideea de pămînt, 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 desăvîrșite, pe deasupra unui ton patetic, în fond și el admirabil: „Țăranii fac altfel de revoluții. Dar ei, cînd le fac, le fac din foamea de pămînt. E un întreg înțeles asupra lumii, care le rămîne propriu. Am spus-o: țăranii vîd în pămînt toată veșnicia lor, toată eternitatea. Pămîntul 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, pînă la un punct, prin geografie, incluzînd tot ceea ce decurge dintr-o așezare stabilă, de unde ies toate, de la ocupații și pînă la ritualuri. O moșie cu pămînturi nesigure, ușor desfăcătoare din coasta unui deal, arată o „tinerete” a formelor de relief aflată în conjuncție cu natura umană: „E tînăr într-adevăr pămîntul dodeștenilor. Trăim aici în plină preistorie, o epopee, care e a țărînii și a oamenilor deopotrivă. Pămîntul se așează, se răstoarnă și iară se așează; își caută rosturile lui cele mai bune, își pipăie culcușurile și-și împlinește așezările. [...] E tînăr pămîntul 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, ploii și zăpezi, după ce a rodit din măruntaiele lui grîne 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 atît de tînăr, mereu, întruna, la nesfîrșit tînăr 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 pămîntului știu asta bine. Ei se conduc după aceleași legi nescrise ale așteptării și încordării mute, supreme, definitive.” (3,75-76) Cînd nu e cu totul parabolă și năzuiește mai degrabă a explica o psihologie țărănească, adică a unei fapte tăcute și absente, gîndind enigmatic „la ale lui”, reportajul ajunge la aceste comunicări de tipologie autohtonă, ilustrînd ideea de legitimitate: „În vagonul înțesat, pe culoare, pe scări și strapontine, ostași, flăcăi, muncitori și liceeni, strînși într-o

tovărășie de drum, istoriseau. Mai erau acolo și țărani. Cîțiva, nu prea mulți. Numai ei tăceau. Numai ei nu erau de față.

Ei singuri priveau la zare, cu ochiul adumbrat, cu fruntea ușor încruntată. Mergeau acasă, la pămîntul, 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 stîlcit al vagoanelor pline, avea într-însa, în muțenia ei, în persistența privirii plimbate de-a lungul cîmpiilor, în cuviința liniștită și sobră, nu știu ce aer grav de amenințare, de mare și categorică hotărîre. [...]

În sfîrșit, cînd ne apropiem de hotarul Tutovei, i-am întreat sfios ce cred de semănături. S-au uitat din nou, tăcuți, unul la altul. Apoi, cel întreat a scos mîna afară, pe fereastra ușii, arătîndu-mi cîmpul negru, imens: «Vîntu-ăsta!».

Țăranul ne prezenta ca un stăpîn, 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 stăpînește, și această mișcare de suflet astral, ascultînd parcă somnambulic de legi necunoscute noroadelor venetice, e obiect de observație extraordinară, formînd aproape un poem: „«Pînă pocnește iarba!»

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

Aici, în satele astea, pe pămîntul defundat de ploii, răvășit de vînturi, 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 pînditori să audă pocnetul ierbii.” (3,50) Ceea ce este aici viață naturală, calendaristică și universală, se arată totodată și ecou al unei armonii cosmice adînci, tradusă pînă în cele mai mărunte îndeletniciri, unde omul nu-i decît „creatura”. Plugăritul este o comunicare cu un ritm transcendent: „Ce îi privește pe țărani e plugăria. Munca pămîntului, 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: țărani sînt plugari cum sînt oameni. Se nasc plugari. Ei umblă pe drum cum umblă-n urma plugului, pe brazdă, apăsat, domol și sigur. Un copil andru 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 țărănilor, un simț care face să zvicnească în el o fibră secretă, unică, de cum a atins coarnele plugului. Un plug înfipt în pămînt, mînat de țăran, e o prelungire a ființei sale. Plugul nu e obiect osebit de brațele lui. Nici boii sau caii care-l trag nu sînt niște ființe osebite de a lui. Pe cîmp, plugul, boii și țăranul sînt 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 pînă-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 coincidență cu măsuri tainice, poate cosmice, este fundamental în acest **clasicism de speță rurală**, unde cosașul 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 coșiți? E o întreagă armonie interioară, severă, o îmbrucare a gestului cu privirea, cu răsufletul, cu pasul, cu lemnul de la mînerul

coasei, cu iarba, ceva ce amintește într-o oarecare măsură de ritmul precis, animalic aproape, al înotătorului ce-și destinde pulpele zvîrlindu-și brațele și răsuflarea în aceeași fracțiune de secundă.” (3,99)

Oricît ar fi de ireductibile aceste semne de civilizație agrară, avînd trăsături ce se ating cu metafizicul, totuși evoluția comunităților țărănești de la șes e mai repede decît 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 sînt însă și mai pronunțate. Sociologul cu vederi radicale triumfă, în sfîrșit. Această lume, împărțită între clăcași și răzeși, 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 „pîinii”, 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, pîinea rămîne avutul de căpetenie. Este elementar și simplu acest rod al pămîntului 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 cîndva, la o expoziție arheologică în care erau înfățișate o seamă de lucruri dezgropate de sub țărîină, ziduri și milenii, înșirate lîngă scule, oale și talgere, cîteva bucăți de pîine. Erau niște minuni. Poate singurele minuni adevărate care păstrau din toată depărtarea adîncimilor și a vremii semnele simple și neschimbate ale eternității. Acolo, între pietre, smălțuri și metale peste care mîntea și mîna omenească înfloriseră un gînd, un gust și un stil, singure bucățile de pîine împietrite, informe și barbabe 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 pîine.” (3,43)

Este cu puțință a se recunoaște aici, încă amorfă în concepție chiar dacă esteti-cește ajunsă admirabil la enunț, pătrunzătoare 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 răspîntii**, durabilă, fără îndoială, și arătînd o ipoteză de creație rămasă numai în proiect, din păcate. Atunci cînd Miron Radu Paraschivescu invoca, în 1942, pe „marele țaran și marele reformator care a fost Martin Luther” (3,42), o intuiție tulbure îl făcuse să alătore, în vederea **Marii Negații**, ideea de țărînime 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.

Oricît 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, pînă la picioarele pădurii în clină, finețele, pe care le cosesc bărbătește femeile. Vite puține, oameni la fel. Într-o natură uriașă, numai așezarea omenească poartă un nume

diminutiv.” rămîne intactă, chiar și atunci cînd reportajele conțin adeseori episoade pitorești și tablouri pestrițe, caracterologie și fișă socială, adică trăsături ale unui romanesc latent. Excepțională cînd 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 sînt 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 rezezi și limpezi ale torentelor, atîta de frumos evocate cînd e vorba de Munții Neamțului, de către profesorul clasicizant, îndrăgostit de turismul în opinii.” (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, cîte 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 pînă 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 cînd notația realistă înlocuiește gîndul 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 presupunînd generalizări pe care, dimpotrivă, Miron Radu Paraschivescu le face cu ușurință. Optica însă nu-i decît arareori genuină; creația rămîne oareșicum cărturărească, rezumînd, în aluzii cu funcțiune de cod intelectual, realități ce trebuiau înfățișate discursiv și pletoric. În orice caz, sînt manifestările unui spirit dual.

O recapitulare a cîtorva noțiuni obsedante este, din toate punctele de vedere, utilă. Întîia 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, răsîndite pretutindeni în **Drumuri și răsîntii**, 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”) înțelegînd prin evoluție un proces treptat și unic, cu modificări obiective măsurate după criterii adeseori arbitrare, nu consideră ruralitatea altfel decît o relicvă de preistorie, un mediu așa-zis primitiv. Dacă este, ori nu, consecința unei convingeri cu obîrșie în afara sociologiei lui Dimitrie Gusti, aceasta nu are, în definitiv, însemnătate, căci efectele rămîn 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 pămînturilor înțelenite persistă pretutindeni. Moșii, clăcașii, razeșii devin deodată niște „huroni”, 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 la viță trag cu ochiul la nevasta întrebată cu meșteșug, pe ocolite. Pentru ea, totul domnului de la oraș și fila de hîrtie imprimată reprezintă pur și simplu niște tunuri, niște mitraliere, mici, dar sigure. În gîndul ei, vede cum au să i se ridice la toamnă bucatele, cum or să-i fie confiscate vitele, păsările, dacă nu și casa.

– Cîte găini aveți voi? Întreabă prietenos anchetatorul.

– Trei ...

Mă uit uitimit: e o gogeamite gospodărie, cu pătule, cu staule, cu cotețe mari. Și cinci ținci împrejur.”

Organizările lor au ceva de confrerie (tipice, de altfel, pentru comunitățile uzurpate), moșii pîrînd a fi deopotrivă „sicilieni” și „amerindieni”: „Însingurați cum sînt, moșii cunosc legea solidarității. **Dar numai între ei.** Tăcuți, închiși, severi, ei rîd puțin și vorbesc și mai puțin. Oaspetele străin care le calcă prin sate e primit cu bună cuviință, dar atît. 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.

Moșii cumpără și vînd; nu dau, nu primesc în dar. Abia aici, între ei, cînd îi vezi cerînd cu simplitate, dar hotărîți, doi-trei lei pe un ou și 35 de lei pe un pui de găină, înțelegi de ce refuza cu îndîrjire moșul nostru din tren să ia o țigară oferită de domnișori.” „Intelligentsia” rurală are o conduită la fel de inexplicabilă, chiar dacă exprimată divers (arătînd 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 tînărul doctor din «Avram Iancu». Se spunea că mai tari decît toate rapoartele, decît toate ordinele și paraordinele au fost cele cîteva „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, hîrtoapele și rîpale lor nu îngăduie portul hainei lungi, preoțești, care ar deveni acolo o piedică la mers. Părintele Gligoriță avea pe cap o pălărie de pai de culoarea semnului, cu fundul țuguiat; m-a izbit asemănarea pălăriei sale cu acoperișurile caselor moștești 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 cîte 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”, arătînd un exotic mai apropiat de tradiție: „Satul acesta se răsfiră pe o vale prejmută din trei părți de dealuri. Casele urcă din vilcea pînă-n sus pe colină, printre curți lungi, cu pomi subțiri, care-și clatină acuma, în vîntul rece, crengile firave, ca niște bronhii înfipite în cer: s-ar părea că pe ei, o dată cu vitele, cu oamenii și cu cîmpul, invocă soarele primăverii.” În această lume rurală,

totul pare gregar: „Nu sînt mulți pomi la Stoicești, nici bătrîni. Ca întreg podișul moldovenesc, ca și pămîntul vălurit, aici totul e tînăr, în creștere. Nimica nu e definit, statornic, hotărît.“

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: „Pînă și gardurile sînt inexistente sau aproape; tineretea 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 sînt zidite din lut amestecat cu bălegar și paie tocate, acoperite cu stuf sau tot cu paie, văruite, curate. Cîteva, puține, au acoperișurile de tablă. Cu totul, sînt vreo 280 de fumuri cu 1800 de suflete.“ Sîntem aici într-o lume a „bordineilor“, extract de umanitate pură, oricît 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, purtînd 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, fărîma de viață ce singură dă pămîntului un suflet, și o podoabă, să știi că, dincolo de toate acestea, peste toate, se află oamenii care așteaptă în-seninarea!

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

E o lume a fermentației elementare, definită de clisă, de glod umed și rău, întărit senzația de capăt de lume și de gubernie cehoviană. Viața însăși este contorsionată, sugerînd 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 pămîntului. Sîntem la jumătatea lui aprilie, dar, afară de cifra calendarului, nimic n-o dovedește.

Drumul de la haltă pînă-n satul Stoiceștilor e un drum de păcură și huiilă: negru, noroios, cu un noroi gras, care urcă adesea pînă-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 gîndul lui **Ion** al lui Liviu Rebreanu: „Un singur lucru rămîne întreg, plin, convingător, în mintea țaranilor. Un singur dor, o singură nădejde îl ține înfipt, statomic pînă la încăpăținare, de-l face să tragă și să care ca vita la jug: conștiința că muncește numai pentru el pămîntul. Pămîntul este, pentru țaran, mai scump ca aurul. Mai scump ca banii. Mai scump ca viața lui chiar. Fiindcă aurul poate fi furat; banii se topesc; viața se sfîrșește. Pămîntul – nu.

El rămîne de-a pururea și pentru totdeauna acolo unde au să-l găsească copiii și nepoții. Foamea țaranilor pentru pămînt este foamea lor pentru veșnicie.“ Nu alta e mentalitatea răzășească, întemeiată pe un instinct al proprietății și definită prin extaz în fața cuprinderilor de pămînt, 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 mucească, să-l îmbogățească.

Acuma, dacă e bine, oamenii pot pleca. De-aia au stat. De-aia s-au frământat, s-au strâns aci, au pîndit fiecare zgomot, fiecare semn, fiecare pas. Se ridică unul cîte unul, cîte 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 întîlnire cu el, rodnică, imensă, adîncă. Pentru marea întîlnire cu brațele tale, cu fruntea, cu ochii, cu sufletul tău de stăpîn muncitor. “ Sîntem aici în cetatea liniștii solemne a **Moromeților**, printre moșneni, o mică utopie agrariană, întruchipată mai degrabă cu mîin de eseist: „Se vede de la distanță: una e clăcașul, alta răzeșul. De cînd am intrat în satul doeleștenilor, osebirea de Stoișești e izbitoare. Măcar că și pământul, și straiile, și casele oamenilor seamănă leit. Dar chipul, vorba, gesturile lor sînt altele. Au fața mai destinsă, ochii mai luminoși, zîmbetul deschis, larg, și o mare, o adîncă stăpînire în mișcări, în vorbă, în rîset. Vorbesc tare și sănătos, fără sfială, fără îndoieli. Sînt 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 decît aici e însă concepția în **Peste inima țării**, și mai inteligentă de asemeni, aparținînd unui prozator ce pune laolaltă teză și observație fără a rezulta strident. Aceasta nu mai este investigație sociologică, e un reportaj de vremuri grele, arătînd așezări de viață stabilă, primejduite prin intervenția unui factor absurd. Desfășurările încep, de altfel, de aici, adică din geografic: „Cînd 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.

Affîindu-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 frîu, o diră trasă pe pămînt, peste cîmpii, pietre, ape, munți și șosele.

Sînt 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 pîndari de vii, risipite din loc în loc, înalte și cu subțiri zăbrele încruciate.

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

Și mai cu seamă oamenii.

În această completă, desăvîrșire și armonioasă înfățișare a tuturor elementelor, în care dealul se împerechează cu valea ca să treacă mai departe, asemeni valorilor uriașe ale unei mări pînă la țărmlul ei, se realizează unitatea fără seamăn 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, sînt surprinse prin remarcabile desene, arătînd plăceri epice și posibile scene romanești: „Deși aici cele mai bune vînzări se fac în primele ceasuri ale dimineții, să intrăm mai întîi în tîrgul 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 întîmpină de la început țigăncile și țiganiii 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 cîntecele despletite și tînguioase 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 moțească: „Iată-l, de pildă, pe moțul lingurar, coborît 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 cîmpie ca să-și completeze sau să-și înlocuiască micul inventar al industriei casnice. Vor toarce pe fusele zvelte și gingașe firul gros al cînepii, pe care, de cînd s-a blocat bumbacul și lîna, țărăncile din Ardeal o cultivă mai mult decît inul.” Ori zugrăveala, în gust social, precum a pictorilor spanioli, în pastă groasă, înfățișînd pe un fost pușcăriș, ajuns „om de afaceri”: „Dinaintea unei tarabe întinse pe mai multe mese, se învîrtește 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 pușcăriș, pe care munca lui de om devenit cîstît – și ale cărei roade: tabachere, presse-papier, coupe-papier, bastoane, table, jucării, se află înșirate cu lux și îngrijire – nu l-a ajutat pînă acum să o înlocuiască cu un surtuc de «civil». Pe urmă, e drept că haina asta mai acordă mărfa lui și un fel de marcă de fabricație.”

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

De la un capăt la altul al tîrgului, prin forfota de lume, se zbenguie copiii, iar din cînd în cînd, cîte un moț cu țundra flocoasă care-l învelește din umeri pînă la glezne trece legănat, purtînd parcă toți munții după el, la spinare. Peisajul întreg are o atmosferă de chermезă rustică, de tîrg medieval, pe care vine s-o întărească și caracterul de burg al orașului ardelean, și figurile rumene, și zbenguiala copiilor, și abundența asta a pămîntului, a păsărilor și a animalelor tăiate.” Pînă 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, decurgînd din spațiile maiestruoase: „Și <<mocănița>>, trenul acela pitic, cu vagoane cît 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 sînt animate doar de duhul blînd și pașnic al colinelor dulci, prelinse, rotunjite, unde oamenii sînt și ei mai deschiși, mai însoriți în privire, vorbind o limbă mai îndulcită, mai moale și mai legănată. "Esența acesteia civilizații stă în obiceiuri neîntîmplătoare, semn, adică, de viață așezată și de organizații aproape rituale, și cînd 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 «urît»: „Spuneam că aici și oamenii sînt 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, jucîndu-le pe spate, cu o grație a gestului și a zîmbetului ce amintea de tablourile lui Botticelli; și flăcăi mîndri, zvelți, înalți, cu ochii codați, cu dinți puternici și albi, care hohoteau de voie bună, glumind cu fetele." Imemorial prin vîrstă e și **ritualul focului**, aproape un semn de păgînism într-o lume unde pînă 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 sînt 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 cînd 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 pămînt, improvizînd clădiri urîte la vedere, Bandul, cu casele rămase în teritoriul rupt de la români și cu pămînturile 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, arătînd acum suprafața unei planete pustiite, „vorbitorul” ardelenesc, unde se adunau, duminica, pe Feleac, oamenii, ca să se vadă, sînt documente domestice de Kakanie modernă, relicve ale unui Ev Mediu întîrziat. 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 plîns; e de durere și de bucurie, de durerea de a nu o avea lîngă 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'n land»-ul dintre cele două bariere, aruncîndu-se deznădăjduită de gîtul ei.

Apoi, în altă parte, nițel mai la stînga, 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 vîrfurile ascuțite ale baionetelor, în brațele tatălui, care-l acoperă cu lacrimi și sărutări. Mă gîndesc, într-o fracțiune de secundă, ce amintire va păstra el cînd 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 decît unul ca oricare altul din acest popor, înfîpt cu toată făptura lui în realitățile prime și ultime ale țării și pămîntului său, s-a apărât singur cam așa:

– Nu recunosc să fiu vinovat!

– Bine, l-a întreat 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 sînt momente de realism dramatic, obținute prin observație directă și adăugate unui realism etnologic, care acela și nu altul asigură creația mai durabilă decît 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 știința a compoziției, ingeniozitate a formulei, dacă nu cumva chiar puterea de a crea caractere, căci nu puține fragmente indică un simț al creației clasice, înfățișînd un prototip uman abstract și tipologie socială sigură. „Țăranul“, „răzeșul“, „stăpînirea“, „preotul“ și „studentii“ sînt nu doar categorii ale unei societăți definite istoricește, ci și ipoteze de umanitate canonică.

Căderea în timp: „bîlciul“

Nimic nu confirmă în contribuția reportericească tîrzie impresia admirabilă pe care o lăseseră **Oameni și așezări din Țara Moșilor**, sau **Pîine, pămînt și țărani**. Distanța dintre acestea și **Bîlci la Riureni**, tentativă ulterioară, e, fără îndoială colosală, o explicație fiind posibilă dacă ținem seama de momentul concepției, totuși nefast. **Bîlci la Riureni** (apărut în volum, în 1964, la zece ani de la alcătuire) e cu probabilitate documentat prin 1953, cînd 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 Rîmnic, Cozia, Căciulata și, de două ori, la bîlci la Riureni (sat, com.rul.17 km, S.V. de Bălcești) **per pedes apostolorum**, ceea ce m-a costat (întoarcere tardivă, nocturnă, prin vînt, transpirat) o serioasă răceală, de care nu sînt încă complet vindecat. Febră, dureri cap-oase-ceafă-gît-aspirine, ceaiuri, sirop-tuse, în fine, ușor restabilit, cînd, ce să vezi?, primesc scrisoare (bătută la mașină, nu de mîină!, 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 tîrziu (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 bilci 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 numaidecât, 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 întrutotul 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 zgrăvite 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, „tînără”). Recente, tinere și mai ales „primitive” îi par cutare zgrăveli, observate la Rîmnic, pe tîmpla unei biserici, „Primitivitatea” i se arată pretutindeni în istoria românească, și elocventă este o propozițiune ce înfățișează pe „primii domni români, mai mult țărani decît feudali, bărboși și rustici”, văzînd un soi de plugari ajunși la condiția de voievod acolo unde avem, de fapt, a face cu bazele carpatice de formulă hotărît bizantină.

Clarificarea adusă, în viziunea etnologică a lui Miron Radu Paraschivescu, prin 1937 și mai tîrziu, 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”. Cînd începuse a înfățișa „oamenii și așezările moțești”, Miron Radu Paraschivescu se arăta scandalizat de aceia care „preferă Riviera – Măngaliei”, 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 „bilci” ce înfățișează o lume în degradare (al cărui bard e Pălău, conducător de „taraf”); dar „umiliții și obidiții” de la țară (clăcași, adeseori, în **Pîine, pămînt 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 **Cîntice țigănești** și corectat acolo mai ales de contribuția lui Federico Garcia Lorca: „Cînd petrecerea e-n toi, cînd paharele se ciocnesc mai virtos și țambalagiul care-l acompaniază pe Pălău bate mai cu foc în strunele de aramă, lăutarul își frînge cîntarea brusc, adresîndu-se în proză publicului: «E bine, vă-ă-? ...», iar la răspunsul hohotit din zeci de piepturi: «E bine!», Pălău răspunde cu un nou val de folclor petrecăreț: «Am o viață pătătoasă / și-o inimă ticăloasă... / Cînd te văz la stîlpu porții, / Mă apucă ceasul morții».” (3,196-197) Ceea ce era tîrg arhaic, spirit al sărbătorilor de peste an, măsură a vremii în civilizațiile țărănești așezate este acum iarmaroc, bilci, 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 mîină, 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 hîrtie 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 învîrtesc elicea de hîrtie în vârful unui bețișor, trompete de carton, fluieri și fluierașe, jucărioare ieftine, sărace, guralive și naive, ce au însă darul fermecat de a antrena și bucura mulțimea, dăruind o clipă celor mai vîrstnici, ca și copiilor, sentimentul unic al bucuriei sărbătorești.

Asta rămîne mirajul și farmecul bîlciului: 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 vîrsta 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”, așadar. Însă tablourile de acest fel sînt puține și se văd cu greu între comunicările fără imaginație. Cîteva pagini (3,186-188) se țin, totuși, minte, căci evocă, din vremuri anterioare, tîrguri organizate tradițional, și aceste litografii, unde răsar „figuri din anecdotele populare”, precum Păcală și Tîndală, Leneșul și Soacra, precum și „teatrele primitive de păpuși, cu Vasilache și Mărioara, din lemn vopsit și manevrați de după cearceaf de cîte-un boscar cu glas pițigăiat” au valoare de document, contribuind, alături de lumea străveche (a **Drumurilor și răspîntiilor**) la o imagine întregită de civilizație românească, incluzînd, cum zice reporterul, „sat și oraș”. E, însă, cu mult prea puțin.

DOUĂ NUVELE. ÎNTRE I.L. CARAGIALE ȘI CAMIL PETRESCU

Novelistica lui Miron Radu Paraschivescu este, în raport cu reportajele, restrânsă cantitativ dar remarcabilă esteticeste: sînt, cu totul, două nuvele, **Salvatorul** și **Prima lecție**, ce nu însumează mai mult de cinczeci de pagini, cea de-a doua fiind mai curînd un început de roman, dacă e să ne conducem după biografiile nedefinite ce ar reclama dezvoltări. Așezate laolaltă cu **Bîlci la Rîureni** (în 1964, și introduse în **Scrieri**, în 1974, fără nici o altă precizare), ele n-au făcut impresie și e cu puțință 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 disperate. Dar cînd prozei moderne i se deschid cu totul alte drumuri și perspective decît pînă 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 referit 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** sînt însă narațiuni de înfățișare tradițională, mai pronunțat analitică fiind cea dintîi (însă nici pe departe atît de modernă pe cît o recomandă autorul), a doua indicînd un fragment dintr-un roman social în toată puterea cuvîntului. „Modernitatea” rămîne, deci, o iluzie, durabilitatea lor rezultînd din construcție și din psihologie, care sînt 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, întrînsul, „un prisos de forțe și nu mai avea pe ce le cheltui” (3,204). Călătoria cu trenul e, pînă 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 „scînteii” 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 fandacția se adaugă una după alta, arătînd 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 gîndește 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 rămîne. „Modernă” ar putea să fie poate comparația de stiluri făcută de Manole cînd 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 cînd 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, spunînd 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, spunînd: «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 rîdă 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 hotărîre, 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 întîi se așeză pe canapea și tuși ca să-și dreagă glasul, pe care-l simțea nițel sugrumat de emoție.” (3,217-218)

Însă deodată, modificînd perspectiva, Manole ajunge la încheierea că tovarășii de drum sînt murdari, vulgari și enervanți, și coboară, 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 dintîi nuvelă, chiar dacă ideea de mediu țîrgoveț s-ar păstra și aici, evocînd „faptul anonim” și personagiile „banale”. Prozatorul s-a fixat acum în Oltenița, prin 1906, unde sosește o tînără învățătoare, repartizată la Școala primară. Directorul, tînăr 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 vîrguța) și pe suplinitorul Morțun, student la București, avînd, după cît 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 tînerei 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 decît un țîrg de Dunăre, cu case mici, însă curate, și cu grădini pe lîngă fiecare gospodărie, așezate de-a lungul unui bulevard ce conduce de la gară pînă la primărie. Oamenii sînt mai degrabă săraci și un episod, delicat, de clasă primară (cînd fiicei unui bogătaș i se fură niște mînuși), 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, accentuînd **socialul**, ci se desfășoară într-un mod mai degrabă modern, mai ales pe latura, ca să zicem așa, **conduitistă**. Mai întîi,

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 sînt îndiscutabil moderne: „Domnișoara Lidia își luă papucii moi de lînă, 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 țîrîitul deșteptătorului de pe masă.” Precizările aduc o senzație de viață, rezultată aproape inefabil: papucii sînt „moi”, ridicarea unui copac face o femeie „atentă”, ligheanul e de „majolică”. Desfășurările sînt tot atît de exacte, conținînd o emoție a vieții singuratic: „Pisica tresări ascuțindu-și urechile și deschizîndu-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 rezezi la masă, cu mîna întinsă spre butonul deșteptătorului. Brațul alb și rotund, cu încheietura mîinii subțire, îi ieșise din mîneca largă a cămășii de noapte și parcă lumina în penumbra vînată a încăperii. Dar mișcarea fusese prea avîntată și degetele ei răsturnară pe masă ceasornicul, care acum își continua țîrîitul ceva mai înăbușit, apoi din ce în ce mai rar, pînă 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 așteptînd cuminți, nu este, sub raport estetic, mai prejos: „Sufală cu putere în flacăra violetă, apoi scoase din dulăpiorul 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 lîngă 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 lîngă ușă, în fața oglinzii înalte cu rame aurite, late, și-și strînse pe creștet, într-un coc bogat, tot părul negru care-i atîrna desfăcut pe umeri: ceafa îi ieșea acuma și mai albă din gulerul răsfrînt al cămășii de noapte. Închizîndu-și puțin pleoapele și dîndu-și capul pe spate, fata se contemplă o clipă, își zîmbi ușor, mulțumită parcă de sănătatea tînără pe care i-o înfățișa făptura zveltă și fragedă din apele oglinzii.” (3,223-224) E aici un fel de cinematografism ce prelungeste gesturile și lentifică o desfășurare prin aer a mîinilor și a părului, pîrînd a descompune totul, ca într-o kinogramă: „Lăsă fișul pe speteaza unui scaun, își sumese pînă la subsuori mînecele cămășii și își muie amîndouă palmele în ligheanul cu apă. Apoi, frîngîndu-se de talie, își vîrî tot obrazul în apă, iar palmele pline își arunca stropii limpezi pe gît. Dibui cu o mîină săpunul de pe marginea lavoarului, și un nor de spumă albă îi înveli ceafa, ca un guler de puf. Veni apoi rîndul gîtului 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, arătînd, ca și descrierea vestimentației, știința vieții rafinate: „Domnișoara Lidia ieși de după paravan. Era îmbrăcată cu o fustă de lînă bleumarin, cu dungi înguste cenușii, încheiată sub talie cu două rînduri de nasturi ce veneau pînă la solduri, iar de-acolo în jos se desfăcea în falduri pînă-n vîrfurile lucios și ascuțit al ghetelor cu căpută înaltă. În sus, purta o bluză albă de olandă, cu broderii fine pe piept; capătul mîneclor se termina puțin

mai jos de cot, prin niște volănașe înguste, care dădeau o anumită grație mișcărilor mîinii. Alte volănașe, la fel ca la mîneci, împodobeau gulerul înalt pînă sub bărbie, din care gîtul ieșea ca un lujer plătînd din buzele răsfrînte ale unui vas. Așa trebuie să i se fi părut și coanei Veta, care-și rezemă în palma stîngă cotul mîinii drepte ce ținea de lapte; plecîndu-și capul pe umăr, o măsură pe domnișoara Lidia cu o privire mută, cîteva clipe.” (3,227) Aceeași finețe se observă numaidecît (deși fără desfășurări baroce) și în descrierea episoadelor cu mai mulți participanți, unde prozatorul pune simț al observației și claritate dar nu mai întîrzie 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 gîndul că peste un an ar fi putut să-l publice (dacă l-ar fi încheiat), avînd în vedere ocazia semicentenarului răscoalelor țărănești; e un fel de a gîndi, 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 gîndea 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 lîngă 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 sînt „moderne” în altă gamă decît socotea autorul neîncrezător.

„MEMORII” DOCUMENTARE ȘI IMAGINARE

Capodopera lui Miron Radu Paraschivescu putea să fie memorialistica, prea puțin așteptată estetic și nici pînă 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) sînt doar fragmente, arătînd numai „amintirile din copilărie”. Alte fărîme din aceste „memorii” au rămas prin felurite reviste, reclamînd, spre a le consulta, efort bibliografic, ce nu se întreprinde, îndeobște fără un motiv precis. Totul rămîne, 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 peceteți. Chiar dacă sînt posibile, asemenea concluzii nu se recomandă; conformația sufletească a lui Miron Radu Paraschivescu face memorialistica lui improbabilă ca document, și oricît ar fi compoziția aceasta de abilă, impresia de contrafacere nu s-ar putea îndepărta, totuși, deși dovezile sînt prea puține.

De fapt, ideea însăși de a se trece la alcătuire de memorii cînd nu-i definitivă creația și vîrsta biologică nu pretinde aceste rezumări ar fi putut trezi, mai întîi de toate, semne de întrebare, la drept vorbind, nemeritate. **Jurnalul unui cobai** ar fi fost conceput prin 1966 și 1967, pe cînd autorul abia dacă împlinise 56 de ani, și chiar dacă putem presupune că întrevedea un repede deznodămînt (ce nu va întîrzia să vină, din păcate) e greu de închipuit că, atunci, motivația ar fi fost numai de această natură. Opera se încheiasă totuși, autorul însuși considerîndu-se incapabil de evoluție și sterilitate. **Hamletul meu** e o tîrzie 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 sfîrșit 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 întîi de toate, ceea ce se păstrează nu-i propriu-zis „jurnal” chiar dacă o parte doar se denumește astfel, ci memorialistică, diferența de titlatură fiind neîntîmplătoare. „Jurnalul” conține „însemnări zilnice”, precum la Titu Maiorescu, și comunică evoluții sufletești în imediat, determinările arătîndu-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 efortul de a se defini etc. „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 sînt 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 tîrziu. Mistificația sare în ochi. Dar fiindcă ar fi trebuit întărită ideologic și, ipoteza capătă un aspect shakesperian, utilizîndu-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-atît de nesiguri încît 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 decît 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 cînd 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 sînt condamabili, 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 atribuisese „vederi de stînga”) se explică, totuși, psihologicește, și biografia lui, unde obsesia actricească 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” producînd dezvăluiri și **Jurnalul unui cobai** ar fi trebuit să fie un fel de revelație politică acolo unde, deocamdată, clarificările erau cu neputință de făcute.

Esențial este însă a spune că în fragmentele ce reprezintă „memorialistica”, **Amintirile** și nu **Journal d'un heretique** contează esteticeste cu adevărat. Ele sînt niște exerciții de rememorare, traînd despre o copilărie în mediu burghez, aducătoare de emoții inefabile și cîteodată de adevărată creație, indiferentă la verificări, dificile și inutile. Sînt pagini ce dau adevărate delicii, comunicînd 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 cînd Miron Radu Paraschivescu apărea în literatură, înțîlnea o prețuire considerabilă pentru **Le Grand Meaulnes** și chiar pe cîțiva adevărați alain-fournieriști români, exprimați pe deplin atunci ori mai tîrziu. **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, trădînd fascinație pentru această lume pură, de Provență fără vîrstă și universală.

În orice caz, „**Amintirile**” sînt „literatură” din specia unui desuet patetic, „franzuzesc”, de **belle-époque**, impresionînd 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 nesemnificativ, deși ceva din biografia obiectivă trebuie să fi rămas oricît 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”, avînd dramatism, cu personaje de extracție burgheză, memorabile. Sînt „personaje

în căutarea unui autor". Mai întâi de toate, părinții, adică o mamă boieroasă și cică-litoare, 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 pînă peste marginile îngăduite, opoziționist și de reacție feminină, cînd închipuit și tiranic, cînd 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. Sîntem, în ultimă analiză, într-un **panopticum** de oglinzi paralele, de unde e cu neputință a se recunoaște adevărul vieții dintre atîtea straturi de evocări. Sînt acestea perspectivele omului matur ce „rescriu” o istorie evocată și, poate, inventată și ea, în definitiv? Sînt 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, cînd tinctura cîtei 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 retrăită 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 cîte-o cafeluță. Astfel am cunoscut și eu – la cîte sute de ani după logofătul 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 pîine, 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 pînă azi de dulciuri și arome” (**Amintiri**, 18).

Această dispoziție pentru **luciferic** nu-i de negîndit la vîrstă 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 gîndire 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 cînd 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 zburînd. 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, străni în felul celor din **Alice în Wonderland**, unde nimic nu se impune organizării cunoscute a lumii. Acest popor angelic, practicînd levitația și pătrunzînd pe căi secrete într-o ordine inefabilă, ininteligibilă pentru omul comun, e coborît parcă din **Poeme cu îngeri** de Vasile Voiculescu și din pictura lui Demian: „Apoi, lucrul a devenit deodată extraordinar și complet miraculos cînd și domnișoarele Thomas mi-au mărturisit că și ele au aripi, au dispărut în curtea din dosul casei, unde eu nu pătrunsesem 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 cîntecului. Numai că în loc să le cînt cu mandolina, după ce m-am uimit foarte, am descoperit că rămăsesem 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, încît am început să le cînt în maniera în care mă pricepeam mai bine: plîngînd de uimire. Dar minunea la care fusesem martor întretea 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 cîteva minute acolo, lîngă mine, pe trotuarul din fața casei.” (**Amintiri**, 26-27.)

Astfel de povești, arătînd nu doar o vîrstă individuală alimentată de magic, ci și o sensibilitate arhaică, sînt memorabile esteticește, cu semnificația lor de miracol trăit, și configurează un Eden, la urma urmei, evocat cu amărăciunea ingenuității pierdute: „Acuma, cînd scriu, am 56 de ani împliniți și, de la cei 6 ani de atunci și pînă astăzi, tot nu pot crede că Lina și mai apoi domnișoarele Thomas s-au urcat în balconul casei lor altfel decît zburînd” (**Amintiri**, 27). Se subînțelege din aceste confesiuni o stăruitoare predispoziție pentru fantastic, însușire nedezvoltată, 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 odaile de la Văleni, deși acum, de cînd cu binefacerea gazelor, nu mai e o grea problemă încălzitul sobelor, tavanul de care vorbeam era un fel de căptușeală mai groasă și joasă, pusă adevăratului tavan din pod, adică un fel de panou orizontal din scînduri bine legate între ele, iar pentru ca frigul din pod, sau căldura din odaie să nu le străbată, încheietura era acoperită și ea cu cîte-o șipcă îngustă și luată frumos la rindea pe muchii, în descendo, ca o scăriță pe-o margine și alta, de-a lungul întregii stîngii. Fuseseră pe atunci meșterii pricepuți și îndrăgostiți de meseria lor, care înțelegeau că un lucru, cu cît 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 nevățătoare 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 constrîngea boala.” (Amintiri, 8.)

Mai mult decît 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. Sînt, în aceste „memorii”, cel puțin trei lumi coexistînd aproape magic, întîia fiind aceea aeriană, unde se zbat creaturi pure, arătînd un mediu paradisiac. E miracolul regnului inaccesibil, de obîrșie creștină, posibil la o vreme cînd peste calendarul civil se suprapuneau parimiile de preste an; o evocare a Crăciunului confirmă, de altfel, această impresie și ar merita citată oricînd. Apoi, e lumea păgînă, a focului, indicînd primejdii inanalizabile pe care doar meșteșugul potcovarului le controlează împiedicîndu-le de la expansiuni rele. Fascinația fierăriei, arătînd 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 rînd, covrigi de fier și oțel bătut, pe o prăjină, orizontal atîrnată-n două sîrme 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 Hefaiostos țigan, se traduce liric în **Cîntice țigănești** și poate le explică genetic. În sfîrșit, a treia este lumea burgheză, înfățișată cu simț al amănuntului, indicînd știință a observației și instruire în ambianță. Aici, portretistul se exercită fără uimirea în fața exoticului, și o gravură, precum aceasta, unde imaginea unei „bătrîne” e ținută în imobilitate pînă se încheie desenul, trebuie reținută: „Am primit vizita, absolut neașteptată, de mama și de mine, a unei bătrîne vioaie, în doliu, cu broboadă neagră, croșetată, peste paltonașul îmblănit la guler și din care scotea afară numai mîinile înmănușate și păstrate într-un mic mașon, în care mi-am băgat și eu mîna, fiindcă părea mai degrabă o jucărie moale și călduroasă decît un obiect vestimentar femeiesc. Bătrîna avea un ten deschis, alb-ivoriu, cu mici încrețituri, ca pielea ce se prinde pe lapte cînd îl pui la fiert, iar ochii verzi, deschiși de tot, un aer jovial și trepidant ce-i țîșnea 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 nesfîrșite de amănunte, confirmînd talent în descriptiv și în finețea vederilor cu stofe, pînze și costume. Pretutindeni, culorile se întind și par a se lichefia pînă la vaporos, însă desenul rămîne, avînd precizia marilor gravori: „În timp ce treceam prin centrul orașului, adică pe șoseaua principală, am văzut mergînd spre sau ieșind de la biserica Sf. Ioan o pereche de copii, el, un băiețel cam de vîrsta mea, îmbrăcat într-un costum splendid, de catifea în dunghi colorate și cu un gulerăș 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 pînă atunci; cu părul tuns în breton pe frunte și căzîndu-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 răsfrîntă-n afară a ușor dispreț; apoi, spîncenele ca și coada rîndunicii, subțiri, lungi, arcuite spre extremități, negre-albăstrui ca și părul; iar de sub ele, ochii mari și adînci, 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 atît cît să-i sporească aerul de noblețe al gurii de care era legat prin buza de sus, subțire și întinsă pînă la încordare și ea, încît 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 sîdef, nici de mersul altier și totuși ușor de parcă pluteau pe caldarîmul 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 desăvîrșire absent în aceste zugrăveli cu aspect de gravură exemplificînd 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 adîncimii. Pretutindeni, se evidențiază expresia unei lumi crepusculare, cultivîndu-și imaginea într-o idealitate tradusă specular, narcisiac: „Printre jocurile pe care mi le puteam îngădui în singurătate, cînd mama pleca de dimineață la școală și mă lăsa-ncuia 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 însumi în oglindă. Era una dintre acele oglinzi dreptunghiulare, 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, crezînd, naiv, că va merge ușor să mă strecur afară printre drugii grațiilor de la cele două geamuri ce dădeau spre balcon. A trebuit să constat însă repede că strugurii nu erau atît 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.)

Oricît ar avea aceste evocări fragranța emoției directe și ingenui, totuși impresia de reconstituire conducînd la creație e vădită și nu se pune în discuție, valoarea fiind dată, la drept vorbind, **de literatură**. Ecolul unui episod neexplicat rămîne și poate să fie un reazem sufletesc pentru creație, creația însă, chiar dacă e memorialistică, presupune mai mult decît urmă nedeslușită, și organizările aparțin, fără îndoială, individului matur, adică prozatorului ce se desfășoară cu lărgime și talent. Sînt aici fragmente ce pot fi alăturate acelor din **Prima lecție**, unde finețea observației pretinde experiență, și ar trebui să ne fie indiferent dacă **Amintirile** introduc altfel de perspective decît cele aparținînd copilăriei, practicînd reconstituirea infidelă, roman-tismul 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, ajutînd o conformație sufletească să fie definită și să iasă la iveală.

Memorialistul se vedește, înainte de toate, un prozator cu subiectivitate de „modern”, arătînd finețe descriptivă și obscure straturi de ingenuitate intactă, remarcabile fiind episoadele indiferente la verificări de document, aparținînd, adică, unei vieți fără însemnătate civică ori, la drept vorbind, creației propriu-zise ce nu trebuie confirmată prin documente. Miron Radu Paraschivescu rămîne 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 întiile intervenții, foarte hotărâte, deși, la drept vorbind, de tot juvenile. Poetul, abia despărțit de avangardisti 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 gîndul 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 „acțiune directă”, unde chestiunea culturală nu-i, prin forța împrejurărilor, decît 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 învățămîntului. În 1935, de pildă, cînd abia primise a colabora la **Cuvîntul liber**, poetul redacta, pe un ton de ieremiadă, un raport privind „școlile” lui, socotite a fi foarte nesemnificative, căci vremurile ar fi împiedicat pe tineri să se școlească altfel decît artificial (**Cuvîntul liber**, nr. 14, 9 februarie 1935, p.6-7). Îndeobște, „tînărul” ar fi fost ignorant, căci școlile și universitatea i-ar da știință „falsă”, și dacă ajunge a se instrui cu adevărat și prin sfortări de nedescris, aceasta nu convine și primejdia e aceea a „șomajului” (**Cuvîntul 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, atîta doar că perspectivele nu converg defel. „Tinerețutul”, – consideră gazetarul – e „tragic”, și de-aceea sînt 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 „tinerețutul 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 reclamat despărțiri esențiale și înaintări organizate, din moment ce „împotriva adevărului care e cu noi șade o cultură și o tradiție falsificată, șed poliția universitară și jandarmeriile spiritului” (**Cuvîntul 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 răsunet, sînt agenți ai Siguranței. Nu interesează aici amănuntele.” (**Cuvîntul liber**, nr. 29, 23 noiembrie 1936, p.6.)

În definitiv, acestea sînt 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 **Cuvîntul liber**, alături de A.I.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 facțiune, mai încruntată, desigur, decît o critică „de gust” făcută de poeți. O reprezentare, cît de sumară, în materie de istoria literaturii, obligatorie la un critic, nu e cu puțință a se vedea aici. Actualismul rămîne obsesiv.

Și totuși, un fel de „critică literară” ar fi de găsit în bibliografia lui Miron Radu Paraschivescu, deși rezultatele sînt neglijabile, și nu pot fi examinate altfel decît ca document. Întîile 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. Mîndra 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 **Penes Curcanul** și pînă la „stupidele considerații despre geniul lui Eminescu, care a înebunit, fiindcă a fost geniu (spunea profesorul după carte), nu fiindcă n-a avut cu ce să-și vadă de sănătate.” A zice că **Penes Curcanul** e o „aberație” înseamnă a disprețui (în gustul internaționalist ce considera „specificul” drept „semidocțism”) 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 „nebulia” 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 concept pe teme doctrinare de observație strictă. Creația este privită invariabil din perspectiva poziției sociale a artistului, chiar dacă acestea se poate numai bănui. Cînd opiniile cuiva nu sînt convenabile, se stabilește complicitatea cu „stăpînirea”, 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 stîrneasă în rîndurile 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, aparținînd 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 pustii 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 Cîmpina, să facă o rochie de mătase cadou sau să sfîșie aceeași rochie într-un viol.” O acuitate sarcastică nu se poate nega aici, oricît ar fi de supărătoare ideea de a respinge o creație fără sprijinul unor argumente de natură estetică. Aceasta este însă tehnica. De îndată ce îndărățul 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) sînt preocupați fără întrerupere de un singur lucru – closetul. E – cum am spune – problema centrală a cărții, acești «intelectuali revoluționari» nu doresc decît un closet confortabil pentru ca să fie pe deplin mulțumiți; fiindcă alte neplăceri n-au putut avea atunci cînd tot personalul, de la colonelul închisorii pînă la ultimul gardian, le erau, cum spune d. 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. Atît au dorit ei; asta le-a fost preocuparea și idealul: o privată, care să fie cît mai curată și cît mai neștiută, mai tănuită celorlalți deținuți plebei. Iată și camaraderia acestor domni (ea nu se poate manifesta în plin decît la privată). Se știe că, în întrunirile lor, legionarii sînt «camarazi» Dar șefii lor îi învață: «camarazi pînă la closet».” (**Era nouă**, nr.2 1936.) Argumentele însă lipsesc ori nu se rețin, observațiile, oricît de percutante, rămînînd în afara judecății de valoare oricît s-ar invoca, de altfel fără cine știe ce folos, „arghezianismul”, pamfletul și altele la fel. Cronică literară devine astfel simplă și elementară bastonadă: „D. 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 întîi – le denaturează. E un procedeu clerical, acela al scolasticii, goale de conținut, dar nu și de intenții.” (**Falimentul unei culturi**, în **Cuvîntul liber**, nr. 26, 16 noiembrie 1936, p.8). Acuzația politică ia locul examinării estetice calme, recenziile 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; sînt, 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 sînt, 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 sînt Comarnescu și Eliade (**Cuvîntul liber**, nr.19, 16 martie 1935, p.8), ultimul – țintă obsesivă de atac: un „deviat”, un „surogat”, o „pseudo-valoare”, practicînd „farsa și escrocheria”. Înșurubirea de fasciști nu se încheie însă cu ei: fasciști sînt Gentile, Gottfried Benn, Keyserling etc. Cînd revine la aceste teme, încercînd o polemică de idei, Miron Radu Paraschivescu nu face însă decît 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 (**Cuvîntul liber**, nr. 21, 30 martie 1935, p.2). Abia în sfera ideilor generale ce aparțin **simțului comun** s-ar mai putea salva cîte ceva din acest nesfîrșit „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 cîștigat. Amestecul vieții în ogorul ei n-o poate decît fecunda. Și scriitorii adevărați n-au decît 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”, însemnînd „dreptul de a trăi, a gîndi 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 azeziunea, ci conduita exclusivistă, **intoleranța**, lăsînd deoparte noțiunea de creație și criteriul estetic și punînd 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 cunoscînd 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”. (**Cuvîntul 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 **Cuvîntului liber** (căci îl găsim, în revistă, prezent cu opt proze într-un an) e scotit autor al unei „cărți excepționale” (**Hotel Maidan**), comparabil cu Rebreanu, Panait Istrati și Gorki (**Cuvîntul liber**, nr.4, 30 martie 1935, p.6). Simpatia pentru „noi” și „ai noștri” stinge spiritul critic. Cînd 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 sînt totuși dezamăgitoare: **Craii de Curtea veche** ar fi vestit „apocaliptic sfîrșitul și prăbușirea în bezna fără funduri a unei lumi înrăite în praf și huzur, putrezite de stricăciune și

aur, stors cu biciul din sudoarea sfință a unui popor de iobagi". Impresia pozitivă, lăsînd a se bănui judecăți mai slobode, se împrăstie 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 **Cuvîntul 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 sînt 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 pînă la bizareria „lovajului” profestat, în 1945, de Paul Păun nu mai e decît un pas. Pictorul exponențial pentru români rămîne, de fapt, Iser (preferință a **Cuvîntului 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 pînă astăzi”, „o academie a picturii românești”, reprezentînd „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, crescînd organic dintr-un fond specific? E probabil că nu, oricît 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 asemănîndu-se cu al acestuia. [...] Amîndoi pot fi salariați (deci exploatați). Amîndoi sînt 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, amîndoi șomează, indiferent de diplomă, mai mult sau mai puțin academică, pe care o posedă. [...]

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

Hotărît 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 ardelene” 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 avînd în vedere desfășurările „neo-fanariote” ce se vor produce. „Întîrziere”, „tinerete”, „primitivitate”, „mod etnografic de a trăi creația” – acestea sînt 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 veșmîntul artistic (lucru pe care noi îl explicăm nu prin caracterul ei combativ, ci mai curînd prin tinerețea vîrstei acestei literaturi) le cuprinde în schimb cîteva caractere ce reprezintă valorile înseși ale poporului român”. Așadar, „tineretea vîrstei 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 decît resuscitarea unui fond anamnetic) – soluții fără viitor și improbabile științificește, căci ar fi emanație a „păturii suprapuse” (**Cuvîntul 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-Săciul, de la un Horea și Tudor Vladimirescu. În privința acestora, s-au produs falsificări. N-au fost oare prezentați, pe rînd, 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 jurnalisticii de la **Românul**, se continuă pînă aici și nu încetează a se reproduce pînă foarte tîrziu, cînd 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 pînă 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 frîu liber absurdului, ceea ce poate că e, într-adevăr o vină, fiindcă, în artă, fantezia trebuie lăsată să meargă pînă la capăt; numai atunci ea se poate întîlni cu viața reală, a cărei simplă transmisie e uneori mai fantastică, mai absurdă și mai surprinzătoare decît orice închipuire.” Sînt 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 stîrnească, în ultimă analiză, interogații prea multe. Ele au, în fondul ireducibil, o poziție comună chiar dacă tonul s-a modificat. Omul adoptase o apotegetică de predicator vîrstnic și de insurgent mîntuit, invocînd o „conștiință tragică”, pe care, de altfel, o repudiasse la Mircea Eliade, care, cultivînd-o, i se părea „escroc” și „fascist”.

Jurnalistul cu vederi colectiviste devine astfel, în epoci recente, un egotist disprețuitor de doctrină, făcînd caz de libertatea pe care o dă ideea de subiectivi-

tate: „... nu știu și, drept să spun, nici nu mă interesează s-o știu și s-o demonstrez, cîtă 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 cîtă vreme ea e o convingere din cele mai intense și mai adînc înrădăcinate-n mine.” (4,177)

Astfel sfîrși, într-o penumbră de claustru, spiritul odinioară febril și animînd un condei vehement al celui care vitupera contra celor care „convinși că, imprimînd operei lor un caracter de luptă, o coboară prin aceasta și o dezbracă de tîlcul ei înalt artistic și estetic”.

EFIGIE LA „SPIRITUL CREOL”

E aproape 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 desăvîrșită este iluzie și oricît s-ar încerca cineva a se sustrage obîrșiiilor, 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 gîndul 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 rămîn solide și l-ar fi putut scuti de prea multele-i incertitudini. El nu scrie independent de contemporani, chiar dacă un egotism 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 decît alți congeneri, se străduiesc a lăsa operă, într-un fel adeseori discret. Izbitoare sînt 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 sînt 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), cîntecele de ospiciu ale lui Al. O. Teodoreanu sînt supraréaliste, prin dezlegarea limbii alienaților, 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 cînd 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, sînt proletari suferind de boli sociale.

Acum înțelegem că respingerile unei tradiții lirice sînt, la Miron Radu Paraschivescu, doctrinare, poetul ajungînd, mai apoi și cînd apăsările ideologice scad ori nu se iau în seamă, a se exprima sufletește fidel. **Cîntice țigănești** indică această erzie. De altfel, „romanța” preferată de Garcia Lorca era și pasiunea lui Minulescu, și doar țigănia lăutărească, mînuind vioara, pune ceva autohton în ea obișnuind urechea cu muzicalitatea și ținînd locul șansonetiștilor francezi. Aici, în **Cîntice țigănești** histrionismul e al lui Minulescu, poezia fiind adesea banală, însă trebuind imaginată prin însoțire cu o gesticulație de actor. „Histrionism”, „romanță”, „muzicalitate”, acestea sînt categorii estetice aflate în legătură cu **Cîntice țigănești** și care totuși nu le definesc intenția, căci pe Miron Radu Paraschivescu îl preocupă, mai întîi 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 frămîntare de creație.

Poezia rămîne 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, rezemîndu-se pe o ideologie, drept respingătoare teoreticește literatura unde nu-s prezenți, cu preponderență, „umiliții și obidiții”. Reflecția (teoretică) e, prin urmare, săracă, întrucît 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 vîrste, proza și teatrul n-au putut să evolueze și să impună. Însă prozatorul este, mai întîi, reporter și îi caută pe „obidiți” la sate, în Apuseni și Moldova, făcînd și el un soi de apostolat social. Acum, „boieria” prezentă la nu puțini dintre nuveliștii de pînă la 1900 și de după aceea (la N.Gane, Brătescu-Voinești și Girleanu), cade sub incidența observației realiste, formulată cu cruzime și fără iluzii de conciliere. Acea umanitate stereotipă, trăind din kief și „reacționară”, pâlște tipologic înaintea trezirii unei lumi agitate și revendicative, împinsă de agitația socialistă. Însă acestea sînt scheme și, pînă la ele, raportorul apucă să comunice o grandioasă imagine de românitare arhaică, de unde lipsesc „lipitorile satelor”, arendașii răi și alogeni (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 hotărît către esențial, să fie sadoveniană, arhaitatea lumii alpestre desferecînd semnificația unei lumi de statornice organizări care sînt ale **Baltagului**, ale lui **Uvar** și ale **Paștelui blajinilor**. **Pîine, pămînt și țărani, Oameni și așezări în Țara Moșilor** sînt investigații în locuri cu umanitate românească străveche și stabilă, uzurpată de năvălitori, puțînd a comunica insondabilul unui popor și astfel se schițează, totuși fără dezvoltări, o ipoteză de literatură a organicității. Însă reporterul nu insistă. „Moșii” și „moldovenii” sînt 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 decît tradițional, ceea ce nu i se pare de admis. Gustianismul se rețeează 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 avînd formulă nuvelistică. Însă reporterul nu cutează și nu e capabil a deduce din lumea românească reală o tipologie, făcînd, cum s-ar zice, creație. Convingerile precumpănitor practice sînt o frînă.

Cît privește pe prozator, el își studiază subiectele, dar nu stăruie epic. **Salvatorul** e o nuvelă postcaragealiană (arătînd un specimen fără suflet complicat) și are rotonditate în desfășurare. **Prima lecție** anunță un roman, căci psihologiile sînt 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. Gîndirea e monotonă în esență, aparținînd generației anterioare, dar se evidențiază puțin din pricina unui stil excesiv și expresionistic, ascunzînd legăturile posibile. Crîșma rămîne totuși locul sadovenian de pierzanie, și **În marginea vieții** reia tabloul de spațiu indiferent și gol, din **Crîșma lui Moș Precu**, cîrciumarul cu trecut tulbure fiind acela din **Asta-i ciudat!**. Mai mult decît 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, oricît 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 rămîne și aici nelimpede. În vremea colaborării cu Dimitrie Gusti, viziunea lui e vag poporanistă, însă fără romantism inutil, propunînd mai întîi „ridicarea” țaranilor 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 sînt mari și vechi, irezolubile cu puteri proprii. El caută protecție înaltă într-un spirit care e „pașoptist” și prelungeste **iluzia protecționistă** a întîilor socialiști și a liberalilor „roșii”, a lui C.A. Rossetti. Aceștia sînt cetățeni, intelectualiști și internaționalști, crezînd că-s posibile soluții de aculturație și hotărîri 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” sînt, 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, satisfăcînd aspirația obiectivă către certitudine și potolind, în mod provizoriu, neliniștea sentimentului necontrolat și steril.

Aceasta nu-i „misticismul” ateu al lui Neceluță, încredințat că merge o dată cu proletarii „spre țărmlu dreptății” și nici umanitarismul tolerant, ecumenic, al lui Gala Galaction, adept al unui socialism de **Scripturi**; e, în cele dintîi forme, o revelație juvenilă, ca înaintea unei Puteri. O astfel de ideologie stîrnește însă iritare dacă e propagată în direcția defetistă și internaționalistă a lui F. Aderca (din **Moartea unei republici roșii**), sfîrșind, 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, gîndind 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 **tărîm 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”, avînd în chip intuitiv ceva din populismul celor dintîi socialiști, năzuind către egalitate, dar lipsindu-i metoda. Inaptitudinea de a evolua altfel decît 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, oricît 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 aceuia) 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 umblînd prin cafelele 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 adînci, și, de aceea, s-a ferit de culegerea eseurilor sale, care, oricît ar fi fost de selective, nu produceau decît imaginea unei disponibilități iritante. „Revoluționarul” nu rămîne, cu toate acestea, o poză, precum la Ilarie Voronca, Miron Radu Paraschivescu avînd o înclinație către reformism și o simpatie pentru mediile umile, ceea ce îl definește între utopiștii tardivi.

La drept vorbind, omul rămîne 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 atît de adînci, încît să nu se arate. Paradoxul lui e, în definitiv, **paradoxul Văcăreștilor** și aparține unui fel de boier „roșu”, făcînd figură de Ion Cîmpineanu literat în alt ev istoric. El este un „fanariot” recrutat dintre autohtoni și, ca și fanariții, cunoaște și vehiculează ideologia revoluției franceze, năzuind s-o aplice de sus în jos, prin elite coborîtoare în popor. Aceasta e „luminarea”, clipa ezoterică a revoluției, pașoptistă, rossettiană, narodnicistă. Acest prototip se socotește izolat între băștinași, iubind mai degrabă metropola și e, spiritualicește, „creol”. Autohtonii sînt „primitivi”, „întîrziati”, „tineri” prin raport la cultură și civilizație; metropolitanii – 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 citadinătatea și, de nu-i de-a dreptul antiruralist, îi deplînge pe țărani, neștiutori de civilizație și fără subțirime de spirit, inculți. „Cultura” e orășenească, chiar dacă reformistul se

obligă a lua uneori, din necesități de doctrină, temperatura categoriilor sociale păgubite; însă ruralitatea rămîne „etnografie” și, ca atare, trebuie să se corecteze, încheindu-și, în măsurile 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. Traducînd 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. **Cîntice țigănești** vădesc această degradare lăutărească a noțiunii balcanice de haiducie, reacție în sine organică și demnă. Terente, Rică, aceștia nu sînt haiduci, sînt „borfași”, iar **cînticele** unde sînt 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, pînă la un punct, „cazul” întruchipat de Miron Radu Paraschivescu, totuși fără deplină potrivire. Cercetările sînt 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 gînd? O poezie fără inutile respingeri radicale și mai atență la nuanța lirică, oricît ar fi intervenit în ea eticul, altminteri inevitabil; o proză a străvechilor aproape ritualice, de comunități ascunse în munte și pe coame de deal, trăind răzeșește și întîlnind istoria tulbure; un roman de mișcări sufletești fine și de psihologie complicată, accentuînd puterea de a comunica analitic adevărul unei tipologii; un teatru al originarului, expresionistic și poate ritualic; o eseistică „de poet”, conținînd mai cu precădere concluzii extrase dintr-un proces subiectiv de creație, încercîndu-se a găsi soluția teoretică adecvată. Însă acestea sînt presupuneri și nu-s de examinat altfel decît 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, rămîne 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 pînă la irevocabil, o legendă, aceea a lui Miron Radu Paraschivescu, ultimul „cronicar muntean”, ce și-a compus, el însuși, cu o ironie villonescă, acest epitaf 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 țărîna / De iubire n-are știre / Și un vreasc îi este mîna / Care scrise aste șire. / Domnișori și domnișoare / Cînd citiți aceste foi / Și zîmbiți la întîmplare, / Va zîmbi și el cu voi”.

Rîmnicu-Vîlcea, ianuarie 1980; Mănăstirea Ciolanu, august 1987

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 adeziuni 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. Acestora, mai înainte decât poetului „cânticelor 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 tîlc**; o poveste despre **Scriitor** în vremuri incoerente, ce ispitesc și, de fapt, sfîrșesc prin a-i fi potrivnice.

Dar și soarta postumă reprezintă în sine mai mult chiar decât o fabulă și merită evocată, măcar sumar. Cînd, 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 pînza 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”, cîtă va fi fost, rămase probabil definitiv risipită. Nicăieri nu se puse la un loc gazetăria, productivă și inechitabilă, adeseori scandaloașă dar arătînd vigoare și, de fapt, merituoașă în felul ei. „Cronicarul plastic”, instruit și „subțire”, nu-și află nici măcar o „culegere” minusculă de cîteva 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 cîteva „antologii”, de altminteri ele însele prea puține, ce se publicară în ultimele două decenii nu însemnară nimic atîta vreme cît prezintă creație cunoscută și doar părți din ansamblul ce rămîne 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 cît de ne semnificativă 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 amețitor **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 putință, pînă 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** sînt 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 întîlnește. 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 răspîndire. 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 cînd îi trec aceste știri pe la ureche nu înțelege și le ia în derîdere. Fi-va cu puțință mîine altă soartă editorială decît cea ambiguă ce se rezumă aci? Indiscutabil că nu. Căci într-o țară unde nici măcar un scriitor, cît ar fi de neînsemnat, nu are ediție de „opere complete” a gîndi măcar o excepție ce nu s-ar sprijini pe nici un argument este cu desăvîrșire 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 observară și în ceea ce este postumitatea lui Miron Radu Paraschivescu.

Uitarea apără 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 **poetii 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, eliberînd „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 cîntec anonim.

Dar cum omul, fiară bătrînă și repede uitătoare, nu găsi temeii 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 deliciu mediilor scriitoricești. Dar, de fapt, și unii din „tinerii” de alaltăieri, „descoperiți” de Miron Radu Paraschivescu îmbătrîniră și unii „se duseră” chiar, în imaginarele Cîmpii Elisee pe unde își cînta din liră protectorul lor.

În sfîrșit, cîteva invazii succesive de haite scriitoricești tinere, destul de ignorante și știutoare mai ales în a-și arăta colții ascuțiți plini de sînge, înlăturară complet nu doar memoria „generațiilor” ce îi precedară ci aerul însuși de Comună de Renaștere ce caracteriza viața literară din epoca „**Poveștii vorbei**”. Astfel încît, astăzi aproape nimeni nu mai știe ceva mai precis decît sloganuri caricaturale de uz curent despre autorul „Cînticelor țigănești”

Și, totuși, acest șir de ingraturități, la drept vorbind „înscrie-n legile omenesții”, nu se încheie nicidecum aici.

Pe la începutul lui 1995, cînd devenisem și un consultant imobiliar cu reputație, mi-a căzut în mînă **ca din întîmplare** o fișă ce conținea o propunere de vînzare ce m-a frapat numaidecît. 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 vîrstă” ce se bucură aflînd că știu măcar despre cine este vorba. Cînd, după vreo cîteva zile, ajunserăm la Vălenii de Munte, era o primăvară răscolitoare, ce inflamase parcă întreaga vegetație și scotea din pămînt, cu o furie indescritibilă, pînze 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 cîteodată „casa” ca să nu o spargă hoții. Cînd intrarăm, în sfîrșit, imaginea ce se desfășură în fața ochilor se arătă 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 cîndva o grădină pentru plimbare și reflecție, tincturată din loc în loc de cîte 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 stăpînul 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 șazeci – șaptezeci de ani, se ținea încă bine deși dintele vremii începuse să muște deja, cu răutate. Dar de îndată ce se deschisese „ușile din spate”, dinspre bucătărie și sala de mîncare, 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 cînd omul ce îl avusese 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 atîrnate la ferești sporea sentimentul neobișnuit ce apărea numaidecît. 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 cîte 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 împînziți de tablouri, între care unele purtau semnături ce m-au lăsat visător. Dar odată ce se urca scara sculpată 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, decît 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, lîngă coșul de fum, stăteau în dezordine mai multe tablouri

ale căror vâpșele se impregnaseră de un fel de mîzgă întărită după ce într-însele pătrunseseră umezeala.

Era întîia oară cînd mă întîlneam 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 cînd 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 **cîte** și **ce** sînt acestea, spre a se face un inventar în vederea unui catalog ce putea vorbi despre scriitorul ce le întrebuițase. Dar, de fapt, cît 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 „înghițea” mai mult de patru-cinci zile ori, la nivelul maxim, două săptămîni 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, cînd s-ar fi putut, de un arhivar, de fapt de istoricul literar specializat în ediții. Dar mulțimea de tăieturi din ziare, conținînd articole, note, poeme, cronici de tot soiul, semnate cu numele „de afiș”, cu inițiale ori pseudonime diferite, inclusiv de fantezie, ar fi urmat la rînd, constituind materie pentru o lucrare nu filozofică ci propriu-zis „necalificată”, de simplu conțopist ce adnotează fără imaginație.

Bineînțeles că o bio-bibliografie pe cît 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 strîns în volum dar apăruse deja în publicații, trebuia, la rîndul ei, identificată și izolată. Și totul – fără cine știe ce efort. Lipsea 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 decît cele de la noi. Îndeobște, cînd 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 atît să se păstreze „ceva” ci să se vîndă totul, definitivînd ultima risipă. Dar nici „de vîndut” 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”.

Pînă la sfîrșitul toamnei, încercărăm 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 aducînd o devastare ce nu o doream.

Prin octombrie, cînd toamna nu părea să fi fost niciodată mai frumoasă decît acolo și atunci, am renunțat, hotărînd să uit întreaga poveste. O și uitasem, într-un anuit fel (deși, la drept vorbind, nimic din acestea nu se poate uita) cînd, peste vreo

cîtiva ani, „Mitică”, venit în România, îmi făcu o vizită însoțit de un fel de prieten grobian, suficient și energetic, spre a-mi mulțumi pentru „efortul ce depusesem”. Nu vînduse, bineînțeles, „Vălenii” și, poate, nu l-a vîndut nici pînă în ziua de azi.

Însă episodul are într-însul ceva de **potriveală** cu semnificație mai înaltă decît 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 cînd debutam în literatură, legendarul protector părăsise această lume de ceva timp. Astfel încît, 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, evitînd-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 sfîrșitul 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 susținu în vremuri ce se evocă azi sumar și indefinit.

Și tema cărții, deci, apăruse, cînd a fost să fie, **ca din întîmplare**. Să fi fost la începutul iernii lui 1979 cînd, affîndu-mă, din obligație, pentru cîteva luni în Rîmnicu Vîlcea și avînd disponibil timpul trebuitor, mi-am spus că un exercițiu „monografic” ar fi util și recomandabil. Opțiunea cea mai la îndemînă ar fi fost „Nicolae Labiș” despre care scrisesem deja vreo cîteva 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 pînă către dimineață o carte ce nu o dorisem, parcă împins de la spate. Apoi, mai mulți ani stătu ascunsă în cartoane, nici măcar dactilografiată, pînă cînd trebuise să înlocuiesc la o editură un manuscris ce nu se mai publica și mă hotărîi s-o prezint pe aceasta. Cîteva săptămîni, la Mănăstirea Ciolanu, am rescris totul cu atitudinea intelectuală de atunci și țîn minte că măcar vreo cîteva zeci de pagini aveam senzația că se scriau de la sine. Și, totuși, nici acum nu se întîmplă nimic. Aproape doi ani încercarăm, 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 apără. Trecu, apoi, un deceniu și jumătate cînd totul rămase parcă înțepenit. Dar, deodată, la începutul acestei ierni îngrozitoare, ce nu se mai încheie, m-am hotărît că a venit vremea să o public. De-atunci și pînă acum, eu înțelesei că toate trebuie făcute **cînd 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 țilc; 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 esul despre Pius Serviem nu s-a definitivat atunci deși, aproape încheiat în 1976, nu trebuia decît „revăzut și adăugit” iar astăzi e atît de îndepărtat încît, părin-du-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, „lucrîndu-l” după **principiul bijutierului**, aș fi putut să-i scot la lumină irizațiile ce se întrevăd încă și azi, acolo, în adînc.

În locul lor apăru altceva, un „altceva” care, începînd într-un fel, își găsi tîrziu, scriind în pragul toamnei în cerdacul unei mănăstiri, obiectivul, înțelesul și **cuvin-tul potrivit**. Din nenumăratele încheieri posibile într-o clipă dată, abia una se făcu **materie** trăgîndu-și sensuri înfășurate din fire ce se descurcă astfel încît să se adune, ca să existe ca un corp. Nimic nu păru, astfel, întîmplător căci însăși enigma acestui deznodămînt ce veni de-la -sine mă ajută a mă defini intelectualcește mai deslușit și moralmente mai clar. Sînt concluzii și povețe ce se obțin numai de aici și doar la soroc.

Dar **mîna 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 proba-bil 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 cînd era pe pămînt.

5 Martie 2004, București

SUMAR

DINCOLO DE „PATOLOGIA NEÎNCREDERII”	3
MIRON RADU PARASCHIVESCU ÎN LUMEA PRIN CARE A TRECUT	9
POEZIA – CĂTRE UN REALISM „SANS RIVAGES”	26
– Doctrina inovației și sensibilitatea „decadentă”	26
– Un mit al „spiritului creol”: Cîntice țigănești	41
– Episodul „academist”	55
– Triumful lui Proteu.....	59
O METODĂ DE CREAȚIE: „TĂLMĂCIREA”	66
„POEMELE DRAMATICE”: EXPRESIONISMUL CA NECESITATE NEÎNȚELEASĂ.....	71
REPORTAJUL: DE LA „SOCIOLOGIA NAȚIUNII” LA IARMAROC.....	78
– Efectul „Alexandru Vlahuță”	78
– O clipă într-o Românie a străvechimii.....	84
– Căderea în timp: „bilciul”	97
DOUĂ NUVELE. ÎNTRE I.L. CARAGIALE ȘI CAMIL PETRESCU.....	99
„MEMORII” DOCUMENTARE ȘI IMAGINARE.....	103
O POSIBILĂ GAZETĂRIE DE „CRONICAR MUNTEAN”	110
EFIGIE LA „SPIRITUL CREOL”	117
SOARTĂ POSTUMĂ, ISTORIE STRANIE.....	122