Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 24 (279) • SÎMBĂTĂ 12 VI 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

EMINESCU-CONCEPTUL MODERN DE POEZIE

Limbajul. Ca și pentru marii poeți francezi ai timpului și pentru Eminescu problema poeziei e în primul rînd o problemă de limbaj. In *Epigonii* primul fapt care se impune e acela al limbajului: „Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor română"... Urmează versul din care decurge tot poemul: „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere".

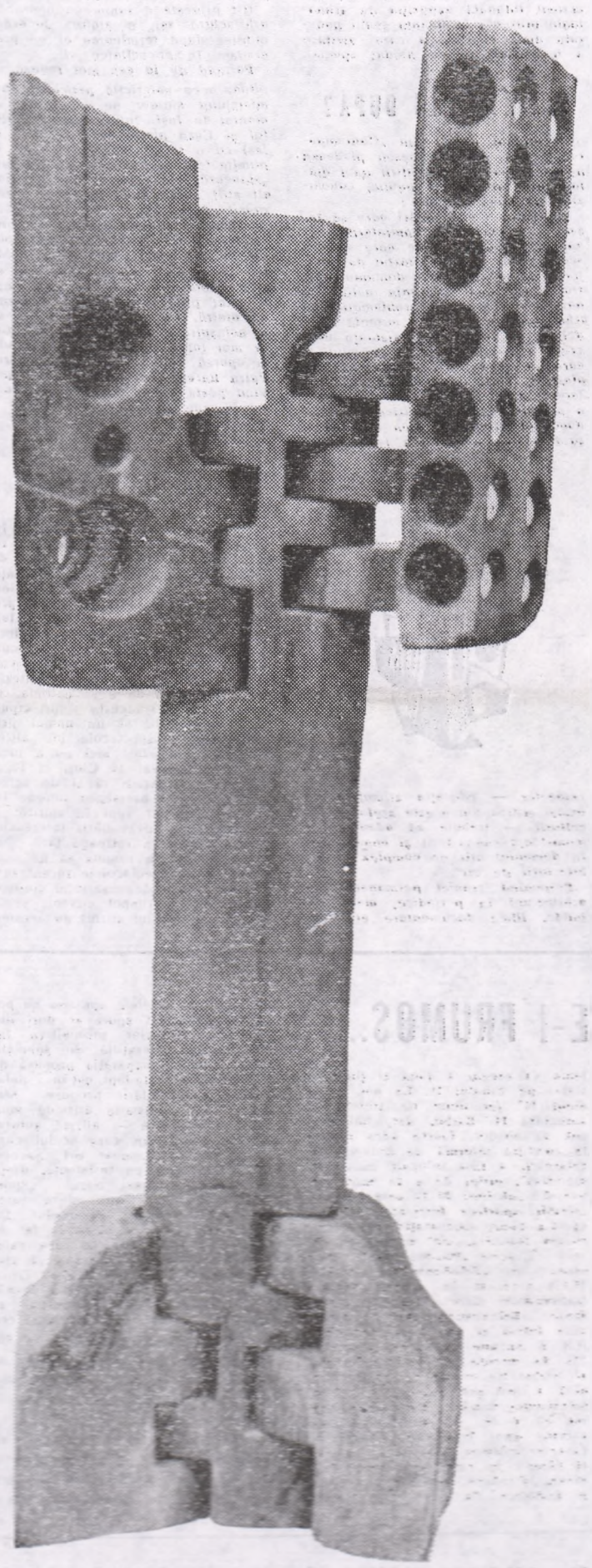
Două poeme sînt „începutul și sfîrșitul" creației eminesciene: *Epigonii* și *Criticilor mei*. In cel din urmă se pune din nou, la apogeul creației poetului, la modul dramatic, problema limbajului: „Unde voi găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul". S-a vorbit, nu o dată, despre puterea de „iluminare" prin *adevăr* a cuvintelor. „Din lucrul pe care-l definesc, chiar dacă el este compromis în orizontul cotidian, ele par a nu reține decît o puritate. Numit, iată lucrul unit în strălucirea sa primitivă. Spus, cît de cît, cuvintele pronunțate grav, fără grijă de utilitate, iată-le pregătite să ne primească într-o altă lume, unde nimic nu privează existența cea mai reală a *curgerii pure a vieții infinite*. Limbajul poetic sugerează ființa. De unde această speranță pe care el ne-o dă, dar care îndată trebuie contestată. A iubi cuvintele, în adevăr, a intra în domeniul lor mai luminos, nu este a lăsa prada să scape pentru umbră?... Astfel, cuvîntul poetic este în același timp o speranță și o amenințare. Dar rezultă că el poate fi, cel puțin, o stare de trezie și permite să scape celei mai mari dintre nefericirile existenței decăzute, limbajul orbit prin întrebuințarea sa cotidiană. «Martorul» poeziei este chiar cuvîntul ei, mai mult ca niciodată separat, dar afectiv, intelectual, este ferit de a se pierde.

Eminescu a avut mereu în vedere cele două *straturi* ale cuvîntului, cel „magic" („iluminator") și cel „decăzut" (cotidian). Ion Negoițescu observa foarte exact că „aproape toate viziunile sale își au originea în osmozele romantice anterioare, se poate dar spune că, în general, aceste viziuni s-au adîncit spre straturi mai fertile, s-au cristalizat în laboratorul unei naturi mai perfecte, chiar dacă tehnica sondării n-a devenit și ea mai modernă (sîntem în epoca lui Rimbaud, a lui Mallarmé, a lui Conrad Ferdinand Meyer"... Tehnica sondării la Eminescu a fost atît de modernă cît putea fi în contextul unei literaturi tinere, deși trebuie să vedem că, adesea chiar în antume (în *Luceafărul*, de pildă, în prima parte a poemului), tehnica sondării e mult modernizată. Eminescu *a iubit* cuvîntul, acea „limbă ca un fagure de miere" și a căutat mereu cuvîntul *iluminator*, „cuvîntul / Ce exprimă adevărul". In același timp a luptat împotriva cuvîntului „decăzut": „E ușor a scrie versuri / Cînd nimic nu ai a spune, / Înșirînd cuvinte *goale* / Ce din coadă au să sune". (s.n.). Iar această luptă seamănă uneori cu liniștea, chiar o determină, provocînd un „mutism" de altă factură decît cel al lui Rimbaud (un „mutism" egal cu refuzul cuvintelor), dar nu mai puțin semnificativ: „De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi? /... Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt, /... Căci, întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă / A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?" De adăugat că, lucru important, *Criticilor mei* și *Scrisoarea II* aparțin ultimilor ani ai vieții sale literare, anii dinaintea „ultimului său mare refuz", dinaintea „mutismului" său definitiv, *înstrăinarea*, o înstrăinare presimțită, anunțată de *sfărîmarea organelor*: „Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?/ Ah? organele-s sfărîmate și maestrul e nebun".

In *Epigonii*, invocarea atîtor importante nume ale literaturii noastre din trecut e numai un pretext pentru a invoca acea vreme cînd limba era „ca un fagure de miere", pentru a refuza o lume care a pierdut sensul magic al limbajului, pentru a exprima, indirect, voința de a reintra în posesiunea acelei „puteri misterioase" a cuvîntului („Mureșan... / Cheamă piatra să învie ca și miticul poet"). El refuza valoarea „fotografică" a cuvîntului („Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri"), căutînd valoarea lui creatoare („Rămîneți dară cu bine, sînte firi vizionare, / ...Ce creați o lume pe-astă lume de noroi..."). Yves Bonnefoy scria, referindu-se la vizionarismul rimbaldian, că „lumea este cuvîntul lui Dumnezeu, idee prezentată și la Eminescu, între altele, în *Luceafărul*: „Vrei să dai glas acelor guri, / Ca dup-a ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare?") și, în consecință, limbajul care, grație numelor date de Orfeu, rațiunea altădată substanța însăși a lucrurilor, limbajul rămîne cheia. Va veni un poet, un erou al spiritului să restabilească limba universală; și în ea și prin ea, primitivă și ardentă, o nouă rațiune. Rimbaud poate să recunoască acolo misterioasa putere pe care a presimțit-o totdeauna în cuvînt. Și el a iubit, de asemenea, această speranță, transmisă de toate tradițiile: că omul e la jumătatea drumului între Dumnezeu și obscuritatea

ION CONSTANTINESCU

(urmare în pag. 7)



OVIDIU MAITEC: „Pomul" (lemn).

inedit

NICOLAE BAGDASAR

FILOZOFIE, ADEVĂR, CIVILIZAȚIE

Textul de față reconstituie în detalii răspunsurile pe care regretatul profesor de Istoria filozofiei, Nicolae Bagdasar, *membru titular al Academiei de Științe Social-Politice, ni le-a dat cu cîteva luni în urmă, în vederea redactării unui medalion. Alături de alte lucrări aflate în manuscris — un amplu expozeu asupra „Existențialismului", o carte de amintiri și o antologie de texte filozofice (pe care* Editura Minerva *ezită nejustificat să o tipărească în acest an, în colecția B.P.T.!) — aceste „răspunsuri" pot fi de folos editorului și exegetului de mîine...*

V. B.

Justificarea opțiunii pentru istoria filozofiei. Am nutrit din tinerețe, convingerea că pentru nici o știință istoria ei nu are nici pe departe însemnătatea pe care o dovedește pentru filozofie propria ei istorie. Așa se și explică de ce istoria filozofiei constituie o disciplină separată alături de celelalte discipline filozofice — logică, psihologie, etică, estetică etc. — figurînd și ca obiect independent de studiu în orice facultate de filozofie. Nici o altă disciplină filozofică nu învață mai bine pe tineri să filozofeze ca istoria filozofiei: ea îi ajută să vadă cum din trunchiul comun al filozofiei, care inițial era pur speculativ, s-au deschis rînd pe rînd diferitele ramuri și s-au constituit ca științe pozitive. Făcîndu-i să cunoască teorii și sisteme contrare, ea le dezvoltă spiritul critic, argumentînd astfel aserțiunea că nici una din problemele fundamentale pe care și le-a pus mintea omenească nu a fost rezolvată definitiv, că ceea ce s-a realizat în legătură cu ele sînt doar contribuții la rezolvarea lor — valoroase desigur, dar numai contribuții — cu care spiritul omenesc se poate mîndri, dar de care nu poate fi și satisfăcut, și insuflîndu-le speranța că și ei — și nu numai ei, ci și generațiile viitoare — vor putea contribui la îmbogățirea culturii umane. Iar cei cu mintea mai perspicace și mai cutezătoare vor ajunge să scruteze că viața spiritului este activitatea necontenită, că o stare adamică, gîndită ca scop final al activității spirituale, este incompatibilă cu esența spiritului, că dacă ar fi posibilă, ar echivala cu moartea acestuia.

Adevărul — esența filozofiei. Știm cu toții că adevărul nu cade din cer, că el este fructul unor eforturi uriașe și neîncetate pe care le-a depus omul în decursul întregii sale istorii și chiar atunci cînd este numai bănuit, el exercită un miraj atît de puternic asupra oamenilor, încît unii dintre ei își riscă viața întru afirmarea lui. Căutarea adevărului face parte din însăși esența spiritului uman. Ea poate fi uneori împiedicată să se manifeste, dar poate fi numai temporar. Căutarea adevărului reprezintă o tendință atît de irezistibilă încît ea se manifestă cu aceeași tărie chiar și atunci cînd nu este vorba de situația noastră personală sau a societății în care trăim, ci numai de adevăr ca atare, cum ar fi de exemplu adevărul despre aștri care se află la depărtări de miliarde de ani lumină. Așa cum nu poate trăi fără dreptate, omul nu poate trăi fără adevăr.

Civilizație și cultură. Distincția care se face între noțiunea de cultură și cea de civilizație este de dată recentă, și ea se datorește în primul rînd gînditorului german O. Spengler, care în lucrarea lui **Der Untergang des Abendlandes (Apusul Occidentului, 1918)**, susținea că în Europa au existat trei culturi, fiecare cu specificul ei: cea grecească (apolinică), cea arabă (magică) și cea occidentală (faustică). Lucrarea acestuia a stîrnit, imediat după apariție, mare vîlvă și a fost aspru combătută, mai ales în ce privește perspectivele el sumbre pentru cultura occidentală. Teza lui potrivit căreia civilizația ar constitui faza de decadență a oricărei culturi, a căzut. Între cultură și civilizație există o dependență reciprocă, fiecare din ele beneficiind de progresele pe care le realizează cealaltă. Civilizația ar mai putea fi definită ca suma acelor bunuri cu ajutorul cărora omul reușește să stăpînească natura (inclusiv ceea ce este natură în el), să-i pună forțele în slujba lui, iar cultura ar putea fi definită ca suma acelor valori spirituale care exprimă și totodată dezvoltă umanul din om...

în celelalte pagini:

• CONVORBIRILE „CRONICII" — cu Al. Dima și cu Mircea Ștefănescu (pag. 3)

• N. BARBU — o piesă și trei spectacole (pag. 7)

• CONST. CIOPRAGA — N. Iorga, scriitor (pag. 8)

• MIHAIL GRĂDINARU — Georg Trakl: clarobscurul poetic (pag. 9)

• GEORGE CUIBUȘ — interviu cu Antoine (pag. 12)

jurnal

NOPŢI ALBE

Şoferul de pe taxi ne întreabă nedumerit de ce ţinem să vizităm acest cartier vechi, aliniat într-o cumplită monotonie pe care toate retuşurile civilizaţiei n-au putut-o s-o înlăture, în sfîrşit, de ce am vizitat cimitirul, cînd este mai frumos să te plimbi pe Nevski-prospect sau să urmăreşti săgeţile albe de pe Neva. Îl căutăm pe Dostoievski, îi răspunde colegul de lîngă mine, şi şoferul ridică mîna, în semn că este de acord, a, da, Dostoievski !... Mai înainte cu cîteva zile, descoperisem, într-un vechi cartier din Moscova, casa-muzeu Dostoievski şi, în curtea ei, singura statuie al acestui monument de suferinţă umană. Nu mă impresionase nimic, sau aproape nimic, mă gîndisem doar că este prea puţin o singură statuie pentru acest titan, şi, tot la fel, în micul şi cochetul cimitir din mijlocul Leningradului, cu alei pline de generali ţepeni, am citit aproape nepăsător rîndurile din Biblie de pe mormîntul scriitorului. Aici însă, în acest cartier tăiat de unul din canalele Nevei, mărginit într-o latură de vestita Piaţă a fînului, l-am întîlnit cu adevărat pe Dostoievski, şi lumea lui de mici funcţionari şi meseriaşi forfota de fiinţe umilite pe străzile înguste şi întunecate, cu ganguri şi cîrciumi leproase, o nemaipomenită mişcare de suferinţă, o cumplită zvîrcolire a omului de a ieşi din ea, rămînînd pînă la urmă singur, neputincios şi strivit. Acum cartierul este neobişnuit de curat, cimentul şi varul au acoperit de mult toată cohorta de gunoaie, florile au alungat toate duhorile şi totuşi, aici, am trăit ceasuri întregi în mijlocul lumii lui Dostoievski. Iată o casă ciudată prin arhitectura ei, în care scriitorul a fost închis de autorităţi pentru cîteva zile — un prolog pentru ocnele din Siberia, pentru Casa morţii — şi, eliberat, primul gînd i-a fost să cumpere nişte jucării pentru copiii săi, ca ei să ştie că tatăl lor se întoarce de la Moscova, unde a avut nu ştiu ce treburi... Ferestrele camerei în care a lucrat după întoarcerea din Siberia : aici s-au născut *Crima şi pedeapsă, Umiliţi şi obidiţi, Amintirile din casa morţii*... Îşi aşeza masa între cele două ferestre, ca astfel să poată vedea într-o parte forfota din Piaţa fînului ,iar în cealaltă parte cartierul întunecat, străzile acoperite de gunoaie, gangurile căscate hidos, umbrele femeilor acelea blonde şi palide, în sfîrşit, departe, uriaşa catedrală... Aici a locuit Sonia Marmeladova, dincolo, împreună cu fratele său, scriitorul redacta revista „Timpul", pe lîngă zidul acela se strecura umbra lui Mîşkin, sus, la ultimul cat locuia bătrîna... numărul treptelor este exact ca în romanul lui Dostoievski, şi, cît colegii mei le urcă numărîndu-le, rezemat de parapetul canalului, mă întreb dacă Roskolnikov n-a avut şi alte gînduri, tîrîndu-se pe acele scări, alte impulsuri scăpate scriitorului. Îmi dau seama că întrebarea este stupidă, că lui Roskolnikov, nu i se mai poate nici adăuga nici lua nimic, el rămîne veşnic aici să se tîrască pe scările înguste, să se furişeze prin gangurile întunecate şi să cadă în genunchi la picioarele Soniei, spunîndu-i : „Nu îngenunchez în faţa ta, ci în faţa întregii suferinţi omeneşti". Acesta este de fapt Dostoievski, căruia, dincolo de marea lui artă, îi putem reproşa orice, în afară de faptul că nu a înţeles suferinţa omului. Întrebîndu-mă stupid ce i s-ar mai putea adăuga lui Roskolnikov, mă gîndeam la manuscrisele-Dostoievski, pe cale le văzusem mai înainte cu cîteca ceasuri, neobişnuit de citeţe pentru un romancier şi deopotrivă de nedescifrat : pentru că îmi place să cred că nu totul a fost descifrat din marea comoară pe care a lăsat-o durerea nemaipomenită a acestui rus...

Şi, în sfîrşit, Nevski-prospect, la miezul nopţii, într-o noapte albă, cu străzile arhi-aglomerate ca în plină zi, răsunînd de tînguirile armonicilor şi chitarelor, de rîsul femeilor tinere, mai frumoase în lumina ireală a nopţii aceleia.

Cînd podurile de pe Neva au început să se ridice, Dostoievski, istovit de gînduri, a ieşit pe Nevski-prospect, spre rîul albastru... L-am văzut cu adevărat ?...

CORNELIU ŞTEFANACHE

„CUCUTENI 5000"

Binecunoscuta localitate de rezonanţe istorice, Cucuteni, a găzduit în ziua de 6 iunie 1971, cea de a doua ediţie a sărbătorii tradiţionale — „Cucuteni—5.000". Evenimentul, desfăşurat sub egida Comitetului de cultură şi artă a judeţului Iaşi în colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza", s-a conturat ca o amplă manifestare cultural-ştiinţifică, caracterizîndu-se printr-o dublă semnificaţie : contribuţii ştiinţifice în abordarea şi clarificarea unor probleme esenţiale din domeniul arheologiei, pe de o parte, şi popularizarea unor aspecte ale arheologiei noastre contemporane, pe de altă parte. Un deosebit interes, aducînd inedite şi valoroase elemente de cercetare şi interpretare, a suscitat simpozionul cu tema : „Importanţa săpăturilor arheologice de la Cucuteni", în cadrul căruia au prezentat lucrări prof. univ. dr. doc. M. Petrescu-Dîmboviţa, lector univ. Dinu Marin, lector univ. Laszlo Atila şi cercetătorii ştiinţifici Ion Ionită şi Victor Spinei. În continuare, filmul documentar „Ceramica de Cucuteni" a adus în faţa celor prezenţi mărturii grăitoare din impresionanta cultură a ceramicii cucuteniene. De asemenea, a fost prezentat un montaj evocator privind existenţa şi continuitatea omului, de-a lungul istoriei, pe aceste meleaguri cuprinzînd un montaj de filme, dansuri rituale, teatru folcloric, montaje literar-artistice etc. În ansamblul manifestărilor s-a remarcat totodată expoziţia de arheologie prezentă în incinta şcolii generale din Cucuteni, a cărei vizitare a beneficiat de un ghidaj special.

ÎNAINTE SAU DUPĂ?

În ultimul număr din „Contemporanul" arh. Mihail Enescu pledează pentru necesitatea stabilirii unui dialog între arhitect şi public, conchizînd pe bună dreptate :

„Lipsa unei comunicări care să însemne cunoaşterea frămîntărilor şi naturii dificultăţilor pe care — deseori — le cuprinde efortul de creaţie şi de coordonare în domeniul nostru, lipsa unei prezenţe active şi permanente a vastei problematici de arhitectură în circulaţia curentă a ideilor, au împiedicat existenţa unei critici de arhitectură la nivelul la care se găsesc azi critica de artă plastică, muzicală, teatrală, sau literară. În fond, dacă acceptăm că o anumită educaţie muzicală sau în domeniul artelor plastice este necesară pentru înţelegerea fenomenului

respectiv — educaţia stimulată de însăşi critica din aceste sectoare ale culturii — trebuie să admitem şi importanţa cunoaşterii şi comunicării în domeniul atît de complex al arhitecturii de azi".

Propunînd cronici permanente de arhitectură în periodice, mese rotunde, filme documentare etc. autorul pomeneşte cele două fapte propice realizării acestui climat al comunicării şi dialogului ; ele ar fi imediat după încheierea fazei preliminare a unui concurs şi apoi, confruntarea cu opinia publică după realizarea propriu zisă a lucrării „cînd valabilitatea ei poate fi concludent apreciată în contextul general în care ea este plasată şi cu toate elementele de amănunt gîndite de autor".

Despre lipsa acestei comunicări dorite de marele public care vrea să ştie cu un ceas mai devreme ce construcţii vor răsari în oraşul respectiv şi cum va arăta amplasarea lor, am mai scris în această revistă, au cerut-o şi alte periodice. Deci nu publicul e cel în vină. De asemenea, am solicitat mereu articole, am recomandat barem expunerea machetelor anumitor opere monumentale (clădiri, statui, plete, relieturi etc.), tocmai spre a putea fi realizat acel dialog necesar. Deci nu presa are interes să ignoreze „frămîntările şi natura dificultăţilor pe care le cuprinde efortul de creaţie".

Cît priveşte a supune o operă de arhitectură sau o statuie judecăţii publice după terminarea ei nu prea credem în eficacitatea ei.

Pornind de la cea mai redusă de pildă, acea nefericită peticire a hemiciclului statuar de voievozi — montat la Iaşi, între Casa tineretului şi Casa pionierilor (loc bine ales) cu o totală ignorare a unor anumite legi cunoscute şi de cei care „stopează" o ţesătură (alt material, alt stil) şi în plus un Petru Rareş greşit dimensionat" ne gîndim cu oarecare îngrijorare cum se va proceda cu întregirea monumentalei clădiri a bibliotecii universitare „Mihai Eminescu", atunci cînd se va ridica noua aripă cam pe locul unde au stat pînă mai deunăzi voievozii de piatră, întregiţi peste nopate de o neinspirată dalta cioplitoare? Cui ar mai folosi un dialog purtat după ce parcă Matei Basarab şi parcă Petru Rareş, stau atît de jenaţi, privind peste drum la frumoasa faţadă în coloane a Bibliotecii?

DOUĂ OBSERVAŢII

Teatrul Naţional din Cluj a întreprins o microstagiune la Iaşi, reprezentînd în total patru piese diferite. Este un loc comun afirmaţia că asemenea ocazii de cunoaştere reciprocă a publicului şi a interpreţilor de care dispun mai ales teatrele naţionale sînt mai mult decît binevenite (şi nu numai pentru considerente de plan). Ca atare, vom susţine mai curînd ideea (fantezistă pentru unii) de a se extinde colaborarea între aceste principale scene ale ţării, şi nu numai prin schimburi de spectacole (de altfel, Naţionalul din Iaşi nici nu a jucat în acest interval la Cluj, ci la... Timişoara şi Arad) ci şi de actori şi regizori. O asemenea *uniune* între naţionale ar veni în spiritul emulaţiei şi al dezvoltării interesului pentru teatru în întreaga ţară.

Dar nu ne-am propus să ne ocupăm aici de spectacolele recent prezentate la Iaşi de ansamblul clujean, pentru că la timpul cuvenit şi în măsura interesului stîrnit de acestea, am făcut cuvenitele referiri. Astăzi (în afară de rîndurile consacrate piesei lui D. R. Popescu şi spectacolului lui Vlad Muşur în corpul revistei) revenim doar pentru a face două observaţii, cerîndu-ne cuvenitele scuze dacă ele ar putea să pară unora prea măgulitoare. Prima — se referă la varietatea unghiurilor din care este alcătuit repertoriul de turneu al unui teatru naţional : o lucrare originală de actualitate, de o înaltă ţinută artistică (text şi spectacol); un Oscar Wilde, un Camus şi un Robert Thomas (de ce nu?) : „Cancana pentru unul singur", jucat cu decenţă în regia lui Oct. Cosmuţa. Deci — epoci, stiluri, pro-

bleme şi preferinţe diferite, toate înfăţişate cu o marcată amprentă de intelectualitate. A doua observaţie se cuvine făcută asupra acurateţei jocului, chiar după atîta timp de la premieră. Ca pildă vom da „Caligula" lui Camus, reprezentaţie care, văzută de noi acum aproape doi ani la sediu, nu poartă nici acum semnele oboselii, ale dezagregării momentelor-cheie. Explicaţia se află — credem — în prezenţa permanentă a unui regizor de autoritate, consecvent în principii şi convingeri artistice. Prin urmare — cinste Teatrului Naţional din Cluj, regizorului Vlad Mugur şi colaboratorilor săi !

ALMA MATER

La centenarul Ibrăileanu, una din cele mai semnificative omagieri vine din partea studenţilor, şi anume din partea acelora de la facultatea pe care a onorat-o autorul „Adelei". Ne referim la revista „Alma mater" a Consiliului U.A.S. de la Universitatea „Al. I. Cuza", care consacră un întreg număr (5/13—mai 1971) fostului titular al catedrei de Istoria literaturii române moderne de la Facultatea de litere din Iaşi. Valorile permanente ale operei criticului de la „Viaţa românească" sînt prospectate cu toată seriozitatea de tineri care s-au dedicat de pe acum studiilor de literatură, dar şi de un grup de profesori, lectori, asistenţi. Este realizată, în felul acesta, o expresie a solidarităţii generaţiilor de creatori în domeniul culturii, pe temeiul unei continuităţi evidente şi care se cere subliniată.

Discuţiile asupra problemelor teoretice ale creaţiei literare contemporane implică asimilarea, sinteza unor soluţii încercate în alte condiţii. Fără această privire evolutivă, întregul domeniu al valorilor rămîne să se sprijine doar pe terenul friabil al impresiilor de moment. Gestul revistei studenţeşti de la Iaşi ne apare, cu atît mai util cu cît, în legătură cu moştenirea lui Ibrăileanu, se iviseră între timp unele nedrepte contestări.

Alcătuit cu o deplină acurateţe publicistică, în spiritul unei selecţii a aspectelor esenţiale alături de acelea deloc sau prea puţin discutate, noul număr din „Alma mater", la a cărui profilare şi realizare pare a fi avut un rol hotărîtor criticul Mihai Drăgan, cuprinde articole semnate de prof. univ. I. D. Lăudat, M. Drăgan, Ion Apetroaie, Vasile Drăgan, C. Pricop, Emil Nicolae, Mihai Talţlici, D. N. Zaharia, Şt. Avădanei, Petru Zugun. Întîlnim, pe lîngă teme ca : „Profesorul", „Ibrăileanu despre limba literară", „Adela" etc. — perspective noi într-o serie de aspecte teoretice : „Ideea de critică totală", „Critic al poeziei", „Ibrăileanu despre scriitorii englezi" etc. Remarcăm şi ineditele : un articol al lui Ibrăileanu despre O. Carp şi corespondenţă, ca şi iconografia (coperte de editii princeps, casa în care a locuit criticul etc.). În rezumat vom spune că sîntem în faţa unui număr de referinţă al acestei plăcute publicaţii studenţeşti.

N. IRIMESCU

O PROPUNERE

La 4 mai s-au împlinit 16 ani de la moartea lui George Enescu. Cu acest prilej, revista „Cronica" a publicat la pag. II-a nota „Sadoveanu şi Enescu" în care se propune ca în Casa memorială Mihail Sadoveanu ce urmează a se organiza la Copou să fie amenajate una sau două camere George Enescu, date fiind legăturile marelui muzician cu acest imobil.

Ţin să precizez că în perioada 1916—19 Enescu a locuit la Iaşi în str. Vovidenie, dar casa nu mai există astăzi. E adevărat că el mergea la vila din Copou, pe atunci proprietatea magistratului Vasile Buşilă, ca invitat al familiei Mihail Cantacuzino, unde, după masă se făcea muzică. De asemenea, mergea la familiile prof. Niculcea, Meissner, Praja, Bârsan şi la părinţii mei. Dar n-a locuit efectiv la Copou, fiindcă ar fi fost departe de Teatrul Naţional, unde îşi desfăşura munca.

Ideea amenajării unui punct muzeistic George Enescu la Iaşi e foarte nimerită, dată fiind afecţiunea lui pentru Iaşi, dar, în loc de vila Sadoveanu, n-ar fi mai nimerit să fie amenajată clădirea fostului conservator de pe str. Banu (azi str. Musicescu) şi acolo să ni-l reamintim pe Caudella, Musicescu, T. T. Burada — firesc pe Enescu, poate şi pe alţi mari muzicieni ai Iaşului şi Moldovei?

Aşa cum pentru muzeul din Bucureşti am dăruit un material preţios din colecţia mea, voi dona şi muzeului din Iaşi, oraşul meu, care nu poate rămîne fără o casă amintitoare a atîtor mari figuri de muzicieni.

ROMEO DRĂGHICI

Directorul muzeului „George Enescu" Bucureşti

SPORT

NU-I FRUMOS CE-I FRUMOS...

În numărul trecut al „CRONICII", deasupra rubricii păstorită cu osîrdie şi onoare de subsemnatul, am citit cu — mărturisesc — surprindere un articol intitulat „Sport şi sportism". Îl semnează nu poznaşul N. Irimescu, ci distinsul critic literar N. Barbu, aflat pentru prima oară în postura de combatant pe baricadele fierbinţi ale publicisticii sportive. Rezumăm : autorul protestează la adresa faptului că Televiziunea Română *acordă prea mult spaţiu emisiunilor sportive*. Dincolo de eleganţa stilului, de aparenţa calmă a discuţiei, se simte o anume intoleranţă în stare să contrazică pînă şi fraza-program înscrisă pe coperta cărţii „Sine ira", aparţinînd aceluiaşi autor („Nu poate fi negată valoarea practică a atitudinii comprehensive...") Înainte de a ne expune punctul nostru de vedere, ţinem să rectificăm, în spiritul adevărului, cîteva dintre afirmaţiile cuprinse în articolul „Sport şi sportism". Se spune, de pildă, că în alte ţări, televiziunea nu acordă sportului atît spaţiu cît este rezervat la noi (şi se precizează : Iugoslavia, Franţa, Austria). N. Barbu este total neinformat. Am luat la întîmplare programul televiziunii iugoslave, cu singura preocupare ca sondajul să atingă perioade diferite ale anului. Iată, de pildă, emisiunile transmise în ziua de *24 ianuarie*, lună aflată cu mult în afara sezonului sportiv propriu-zis : 14,35—17,20 („După-amiaza sportivă"), 21,35—22.50 („Jurnal sportiv"); cu o zi înainte se transmisese (17,45—19.20) meciul de baschet „Oriolic" — „Crvena Zvezda". 30 mai : 14,45—16.45 — tenis de masă; 16.45—18.05—box; 21.55—22.15 — jurnal sportiv. Total : 3 ore, 40 minute. În plus, toate meciurile transmise în direct de T.V.R. au figurat şi în programul televiziunii iugoslave. Într-o banală (din punct de vedere al „pulsului" sportiv) zi de luni (12 aprilie), televiziunea franceză a transmis tenis de la Monte Carlo (1 oră), catch (peste 1 oră), plus două emisiuni de informare diversă. Partida de tenis va reveni a doua zi (înregistrată) pe canalul II. La noi, „Studioul N" *(emisiune de sinteză* — apreciază N. Barbu, dar, îmi permit să observ, foarte ades redusă la condiţia informă de ghiveci gazetăresc), a fost înlocuit cu „Postmeridian", prilej de a se emite reproşul : *„alcătuit 90 la sută din manifestări sportive duminicale"*. Fiindcă s-a făcut comparaţia cu televiziunea franceză, sînt nevoit să observ că acest „Postmeridian" este identic cu „Teledimanche" (14,30—17.15) rezervat în aceeaşi măsură transmisiilor directe din săli şi stadioane. Televiziunea italiană transmite într-o zi din luna *decembrie* (13) 4 emisiuni sportive, însumînd 235 de minute. Iar numărul total al orelor de emisie în acea duminică a fost *mai mic* decît cel al televiziunii române, dacă ţinem seama că 4 ore 45 min. erau consacrate unor transmisii directe cu caracter religios. Situaţia se prezintă identic în cazul televiziunii belgiene, olandeze, suedeze, ba chiar şi austriece. Ca să nu mai vorbim de faptul că reţelele apusene *nu pot* să transmită cît sport ar dori din pricina acordurilor prohibitive încheiate cu federaţiile de specialitate. Aşadar, comparaţia propusă de N. Barbu, vine de fapt, net în... defavoarea argumentării propuse. Mai departe. A transmite atît de mult sport echivalează — afirmă autorul — cu situaţia în care „celui care caută revista „Lumea" ori „Secolul XX", i-aţi oferi cu insistenţă, drept compensaţie, numai ziarul... „Sportul". Cuvîntul *numai* aduce toată discuţia în pragul absurdului. De altfel, mie mi s-ar părea la fel de inacceptabilă situaţia în care celui care solicită ziarul „Sportul" i s-ar oferi *numai* „Secolul XX". Orice sondaj printre fumătorii din România (iertată fie-ne comparaţia) ar duce la concluzia că ţigara cea mai fină este „Snagov". Ne-ar îndreptăţi rezultatul acestei anchete să cerem scoaterea de pe piaţă sau limitarea producerii celorlalte sortimente? De ce?

Revenind la fondul discuţiei, să menţionăm faptul că un meci transmis în direct *constituie un fenomen irepetabil*, cu o desfăşurare totdeauna imprevizibilă. Crede oare N. Barbu că în rafturile televiziunii noastre zac emisiuni colosale care nu încap pe post din cauza transmisiilor sportive? Hai să fim serioşi! Iritarea autorului porneşte de la faptul că un film a fost înlocuit cu un meci transmis în direct — deci, un tele-divertisment, cu altul. Filmul însă a figurat în programul zilei următoare. Să fie reflexele telespectatorului român atît de cumplit încuibate, încît absenţa unui film în ziua obişnuită şi prezenţa aceleiaşi pelicule în ziua următoare să-i producă secreţii capabile a împiedica receptarea obişnuită? Mie mi-e indiferent dacă „Jandarmul din Saint—Tropez" îl văd joi în loc de miercuri, cîtă vreme mi s-a oferit, în schimb, posibilitatea de a fi prezent la Londra (să zicem), de a simţi aşezîndu-se peste tribunele stadionului Wembley roua emoţiei nefalsificate, de a urmări nu numai curse, şuturi, ratări, ci şi reacţii, fizionomii, manifestări caracteristice. Din punctul de vedere al cunoaşterii umane, daţi-mi voie să aşez cel puţin pe acelaşi plan pe francezul nemachiat care, în tribună suflă disperat într-un corn de vinătoare (în vreme ce nevasta îi... tamponează fruntea cu o batistă) cu jandarmii de operetă puşi să-i urmărească pe nudiştii din Saint-Tropez. Un excelent şi documentat studiu „Parametri ai publicisticii sportive", în „Presa noastră" nr. 5/1971) oferă un răspuns la întrebările lui N. Barbu : *„...cît spaţiu să aibă la dispoziţie materialele de informare sportivă?* „Cei mai mulţi dintre subiecţi se declară satisfăcuţi de spaţiul acordat (...). Aproximativ 15 la sută dintre ei *solicită mai mult spaţiu*". Mai puţin, nimeni. Ca să vezi!

În încheiere, rog a mi se oferi o desluşire. N-am înţeles şi pace sensul exact al frazei *„În ceea ce ne priveşte, oricînd vom prefera sportismului, sportul"*. Poate N. Barbu va avea amabilitatea să precizeze sub ce formă obişnuieşte să manifeste această preţuire — informaţia urmînd, eventual, să ofere o „cheie" pentru o altă descifrare, mai exactă, a rîndurilor din articolul „Sport şi sportism".

Sine ira,

MIRCEA RADU IACOBAN

...E FRUMOS CE-MI PLACE MIE!

Acest mie nu se referă la semnatarul de mai jos, ci la... autorul articolului alăturat, căruia am plăcerea de a-i oferi continuarea dictonului pe care-l preia numai pe jumătate, ca titlu al strașnicei sale intervenții într-o discuție de principiu. Dar, înainte de a intra în subiect, nu-mi pot stăpîni emoția pe care vreau s-o mărturisesc și public: am impresia că voi concura chiar popularitatea lui Cursaru, pe care simpaticul meu preopinent și prieten M. R. I. l-a făcut celebru grație pixului său generos și plin de neastîmpăr. Nu-i vorbă, s-ar putea să-mi tresalte inima degeaba pentru că, la urma urmei, eu n-am dosit golurile nimănui, mistificînd rezultatele unui meci, și nu i-am afișat pe suporteri pînă într-atîta încît să riște un infarct ori, vorba Chiriţoaiei, „să-i apuce, doamne ferește, un nixis !". Nu, eu nu am făcut altceva decît să semnalez o îndoială, legată de un principiu : oare, în condițiile noastre de loc, timp, dotație tehnică în materie T. V. etc. — care este ponderea pe care se cuvine s-o aibă manifestările și comentariile sportive în programele transmise pe micul ecran? Cum se vede, e o chestie antrenînd domeniul politicii culturii, al psihologiei sociale și al altor cîteva discipline de graniță. Însă nici n-am apucat bine să spun ceea ce aveam de spus, (în orice caz, lucruri care numai în subsidiar se referă la preferințele personale), că prețuitul nostru amic a și prins de veste, chiar înainte de a se imprima revista, și-mi dă o replică „intra muros"! De aceea, și eu, ca să fiu cît mai corect și să nu-mi atrag gloria lui Cursaru pe nemeritate, cred de datoria mea să mă recuz de la acest titlu chiar în numărul de față, spre a nu-mi mai atrage și alte... aplauze, ținînd seama și de împrejurarea specială datorită căreia am putut citi răspunsul prietenului și colaboratorului nostru în redacție, de îndată ce mi l-a înmînat.

Consider, așadar, prea lăudabil dar... gratuit zelul șugubățului și răsfățatului nostru M.R.I., deținătorul rubricii „sport", „păstorită cu osîrdie și onoare" de D-sa. Văd abia acum, cu toată căința, că m-am aflat în starea legendarei „oi rătăcite" care s-a îndepărtat de „păstor" și de... turmă. Dar eu nu m-am îndepărtat chiar de tot, căci — mărturisesc — în chiar cazul celor două întîlniri internaționale de fotbal de la care îmi porneam argumentarea în articolul „Sport și sportism", ca suporter T.V. am fost încîntat ! Mi-a plăcut totul, dincolo de orice reținere, teoretică sau practică. Însă — nu știu cum să spun— am încercat să mă detașez, în articolul incriminat, de propria mea bucurie de suporter televizist, convins că, mai curînd „e frumos ce-i frumos", decît ceea ce-mi place mie! Căutam, adică, un criteriu obiectiv, dacă nu al frumosului, al valorii educative a programelor T.V., Or, aici e vorba de alt teren de dispută, și tocmai de aceea nu găsesc că aflarea soluțiilor îndoielii mele ar fi de resortul rubricilor de sport, acestea fiind rubrici, prin definiție, ale amatorilor care formăm un fel de confrerie, bineînțeles, solidară. Indiferent de aria răspîndirii ei, o confrerie privește lucrurile nițelus deformate de credințe și obiceiuri comune. Or, este inoperant să-l combat la cronica gastronomică pe medicul care-mi stabilește, de pildă, un regim sever pentru vindecarea ficatului.

Cît despre febrilele calcule făcute de M.R.I. în baza programelor publicate ale posturilor T.V. din alte țări, nu pot spune decît că, în sine, cifrele (reprezentînd ore de emisie) nu spun nimic, ci numai dacă le raportăm la durata integrală a programelor zilnice, apoi la numărul canalelor de care beneficiază fiecare post național. Am naivitatea să cred că televiziunea răspunde, mai ales la noi, unor cerințe multiple, că există o deosebire între criteriile după care se conduc organizatorii emisiunilor de la noi și din alte țări, mai ales cei din Austria, Italia, Franța. În plus, aș mai adăuga că sportismul de care vorbeam în nr. trecut înglobează preocupările unilaterale ale unora pentru care a asista la un meci nu reprezintă o destindere ci un scop în sine. Și vreau să cred, de asemenea, că, în orice societate, există totuși o ierarhie a preocupărilor. Cer scuze bunului nostru prieten, dar, în ceea ce mă privește, îl voi aprecia mai întîi pe dramaturgul, apoi pe prozatorul, editorul, reporterul M.R.I. și — numai după aceea, pe crainicul și comentatorul sportiv (mai spiritual și mai profund decît Topescu) care „pastorește" cum bine spune, o excelentă rubrică în pagina a 2-a jos, adică acolo unde a plasat-o chiar fostul secretar general de redacție al „Cronicii"!

În fine, la întrebarea finală (indiscretă, totuși!) a lui M.R.I., răspund cu date autobiografice, în spiritul întrebării: practic înotul, planorismul, sulița, bîrna, equitația, ciclismul, bîza și... pescuitul în ape limpezi unde, în loc de undiță pot folosi chiar și un... curmei atîț: la îndemînă! Iată ce ar putea însemna „valoarea practică a atitudinii comprehensive" la care se referă. pătruns, de gravitatea citatului respectiv, eminentul nostru coleg pe care, sincer, îl cred, la fel, „sine ira !", chiar atunci cînd pledează pentru frumosul care-i place. (și care, în fond, ne place tuturor) ca exponent al confreriei iubitorilor de sport! Dar asta-i altă căcicică.

N. BARBU

convorbirile „cronicii"

AL. DIMA:

Necesitatea sintezelor

— Am vrea să cunoaștem opinia dv. despre dezvoltarea contemporană a istoriei noastre literare. In acest context, v-am ruga să ne spuneți care este locul pe care-l ocupă lucrările de sinteză?

— Tototdată lumea e de acord că istoriografia literaturii actuale trăiește un avînt care — fără nici o exagerare — depășește sensibil realizările epocilor anterioare. Ca exemplificare se citează, de obicei, „sintezele", dar — de fapt — nu e vorba numai de acestea. Prețioase sînt, desigur, și absolut necesare și „analizele", numeroasele studii care tratează domenii particulare ale literaturii, studii ce ne întîmpină din reviste.

Cît despre sinteze — cine ar putea să nu le aprecieze? Numai că lucrurile nu sînt atît de simple, cum ar părea la prima vedere. Tot năzuind către „sinteze" — ceea ce e foarte lăudabil — am început să uităm „analizele" despre care pomeneam mai sus. In ultima vreme, am ținut să reamintesc — de mai multe ori — necesitatea absolută a acestora. Setea de sinteză le-a absorbit aproape cu totul, deși se știe — de mult — că o zi de sinteză presupune adesea luni de analiză. Și nu e vorba aci doar de vreo adunare de date, ci de un spirit analitic profund pe temeliile căruia — și numai pe acestea — s-ar putea construi o operă de ansamblu. Dar „analiza" presupune munca asiduă și persistentă, informare largă și capacitate de apreciere susținută, și se pare că astfel de îndeletniciri nu sînt, de toată lumea, preferate. Voi da un exemplu de felul cum se alcătuiesc, de pildă, unele sinteze de „literatură veche". E aci într-adevăr un domeniu de „specialitate" unde analiza apare ca o condiție sine qua non. Ce se întîmplă însă de fapt? Unele sinteze de literatură veche nu sînt în fond decît o serie de compilații vădite pe baza... altor sinteze întreprinse în trecut, adică, cum s-ar spune, „sinteze" din „sinteze". Dar, unde ne sînt „analizele" ?

Cum apreciați în ansamblu „istoriile literare" apărute în ultima vreme ?

— Nu-i locul și nu am de gînd să expun aici caracterizări pe nume și volume. Ceea ce interesează mai mult sînt aprecierile de ansamblu. Aș vrea să observ că toate aceste lucrări de istorie literară trebuie apreciate din punctul lor de vedere imanent. „Sintezele" apărute nu trebuie amestecate pur și simplu. Distingem între ele tipuri reprezentative ca, de pildă, cursuri, manuale de învățămînt superior, opere de popularizare, tratate, — în sfîrșit. Fiecare lucrare e necesar să fie apreciată în cadrul special în care ea apare, deși acesta nu e prevăzut pe coperta respectivă. Numai în acest fel se realizează o „primă ordine", după care abia ar urma aprecierile la obiect.

— Discuția cu privire la „autorii individuali" sau „colectivi" ar fi necesară ?

— Socotesc că da. La noi problema se prezintă într-un mod destul de bizar. Se reliefează, de mulți, tendința spre „autori individuali". „Sintezele" n-ar putea fi alcătuite decît de aceștia; dar marile istorii literare ale lumii se organizează astăzi tot mai mult prin largi colective de lucru, impuse de necesitățile specializării și de vastitatea materialului de stăpînit. Firește, ambele metode sînt recomandabile și depind, în fond, de calitățile celor care le practică. Dar nu găsiți normal ca „specializarea" să se îmbine cu posibilitățile individuale de construcție sintetică ?

— In ce stadiu se află, în momentul de față, lucrul la Tratatul de istorie literară al Academiei R.S.R. ? După cele două volume apărute, se pare că al treilea se lasă prea mult așteptat.

— Tratatul nu e editat de „Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", așa cum cred unii de multă vreme, ci de Secția de științe filologice care îl conduce. După apariția volumului al doilea a cărei nouă ediție se pregătește, lucrurile au înaintat greu în ce privește volumul al treilea, dedicat marilor clasici. Coordonatorul e — de data aceasta — Șerban Cioculescu și de la domnia sa aflăm că, în sfîrșit, colaboratorii și-au depus capitolele întîrziate.

Mai adăugăm că la Secția de teorie și istorie a artei și literaturii din cadrul Academiei de științe sociale și politice se pregătește și o istorie a literaturii române pentru străini, într-un volum concentrat, cu datele și privirile generale cele mai adecvate.

— S-ar putea vorbi, în istoria literară contemporană, de afirmarea prioritară a unor direcții și tendințe ?

— Aș cita dintre acestea mai ales direcția comparatistă și cea de sociologie literară. S-a constatat un avînt evident al literaturii comparate, în ultima vreme. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a organizat pînă acum două consfătuiri naționale de literatură comparată și pregătește o a treia, cu participări străine. Delegațiile noastre la congresele internaționale sînt tot mai numeroase și mai apreciate. Se pregătește pentru 1973 un congres în Canada.

Institutul de la București redactează, în formă definitivă, o istorie a comparatismului românesc. Cel care va răspunde are în lucru o istorie a curentelor literare românești în context european.

In ce privește apropierea de sociologie literară, amintim deocamdată că la Facultatea de limbă română din București se organizează un laborator și că la Institutul de istorie și teorie literară își desfășoară activitatea, de curînd, un colectiv cu teme din acest domeniu. De altfel, la Congresul de literatură comparată din Bordeaux, delegația noastră a prezentat mai multe comunicări din acest domeniu care au și apărut în „Revista de istorie și teorie literară".

— Cum apreciați festivitățile dedicate aniversării lui Ibrăileanu ?

— Universitatea și Societatea de științe filologice au organizat împreună la Iași un program variat și util. Sesiunea științifică a oferit mai multe comunicări valoroase, depășind datele și caracterizările anterioare. De remarcat interesul tineretului, îndeosebi al elevilor. La o ședință a cenaclului literar de pe lîngă liceul „G. Ibrăileanu" la care am asistat, am putut constata o participare inteligentă, plină de sensibilitate a elevilor. Amintirile acad. Iorgu Iordan și observările cercetătorilor de față au avut un răsunet vădit. Contribuțiile editoriale ca și cele ale presei au întregit tabloul. Figura lui Ibrăileanu a retrăit — cu vibrație lirică — în perioada festivităților.

Am fost cucerit de atmosfera locului și a simbolului reprezentant de marele critic.

M. P.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU:

Actorii au învățat să gîndească

Sute de articole, cronici, treizeci de piese de teatru, alte zeci de traduceri, scenarii de film pentru radio și televiziune, aproape jumătate de secol de teatru, o privire limpede, o față deschisă, un zîmbet jovial. Acesta este Mircea Ștefănescu; gazetarul prin temperament, dramaturgul prin vocație.

— De cînd sînteți dramaturg ?

— *Nu sînt încă. Poate, cu timpul...*

— Totuși ați debutat în teatru. Cum și în ce împrejurări ?

— *A! E drept: am debutat; dar, pentru asta, nu e nevoie să fii dramaturg. Intîmplarea a avut loc în 1924, la Brăila — prietenul I. Lazaroneanu cu care am scris în colaborare prima piesă fiind brăilean și — „lanțul slăbiciunilor" — la rîndul lui prieten cu Costică Toneanu, care era directorul Teatrului Comunal din localitate.*

— In tot ce ați scris există o piesă la care țineți cel mai mult ?

— *Piesa cu care a vrut Victor Ion Popa să inaugureze Teatrul Ventura în 1929, anunțată pe afiș sub titlul „Făt frumos în genunchi"; și o prefer, pentru că n-am terminat-o nici pînă azi.*

— Epoca interbelică a fost propice teatrului ?

— *A însemnat un mare salt. De unde 25 de reprezentații cu o piesă autohtonă însemna un „jubileu" și Societatea Autorilor Dramatici dădea un banchet în onoarea autorului, deodată, cu apariția noilor dramaturgi — după 1920 — piesele originale s-au pornit pe lungi serii de succese.*

— Există o notă specifică a dezvoltării dramei românești din această perioadă ?

— *Da. După primele experiențe, autorii se smulg influențelor străine. Dramaturgia capătă nota specifică a climatului etnic. Asta o distinge din ce în ce față de teatrul mondial, chiar dacă nu vine cu ceva personal în tehnică.*

— Dar comedia ? Pe ce căi s-a dezvoltat ?

— *Intîi, pe calea descoperirii tipurilor și moravurilor de la noi. Apoi au intervenit conflicte și probleme specifice mediului originar. Părintele teatrului românesc este Alecsandri; Caragiale se trage tot din el.*

— Ați fost comparat cu Marcel Achard. Prin ce vă apropiați și prin ce vă despărțiți de el în comedia lirică ?

— *E adevărat că există la mine o înclinație spre clovnerie, care mă apropie de Achard. Avem de altfel cam același fel de lirism care se consolează prin el însuși. Dar eu, în ultimii ani, mi-am mai pierdut din optimismul care îmi justifica seninătatea.*

— Se valorifică suficient astăzi moștenirea comediei interbelice; a lui Tudor Mușatescu mai ales ?

— *Mă tem că tinerii dramaturgi caută mai mult moștenire în valută, fără să-și dea seama că adevărata „valută forte" a unei literaturi e seva pe care o găsești în pămîntul patriei tale.*

— Și totuși, ce s-a preluat din teatrul interbelic ?

— *Am impresia că s-a preluat ideea că viața nu se compune numai din „probleme", ci și din sentimente. Și asta după o perioadă de dispreț pentru ce fusese „înainte".*

— Se poate vorbi de o comedie lirică actuală ?

— *Există, dar timidă; mai precis: intimidată. De ce le-o fi rușine unora să iubească ? Și mai ales femeilor, care fără asta n-au nici un haz ?*

— Ce momente deosebite distingeți în teatrul actual ?

— *Satira — Baranga, Barbu, Mirodan, D. R. Popescu, Dumitru Solomon — și noua ecloziune a teatrului istoric — Anghel, Omescu, Ilie Păunescu, Al. Popescu, Tărchilă.*

— Aveți preferințe printre tinerii dramaturgi ?

— *Nu-i cunosc pe toți, iar în privința tinereții, pentru vîrsta mea, toți sînt tineri: Ecaterina Oproiu, Băieșu, Cosașu, Iacoban, Naghiu, Sorescu...*

— Ce înțeles dați termenului de regizor modern ?

— *Regizorul-animator. Textul nu e făcut ca să satisfacă doar fanteziile sau exhibițiile regizorale. In artă, orice denaturare este o crimă. Ea merge pînă acolo, încît poate pune un text valoros sub nivelul unui text slab, care își păstrează unitatea lui compozițională.*

— In ce constă progresul pe care îl distingeți în teatrul actual ?

— *Dacă e ceva cu adevărat în progres, în teatrul actual, este felul modern în care se joacă: actorii au învățat să-și gîndească rolurile, ceea ce se întîmpla în trecut numai cu cei mari — și uneori nici cu ei. Vreau să spun că azi nu se pune preț doar pe talent.*

— Ce așteptați, în sala de spectacol, de la interpreții unei piese ?

— *Aștept să nu-i văd înainte de ridicarea cortinei... pentru crearea acelei „intimități" între spectacol și spectator, care a devenit un insuportabil șablon regizoral. „Intimitatea" aceasta nu poate decît dăuna teatrului — și prevăd ziua în care o să ne fie dor de rampă. E unul din motivele pentru care teatrul poate fi handicapat de cinematograf și televiziune.*

— Ce-i lipsește teatrului nostru în prezent ?

— *Acel suflu — suflul lui Victor Ion Popa. Se joacă azi multe piese originale, dar — pentru o parte dintre regizori — treaba asta tare miroase a obligație.*

— Considerați succesul de public ca decisiv, în orice moment ?

— *Dacă teatrul se socotește cu un pas înaintea publicului, trebuie să găsească mijlocul să-și atragă publicul după el. Deci: tot publicul decide. Caragiale n-a fost fluierat de public, ci de o cabală a snobilor.*

— Ați fost un critic aspru ?

— *Cînd am fost nedrept, am fost și aspru. Totuși, bineînțeles că uneori nu am putut să nu mă amuz de prostiile pe care le-am văzut și auzit pe scenă în aproape 30 de ani de cronică dramatică. In asemenea cazuri, am fost chiar umorist.*

— Aveți prietenii literare din trecut care vă urmăresc de-alungul întregii vieți ?

— *Cei mai buni prieteni ai mei din trecut, au fost: întîi, fratele meu; apoi Victor Ion Popa, Ion Anestin, Ion Vasilescu și Tudor Mușatescu. Azi, cei mai buni îmi sînt soția și fata; apoi Sică Alexandrescu, Val Mugur, și Peltz.*

— Ce scrieți în afară de teatru ?

— *Deocamdată, proză.*

— Ce ați vrea să rămînă *mai ales* din tot ce ați scris ?

— *Mai ales* ceva.

— Care este cheia succesului în teatru ?

— *Dacă vă referiți la succesul de public, să știți ce vrea publicul.*

— Ce proiecte literare aveți ?

— *Am un volum de proză care va apare pînă în toamnă la „Cartea Românească" și, la aceeași editură, am contract pentru un volum de amintiri.*

— Aveți timp pentru noi proiecte ?

— *Ba bine că nu. Dar, dacă vă referiți la teatru, de mulți ani nu mă mai deranjează nimeni cu nici o invitație la scris.*

— Cum vi se pare viața de astăzi? Are omul timp pentru el însuși ?

— *Își mai face, își mai face... Îmi amintesc de o statistică a lui Marcel Aymé, care ajunsese la rezultatul că cei care au mai mult timp pentru lectură sînt oamenii cei mai ocupați. Pentru acei care iubesc cartea, se creează o sfîntă obișnuință de care nu scapă toată viața.*

— Cum ați vrea să fie deceniile care vin ?

— *Aș vrea ca generațiile viitoare să nu „privească înapoi cu mînie".*

C. ISAC

LIVIU SUHAR ; „Portret"

cronica plastică

CU DESTUL TALENT ȘI OARECARE ÎNDRĂZNEALĂ

Liviu Suhar e la prima sa „personală", expunînd pictură în chiar răspîntia de obligatorie întîlnire a confraților săi ieșeni : Galeriile Fondului plastic. Artistul debutează într-un mod pe care l-am putea numi îndrăzneț, referindu-ne la tematică, piatra sa unghiulară fiind portretul compozițional, dar și insolit dacă ne referim la treptele evolutive pe care le escaladează dezinvolt.

Liviu Suhar are cultul culorii ca mijloc de exprimare a stărilor sufletești și de aceea izbutește, deși încă nu totdeauna, crearea atmosferei propice pentru introducerea în lumea reprezentărilor lui plastice. Considerînd pasta drept un aliat credincios, artistul îi lasă toată latitudinea, potențîndu-i doar limitele gamei în care se poate mișca ; de aici a-numite stîngăcii de tehnică propriu-zise în nuanțarea tonalităților intermediare și chiar violențări nesustinute la limita dintre lumină și umbră, ceea ce poate conduce spre convențional.

„Peisaj cu case" sugerează aceleași dramatism ca, de pildă, „Familie de pescari", dovedindu-se de fapt o compoziție în care, dincolo de suprafețe și volume, eroul principal rămîne culoarea în sine. Exacerbarea ei, zbaterea cromatică pentru ceva întrevăzut, chiar asprimea pensulației sugerează acea atmosferă fără de care opera de artă nu poate constitui un univers unic în felul său. E o pastă parcă anume necăutată, culeasă din hume și luturi, din geneza culorilor, o pastă ce vine din magma vieții și tinde însetată spre lumină. Chiar nuanțele singurelor flori prezentate nu sînt un produs al vegetalului, nu au străvezimi diafane, ci sînt grele de mineralul acumulat în densitate.

Acolo însă unde Suhar simte nevoia să aduleze cromatica, îmblînzind-o calculat, cultivînd chiar virtuțile nuanțelor subtile obținute din interferări abia sugerate, e portretul. Trecînd peste unele amintiri descinse din Corneliu Baba cu privire la atitudini și la efecte de estompări nostalgice, portretele sale au personalitate din punct de vedere al construcției și — mai ales — ne lasă a întrevede un fin observator.

„Fata în roșu" pare a fi cel mai bine echilibrat portret din expoziție, mai ales că de astădată Suhar se eliberează de obsesia mîinilor. De altfel, în toate cele patru portrete ce pot fi amintite dominanta e just găsită (albul maternității sau vigoarea în „Portret de sculptor"), astfel că putem înregistra debutul unui pictor ce îndrăznește a porni de-acolo de unde alții termină.

Liviu Suhar e un talent care vrea să facă temeinic pictură, venind cu o zestre foarte promițătoare : cunoașterea esenței ce stă la baza artei — una și aceeași, indiferent dacă e ceramică ieșită din cuptor acum un mileniu sau pictură datată 1971.

AUREL LEON

Teatrul V. I. Popa – Bîrlad

EPOLEȚII INVIZIBILI

de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu

Spectacolul Teatrului „V. I. Popa" din Bîrlad cu „balada în două părți", „Epoleții invizibili", demonstrează — dacă mai era necesar — că eforturile adaptării scenice a unui text conceput pentru teatrul radiofonic implică substanțiale riscuri de nerealizare. Există, și nu spunem aici nimic nou, un divorț subliniat între caracterul primordial auditiv al unui asemenea text și cel preponderent vizual al textului destinat luminilor rampei. Dacă drumul invers este, în majoritatea cazurilor, posibil, grație elasticității „punerii în undă", rigorile scenei trebuie serios forțate atunci cînd se decide montarea lucrărilor radiofonice. Adăugînd acestui neajuns și valoarea literară destul de relativă a scrieriii dramatice, ar trebui poate să ne întrebăm care anume considerente au determinat înscrierea titlului menționat pe afișul actualei stagiuni bîrlădene. Singurul argument „pro" poate fi găsit, considerăm, în ideea generoasă a confruntării dintre două caractere aflate la un moment de răscruce ai existenței lor — „Colonelul", magistrat de elevată ținută intelectuală, încercînd să-și autodefinească etica social-politică șovăitoare și „Ordonanța" — ilegalist a cărui misiune aflăm că a fost, din motive neelucidate, aceea de a sta într-un dens con de umbră și care, depășindu-și lucida singurătate, revine, cu un întreg bagaj de prudențe și incertitudini, spre vechii lui tovarăși de luptă.

Eforturile regiei artistice, semnată de Cristian Nacu, s-au îndreptat spre distribuirea concentrică a prezențelor secundare și spre plasarea cuplului „Colonelul — Ordonanța" în centrul acestui cerc pe care năzuiesc să-l spargă, fiecare în felul său. Pe o orbită interioară independentă a fost situată „Mama", căreia i s-a conferit, nu fără noblețe de concepție, rolul corului din tragediile antice. Fără îndoială, Cristian Nacu a adoptat o modalitate ingenioasă de eliminare a caracterului excesiv static de care se face vinovat textul, dar i se poate reproșa insuficiența consecvență în menținerea ritmului interior al reprezentației. Interpreții-suport au fost lăsați să evolueze nediferențiat, plat, așa cum s-a întîmplat cu Elena Petrican — „Soția" și cu Radu Cozar — „Cerșetorul" sau au alunecat în teatralism facil, neconvingător — Aurel Ionescu — „Anchetatorul". Marina Banu — „Mama", este lipsită de datele rolului, din care motiv n-a izbutit să comunice mai nimic din vibrația interioară posibilă a personajului încredințat.

Spectacolul este menținut la o linie acceptabilă datorită interpretării deosebite conferită de Constantin Doljan „Colonelul". Acest tînăr și foarte înzestrat actor a găsit din nou tonul cel mai potrivit în abordarea partiturii și, în pofida dificultăților compoziției la care l-a obligat rolul, a creat un personaj profund verosimil și cu finețe umanizat.

Zaharia Volhea — „Ordonanța" este — cu excepția cîtorva secvențe care, evident, n-au reușit să-l prindă — o apariție notabilă maniera directă, uneori de o stăpînită duritate, în care-și clopișteș literalmente personajul se adaugă interpretării lui Constantin Doljan, constituind, împreună cu aceasta, atu-ul singular al premierei bîrlădene.

Scenografia semnată de Gheorghe Matei este de o desăvîrșită neutralitate, așa cum, de altfel, o solicita însuși textul „Epoleților invizibili".

CONST. PAIU

Cu mulți ani în urmă, se lansase o „teorie" a așa zisei lipse de conflict în dramaturgie. Era un corolar firesc al confuziei între artă și realitatea socială, și aceasta înțeleasă superficial, static, ca și cînd viața ar putea ajunge la un punct terminus al perfecțiunii materiale și morale. In afară de apariția unor efemeride teatrale (texte și spectacole), ridicola teorie nu a lăsat alte urme. Din fericire. Piesele anemice, nu s-au impus și nu se impun prin spectacolele ce le îmbracă, lăsînd să se vadă găurile peticite și rigiditatea confecției strîmbe.

Și viața trecea pe lîngă noi, cu conflicte și încrîncenări mute, cu o solemnitate tragică pe care, poate, ceea ce se numește lipsa de perspectivă istorică, o făcea pe atunci puțin sesizabilă, unora. Scriitorii lucizi au căutat noi căi spre a atinge autenticul uman, alții — printre aceștia numărîndu-se și D.R. Popescu — dramaturgul — și-au amînat confruntarea cu publicul, așteptînd ca timpul să limpezească sensurile istoriei și ale creației. Și Horia Lovinescu și Paul Everac au sondat, în moduri diferite, aceste sensuri, ca și A. Baranga — în comedie (Opinia publică) sau Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, mai tîrziu Ion D. Sîrbu, M.R. Iacoban. In acest cadru al tentativelor de a explora adevărul uman trebuie situată și creația pentru teatru a lui D.R. Popescu, începînd cu *Vara imposibilei iubiri* (1967), continuînd cu *Visul* (1968), *Cezar, măscăriciul piraților*, pînă la *Acești îngeri triști* și, mai ales, ultima în seria celor reprezentate, *Pisica în noaptea Anului nou*. Trebuie menționat faptul că ordinea în care aceste piese au fost scrise nu corespunde totdeauna cu ordinea în care ele au fost jucate. Este semnificativ că *Acești îngeri triști*, a cărui premieră a avut loc în 1969, a fost scrisă în 1964, iar *Pisica*... în 1965.

Față de toți autorii citați mai înainte, și față de alții care tratează teme înrudite, de structură etică, D.R. Popescu s-a manifestat de la început ca o prezență de impetuoasă originalitate. Chiar *Vara imposibilei iubiri*, care constituie debutul scenic (premiera Teatrului Național din Cluj cu această piesă a avut loc, dacă nu mă înșel, la Iași, poate tocmai pentru că autorul a dorit o verificare pe un teren cît mai... neutru), deși purta încă vădite imixtiuni ale epicului, lăsa să se întrevadă aceeași impetuozitate pe care numai convingerile crescute din adînc le alimentează. Din acest punct de vedere, *Acești îngeri triști* a constituit o revelație. Dincolo de orice observație referitoare la construcție, gradare, personajele se remarcau printr-o asemenea tensiune în aspirația lor candidă și patetică totodată de a impune *adevărul*, încît ele copleșeau și — am certitudinea — la orice reluare au darul de a copleși celelalte atribute ale discursului dramatic. *Pisica în noaptea Anului nou* dezvoltă și ordonează vigoarea frustă a caracterelor într-o țesătură ce permite a se vorbi de *stil* și de *idei* apte a reliefa o *concepție* artistică.

Așa cum s-a mai spus, noua piesă (reprezentată) a lui D. R. Popescu e o dezbatere etică. Insă, spre deosebire de multe altele, ea nu angajează în exclusivitate reflexia. Jocul argumentelor transcende *logicul*, spre a se înscrie în sfera amplă a experienței trăite direct și adesea violent de spectatori. Gradul de *implicare* a publicului este astfel infinit amplificat, dovedind, prin contrast, lipsa de consistență a procedeelor artificiale folosite în alte împrejurări în același scop : mișcare agitată, acute vocale, dialog cu sala sau chiar plimbări printre rîndurile de bănci. Calitatea reprezentației, forța cu care ea acționează, în planuri diverse, asupra spectatorilor, este decisă de text. De altfel, D.R. Popescu își explicitează crezul său artistic, în legătură cu teatrul : „Pledez pentru un teatru care să fie în primul rînd literatură, un teatru care, înainte de toate, să se poată citi și să reziste la această primă probă", spectacol constituind a doua naștere a unei trăiri, a aceleiași trăiri, autentice încă de la lectură. *Pisica în Noaptea Anului Nou* este, și din acest punct de vedere, cea mai reprezentativă lucrare dramatică a autorului de la Cluj, o lucrare ale cărei valențe *literare*, dispuse în planuri diferite, permit și interpretări diferite. Există mai întîi un plan foarte real și concret, dar există și unul văzut prin prizma unor personaje de dincolo de bine și de rău, pentru că sînt într-un quasi-delir nevrotic : Veturia și Octavia. Există, de asemenea, un plan al retrospecției, al visului care devine coșmar, violentînd și determinînd, pe rînd, conduite care ajung să definească toate personajele pînă la ultimele straturi ale ființei. Există, în subsidiar planul existenței sociale și acela al adevărurilor lăuntrice, între care se evidențiază conflicte ascuțite. Toate aceste spații de manifestare a umanului (dar și a umanității) nu numai că interferează ci, adesea, se continuă unele prin altele. De aici ambiguitatea și multiplicitatea de sensuri ce pot fi deslușite ori numai bănuite în jurul dramei acelui caracter parcă înconjurat de mister, tatăl unei familii, întors acasă după o lungă detenție, în noaptea Anului Nou. Realitate sau vis, posibilitate sau act împlinit sub ochii noștri, remușcare sinceră sau împanicare din cauza amenințărilor unei alunecări în ierarhia socială, fiecare personaj, așa cum s-a arătat și în comentarii anterioare, devine aproape imediat un acuzator dar și un acuzat. Ceea ce polarizează întreagă această nebuloasă, această furtună în care se întrevăd, ca în jurul unui nucleu, mișcări de atracție și de respingere, este legea *adevărului* al cărui fundament îl caută, cu înfrigurare, dramaturgul. Il va afla ? Ceea ce contează, este starea de încordare, presupunînd ea însăși încredințarea că viața e perfectibilă, că falsul, inautenticul, mistificarea pot fi înlăturate, individul uman fiind apt de puritate. Suficientă ar fi, desigur, însăși convingerea împărtășită despre sensul superior al existenței, justificînd *acțiunea, fapta*. Dar la D.R. Popescu, datorită reliefurilor de prim plan pe care le dobîndește acțiunea, comunicarea între ideea abstractă și realitatea umană și socială devine permanentă și îmbracă ambele sensuri ale identității. Ca atare, aspirația spre adevăr se prelungește din gîndire în act încărcat de o profundă emoție, determinînd acel patos al caracterelor, acea vigoare a afirmațiilor care răstoarnă zăgazurile negativismului sau ale impasibilității. Și dacă întoarcerea la viață, după ispășirea unei vine, a acelui tată, prea puțin fericit în relaționarea sa cu socialul, însă liniștit acum în spirit, declanșează o gamă variată de atitudini din partea fiilor, a fiicei și a soției sale, de la stînjenire și ură agresivă (Aurel) la curiozitate, devotament sau tandrețe (soția), autorul reușește să-și transmită mesajul deodată pe toate lungimile de undă, implicînd planurile cele mai adînci ale existenței sociale și personale. Tudor (tatăl) apare, pînă la un punct, ca o încarnare mult mai concretă și mai actuală a *destinului*, așa cum — schimbînd de decor și nu numai de decor, ci și de un anumit specific al concepției și acțiunii, legată de realitățile proprii nouă, — apare acest destin modernizat și în dramaturgia altor popoare, de la Ibsen la Camus și de la O'Neill la E. Albee. Proiecția faptului curent din străfundurile de abis ale unui psihic care trăiește angoasa febrilă a devenirii, către zonele aspirațiilor purificatoare și către concluzionările teoretice de aspect marcat umanist particularizează în cea mai mare măsură *tensiunea dramatică* de-acum recognoscibilă a autorului și-i potențează valoric creația. Față de această calitate de esență, cîteva insatisfacții de detaliu : abundența discursului, expresii exagerat (citește : ineficient) colorate, unele indicații frizînd duritățí naturaliste (prezentate mai ales în spectacolul brașovean) rămîn neglijabile. Important și semnificativ este faptul că textul are valoare literară aptă a se converti în spectacol datorită tocmai forței de afirmare a voințelor, datorită acelei impetuozități care rămîne elementul comun al celor trei spectacole văzute cu această piesă (București, Cluj, Brașov), deși între ele există deosebiri care nu sînt, aici, numai de resortul viziunii regizorale, ci se datoresc și receptării în portative diferite a mesajului dramei.

Această diversificare de nuanțe se explică prin polivalența de sensuri pe care cele trei viziuni urmărite de noi o confirmă.

Pentru Vlad Mugur (Teatrul Național din Cluj), intenția majoră în compoziția spectacolului pare a fi explicarea, dezvăluirea *din interior* a situațiilor și a existențelor-limită care duc la inexorabile explozii paroxistice. In acest scop și textul a suferit binevenite abrevieri (cu acordul autorului) apărînd mai cizelat, mai fluent, cu marcarea unor nuanțe și accente menite a aduce sub obiectiv mai ales inițiala stare de secătuire, de sleire vitală a personajelor. La acest nivel care permite o corespunzătoare atmosferizare (chiar în accepție cehoviană uneori) devine posibilă o adevărată vivisecție. Starea această definește teritoriul unde se manifestă în germene lașitățile, agresivitățile, egoismele, aspirațiile spre puritate ale unora din personaje. Spectacolul clujean are, astfel, finețe de bijuterie și aer învăluitor-persuasiv. Intreaga dispută capătă relief în funcție de acest fundal la a cărui constituire, pe lîngă intuiția, precisă a regiei contribuie în cea mai mare măsură o distribuție pe deplin acordată, cu desene compoziționale în cel mai bun stil care îmbină tradiția caracterelor cu modernitatea intelectualizată a ținutei și a accentelor. De la G. Ionescu-Gion, a cărui capacitate de concentrare și de fascinare, fără ostentație manieristă, impresionează și conferă elevație credibilă reprezentației, pînă la *Mutul* jucat de Miluță Lapteș cu atîta nobilă... elocvență sîntem în fața unei interpretări de zile mari. Mai recomandăm meritele lui Valentino Dain (Aurel), Anca Neculce-Maximilian (Gilda), Marin D. Aurelian (Elizeu) și a cuplului Melania Ursu — Maria Blănaru. Dintre toți, însă, preferința noastră merge spre transcripția degajată, sinceră, discret colorată a lui George Motoi.

o piesă și trei spectacole :

PISICA ÎN NOAPTEA ANULUI NOU

de D. R. POPESCU

Pentru Horea Popescu, regizorul spectacolului de la Naționalul bucureștean, formula aleasă decurge din considerația egal valabilă cum că e vorba de „o piesă a reîntegrării... Acțiunea se desfășoară pe două planuri : cel real și cel al coșmarului". Dezvoltarea pe care a dat-o acțiunii, tot foarte coerentă, exprimată prin interpreți de multiple valențe, are în plus cîteva accente mai dure, explorînd planul social al prezenței personajelor cu o predilecție ce conferă reprezentației un alt gen de verosimil, pornind de la vorbe și acțiuni spre rezervele mintale, gîndurile nespuse, impulsurile dezumanizante ale unora, dorința de adevăr a altora. Proiecția de coșmar are loc la urmă, din momentul reîntoarcerii lui Tudor (prezență umană foarte credibilă a lui Colea Răutu) și a reluării aproape simetrice a scenei inițiale. Pivot în această alunecare în coșmar devine mama (excelentă prin căldura ce i-o atribuie Irina Răchițeanu). Ne-a interesat însă, în cea mai mare măsură și jocul lui Victor Rebengiuc (Aurel) care, spre deosebire de cinismul afișat și sarcastic al lui Valentino Dain, este mai acoperit socialmente, deși mai agresiv, de o mască mai puțin acuzatoare. In rest, din spectacolul atît de ritmat și de angajant al lui Horea Popescu, mai trebuiesc remarcate contribuțiile lui Mihai Fotino (Platon) și a Valeriei Seciu.

La Brașov, Eugen Mercus, a construit un spectacol care trece rampa prin virtuțile de pledoarie, prin caracterul său polemic, însă, prin ținută și accente, el este la antipodul celui clujean. Textul aici este mai zgrunțuros, tonul e mai tranșant. Regizorul și-a axat viziunea în jurul noțiunii de *adevăr*, considerat element caracteristic pentru teatrul lui D.R. Popescu. Accentele sale cad însă, cu precădere, asupra adevărurilor de ordin social, cu o mai scăzută rezonanță spre zona adevărurilor general-umane. Este adevărat, regizorul a considerat piesa „un labirint", dar o singură portiță a considerat-o adevărată, și a pedalat în sensul ei, amplificînd și prin metafore sugestiile textului (masa familiei amintește de cina din *Viridiana* lui Bunuel).

Susținerea actoricească este, însă, din păcate, mult mai palidă, uneori cu discrepanțe ușor de evitat (înfățișarea lui Elizeu — Victor Ionescu), Virginia Marcu (Gilda) susține rolul ca tensiune dramatică, dar nu-l ferește suficient de vulgaritate. Reușite — compozițiile Getei Grapă și a Angelei Costache.

In scenografia clujeană, Mircea Matcaboje reușește efecte de profunzime și datorită elementelor studiate în funcție de ecleraj. Ca dispozitiv scenic, este foarte funcțional și expresiv gîndită scenografia lui Eugen Mercus (Brașov). Elena Pătrășcanu—Veakis a simplificat cu discernămînt dar a și sugerat prin mobilier și recuzită nota de coșmar, în funcție mai ales de locul pe care-l ocupă în contextul spectacolului bucureștean locul mamei.

Punctele de plecare diferite (dar care nu se contrazic) au condus spre valorificarea aproape simultană a unui text în trei teatre, fără influențe reciproce, ceea ce — să recunoaștem — se întîmplă mai rar. Calitățile celor trei reprezentații verifică astfel valorile piesei și subliniază importanța de factori constitutivi în arta spectacolului a textului literar și a actorilor ale căror virtualități sînt polarizate de regie.

N. BARBU

ISER

Plecat pentru cîțiva ani la învățătură, la München, Iser se va afla acolo în anii întemeierii primului grup expresionist, Die Brücke („Podul"). *Peste cinci ani, cînd pleacă din nou din țară, se va împrieteni cu forțele cele mai vii ale școlii din Paris: Picasso, Derain, Dunoyer de Segonzac. Deși îi studiază pe clasicii din muzee, va reveni în țară ca să expună în tovărășia cîtorva dintre innoitori, anume alături de vigurosul pictor fovist André Derain, de graficinul Galanis și de unul dintre cei mai de seamă desenatori satirici francezi, Forain.*

Cu toate protestele criticii oficiale, Iser își continuă activitatea și din anul 1910 îl vom găsi cu regularitate la revistele „Facla" și apoi la „Flacăra". Il vor înconjura cu simpatie intelectuali înaintați ai vremii, precum Tudor Arghezi, Gala Galaction, N. D. Cocea, Marius Bunescu și alții. Iser își va forma în scurt timp propriul său stil, calificîndu-se „poate drept cel mai combativ și mai original grafician politic alături de Lascăr Vorel, Francisc Șirato sau Tonitza" (Petru Comarnescu).

Foarte laborios, el își va constitui acea manieră incisivă și sintetică la capătul unor veșnic reluate studii, din ce în ce mai decantate și cernute printr-o necruțătoare sită. Galeria de portrete pe care o realizează este puternic individualizată și înscrisă în traiectoria unor caractere de neconfundat. Ne duce gîndul la Taine, care, spunea despre stilul doric că „doar prin forme geometrice își rezolvă toate nevoile constructive", pînă într-atît de aparent simplu este alfabetul grafic al expresiei lui Iosif Iser.

In anul 1913 își strînge, din cele vreo 1.000 desene, realizate pînă în preajma primului război mondial, un grup restrins pe care-l publică în volumul „50 de figuri contemporane". Prietenii săi, scriitorii, nu vor întîrzia a-i recunoaște cuprinderea vieții sociale. Gala Galaction scriind într-o cronică plastică printre altele: „Iser... e un mare și trist poet. Face parte din familia celor cu talent amar și întunecos", numindu-l totodată „revoluționar". Desenele 1907, Greva, Revolta, sînt cîteva dintre marile izbînzi ale lui Iser în domeniul graficii politice, pe care o ridică la un nivel încă neatins la noi pînă atunci.

In același an descoperă pitorescul Dobrogei și o lume nouă: orientul sărac, un paradis uitat, spre care se vor îndrepta aproape toți pictorii noștri dintre cele două războaie. Maniera sa grafică, pînă atunci aproape exclusiv liniară, începe odată cu această perioadă să devină mai picturală și, în locul liniilor aspre, executate în tuș negru sau cărbune, apar laviuri bazate pe linii trasate în peniță, dar și tente pensulate tot mai nuanțat. In aceeași manieră se va exprima și în desenele de front, Țăranii săraci, Tătăroaica din Medgidia, Țăranii din Argeș, Țăranii din Săliște, Cobzarul.

După anul 1920 se va orienta mai ales spre pictură. Intîlnirea sa cu expresionismul își va fi dat roade și în această direcție. Dacă vreo cîteva tablouri în manieră decorativă se vor arăta infructuoase, în schimb marea experiență compozițională pe teme tătărești sau cu țărani din Argeș îl prefațează pe viitorul mare pictor. Construcția și forma îi sînt debitoare încă desenelor sale anterioare, iar culoarea este cea a cubiștilor francezi, amestec de culori pămîntoase, unele griuri și cîte un negru sau roșu. Puțini vor fi înțeles la acea dată nobila austeritate a acestei viziuni.

Peisagist, portretist, pictor al unor scene de gen cu arlechini și balerine, în tot ce creează i se recunoaște, de către criticii din țară cît și din străinătate, „apartanența răsăriteană". Analizîndu-i opera, te surprinde de la o etapă la alta, complexitatea expresivă crescîndă. Ministrului de război Nicu Filipescu (Furia), *îi lăsase niște ochi aproape sticloși de albi, în timp ce la I. C. Frimu* (Revolta), *ochii sînt senini, „colorați", exprimînd o blîndă luciditate.*

Dacă pentru desene ritmul de producere era prodigios, în schimb pentru pictură este considerabil încetinit, pînă într-atît încît la bătrînețe, se declara mulțumit cînd putea avea „trei bune lucrări pe an", din cauza extremei complexități de elaborare a picturii. In nici o altă artă plastică vechiul principiu grec de a fi „el însuși" și în același timp „altul", nu apare atît de evident ca în pictură. Deși toate titlurile sale anunță teme univoce (Ghitarist, Arlechin, Țărancă torcînd), *pictura sa nu este nici declarativă, nici retorică.*

Goethe în „Convorbirile cu Eckermann" *arăta: Cît timp ne ocupăm de universal, oricine ne poate copia, în schimb nimeni nu ne poate copia particularul, pentru că el nu l-a trăit". Acesta este motivul pentru care Iser s-a ferit, întotdeauna, de „a face frumos". Insuși felul său insolit de rezolvare a unor teme — pe care de la* Femeile din Alger, *ale lui Delacroix și pînă la Matisse sau Pallady le-au tratat atîția alții — este lipsit de ostentație expresionistă sau „fauve"-istă. Tocmai aceasta le și dă autenticitatea de o „nouă artă de muzeu".*

ALEX. GH. POPOVICI

ISER : „Autoportret"

crochiu

FUGĂ

Viteza a devenit o constantă
a oricărei experiențe intime
Francastel

Uleiurile încep să miroasă acru, diluanții sparg sticla și se răspîndesc în atelier, pînzele vechi sînt înecăcioase, iască și praf, în colțuri, sus, s-au adunat ațe de păianjen... Aș fugi la noapte cu un tren. Intre ferestre au început să se zbată muștele verii, odalisca de alamă, chiar și ea a devenit insuportabilă, e un miros de ulei stătut și de verniuri grele, de cîrpe și de șasiuri cariate, apa nu mai e apă, e un fel de leșie călduță, zgomotul robinetului e dezarticulat... Aș fugi cu un tren de noapte. Oriunde, numai să plec puțin dintre toate acestea. Nu le urăsc, sînt toate ale mele, fac parte din mine, mă exprim prin ele, dar o clipă aș vrea să nu le văd.

Mă urc într-un tren de noapte, cînd orașul e pe jumătate adormit. A plouat și simt iarba de lîngă terasament udă și crescută în cîteva minute. Fîșîiala acceleratului în pădure, printre copacii plini de frunze, îmi dă fiori buni, pozitivi. Mă bucur în noapte de viteza aceasta fîșîită. Din cînd în cînd clipoceli de un minut, în stații tăcute, sub lumina caldă a becurilor. Picăturile din ploaia de-aseară mai cad încă de sus, de pe acoperiș, pe terasamentul aici uscat. Totul e altceva. Am uitat de atelier.

Două ore de somn (mi-e silă acum de somn) și iată dimineața. Pădurea montană e fragedă, iar sus, pe muntele gol, se vede zăpadă. A plouat și aici, acoperișurile sînt jilave, dar aburii anunță căldura. Orașul e același, de ani și ani. Totul e intact, geometria bîrnelor pe ziduri e aceeași, verdele și cafeniul lemnăriei neschimbate, nu văd încă oameni, nu văd cîini. Claxonul locomotivei Diesel sparge dintr-odată văile. Oamenii încep să umble. Nu prea mulți, dar destui pentru o dimineață ca aceasta, în care am fugit de înghesuială. Pe biciclete, sau pe jos, sau în autocare albastre : o, yes ! Grupuri compacte de bătrîni curăței, cu părul alb albastru, fac semne copilărești de la ferestre : yes, yes !

Iată telefericul, minunata instalație răsărită fericit în această dimineață. Ne invităm unul pe altul în cabina frumoasă : 27 de oameni. Miros ușor de capitonaj nou, dar și de eucalipt. Desprinderea, apoi lunecarea întîi încetă, de leagăn. Mă simt înfiorat de viteza progresivă, de perfecta supraveghere tehnică : e aici leagănul de o clipă al lumii. Planare pieptișă, întreruptă la piloni, pentru o secundă, de hakouri cu învolburări ale abdomenului și cu exclamații picotite în mai multe limbi, odată. E frumos, e frumos. Senzația de plinătate biologică, plăcerea deci, se asociază, în mici răstimpuri, cu calculul aproximativ al înălțimii, al înălțării abrupte și repezi deasupra mării : 2.000 de metri. Pe Vîrful cu dor e urît în dimineața aceasta, dar nu simt că e urît pentru că totul e o mică victorie asupra naturii : aseară, între colinele joase, mă lăsam copleșit încă de hoarda de obiecte intime, acum, după cîteva ore, în alt capăt al țării, la 2.000 de metri, la cîțiva pași de zăpadă, spațiul e imens și necunoscut. Ne plimbăm prin cabana telefericului, încă neamenajată. E frig și nu putem scoate capul afară, unde muntele domină străin și autoritar, bîntuit de ceață și de ploaie. Bătrînii curăței fac mișcări de încălzire. O, yes, e frumos, e foarte frumos, dar e puțin cam frig. Unde e paradisul pictat de Mirea, acel Vîrf cu dor bucolic și călduț, cu o frumoasă lună nouă și cu un vultur și cu niște fecioare sirene, și cu un flăcău tînjind ? Pînă ce dispecerul să ne cheme din nou în cabină, pentru coborîre, rămîn cîteva clipe în ușa cabanei, pătrunzîndu-mă de muntele gol. Știu prea bine că nu o să uit nimic, nici cerul, nici iarba, nici prundișul prea adesea trăsnit, nici zăpada. Coborîm. In zece minute sîntem din nou la 1.000 de metri : orașul e în soare. Diseară voi lua iarăși un tren de noapte, iar mîine voi fi printre colinele viorii... Dar acum, acum, pentru o clipă, totul e străin și reconfortant.

VAL GHEORGHIU

exegeză brâncușiană

DINCOLO DE SCULPTURA DE ASTĂZI

Tema se potrivește chiar cu cea de a doua menire pe care o are „Cercul de Studii Brâncuși" și anume de a promova noul în sculptură și artă, așa cum o făcuse Brâncuși în prima jumătate a veacului nostru, prima menire a Cercului fiind studiul operei și vieții marelui pionier al sculpturii moderne.

Cercul de studii Brâncuși mulțumește revistei românești „Cronica" pentru găzduirea în coloanele sale a acestei succinte prezentări a punctului de vedere extras din cartea lui Burnham, Jeack, *Beyond modern sculpture*. Edited by George Braziller, New York, 1969.

Inginerul și staticianul Burnham, analizînd efectele științei și tehnologiei asupra sculpturii secolului nostru, nu putea să nu se oprească mai îndelung asupra operei lui Brâncuși pe care de altfel l-a cunoscut, așa cum unele pagini din carte o dovedesc, avînd astfel meritul de a fi un martor prețios pentru unele opinii și spuse ale sculptorului.

Burnham combate o analiză a artelor plastice moderne plecînd de la apelații ale unor școli inventate deseori de publicistica gazetărească, și printre altele folosește terminologia de *sculptură vitalistă* în opoziție cu *sculptură geometrizantă* sau formalistă, vrînd să sublinieze prin aceasta dihotomia dintre arta organică și arta geometrizantă. În prima categorie, intitulată după conceptul bergsonian al vitalismului, Burnham îi adună pe Brâncuși, H. Moore, Arp și B. Hepworth, iar printre geometrizanți indică drept protagoniști pe David Smith, Naum Gabo, V. Vantongerloo și Pevsner.

Redăm mai jos pasajele din cartea lui Burnham unde apare lumina învățăturii brâncușiene. Am dat întîietate la două citate sintetice pentru a înlesni înțelegerea punctului de vedere al lui Burnham :

...„Istoria sculpturii moderne între Rodin și Moore este istoria unui conflict cu totul absurd între cele două principii : vitalismul și geometricul — o luptă care uneori s-a desfășurat chiar în conștiința artistului. Astfel, s-a întîmplat la Brâncuși, Arhipenko, Lipschitz, Laurens, Duchamp-Villon, Giacometti, Arp, Schlemmer, Tatlin, Pevsner, Gabo și Barbara Hepworth, care sînt unii din cei ce au luat parte la această mișcare confuză, în care antiteza dintre organic și constructivitate s-a dovedit clară și inevitabilă".

...„La prima vedere toți pionierii vitalismului par să fi fost implicați în alte curente. Cel mai evident reiese acest lucru la Gaudier-Brzeska, în opera lui atît de polivalentă. La celălalt pol se prezintă Brâncuși, care niciodată nu s-a compromis, dovedindu-se o inteligență indefinisabilă, cu o multitudine de fațete contrastante : cubist pentru unii, sau suprarealist, primitiv, baroc, oriental, clasic prin înclinație dar totuși întotdeauna Brâncuși..." (p. 80).

...„O dată ce formele ideale se apropie de ființe de natură hiper-fizică, soclurile nu mai au rostul lor funcțional de fundament solid, evocînd pămîntul pe care se reazimă sculptura. Mai multe opere ale lui Brâncuși și mai tîrziu opere ale constructiviștilor au constituit încercări de a smulge sculptura de forța gravitațională și uneori chiar de orientare spațială" (p. 29).

...„Talentul lui Brâncuși de a făuri asociații psihice cu ajutorul materialelor sale este o rezultantă a celor mai uluitoare tehnici de prezentare. Nimeni nu poate să cuprindă dezvoltarea sculpturii moderne fără să fi înțeles cum a regîndit Brâncuși raporturile sculpturii cu mediul înconjurător" (p. 30).

FINISAREA ȘI ALEGEREA MATERIALELOR

Adesea soclurile sale ,unde se văd urmele muncii manuale contrastează prin prelucrarea grosolană cu finisajul, de o precizie extraordinară ,al sculpturii așezată deasupra. De pildă în *Păsările în zbor*, culminează contrastul între forma polisată și stîlpul cu piatra susținătoare. Mai mult încă, aceste prelucrări diferențiate creează ierarhizări psihice. Deobicei părțile inferioare ale soclului sînt cele mai grosiere, așa cum se întîmplă în fațadele palatelor renașcentiste. Aceste arpegii, trecînd de la materialul brut la finisajul desăvîrșit, au implicații simbolice pe care le-a semnalat chiar Brâncuși în discuțiile sale : comunul în opoziție cu prețiosul ; sămînța creatoare în sînul mumei ; izbucnirea vieții ; povestitorul și miturile ; originile naturale și sublime ; geometricul și organicul, și multe alte teme ce au fost păstrate în aforisme de ale sale.

Un sculptor, asemenea unui bun arhitect, nu-și alege materialele în mod simplist. Ba chiar numai intuiții, și nicidecum rațiuni inginerești stau la baza alegerilor lui Brâncuși cînd acesta asamblează forme și materiale instive labile și precare. Aceste stivuiri nu constituie soluții de natura construcțiilor raționale ; mai degrabă ele substituie logicii constructive viziuni și creații ale unui poet. Adesea o tijă de metal ascunsă, o cantitate de ciment sau de clei realizează stabilitatea acestor ecvații poetice. Pentru a suporta un cap sculptat, nu există desigur o logică constructivă justificînd faptul că acesta este prins în echilibru pe un cilindru de marmoră roză de 15 cm diametru, așezat la rîndul său pe un soclu de forma unei cruci de 60 cm din gresie cenușie.

SOCLURILE

Uneori soclurile amintesc construcții de cuburi ridicate de copii într-un echilibru precar. Un singur cub adăugat ar putea nărui întreaga structură. Faptul că Brâncuși a fixat bine părțile componente între ele este un lucru pe care nu trebuie să-l știe nimeni. Rezultatul care rămîne din acest echilibru aproape ireal, este eliberarea unei păsări sau a unui pește de orice contact solid. Sculptorul a pus în valoare puterea vizuală a unor izvoare puternice de energie potențială prin suprapuneri în consolă a unor mari greutăți. Astfel, în versiunea „Peștelui" din marmoră venată cenușie, o adevărată piatră de moară este susținută, de-a dreptul plutind deasupra pămîntului, de către un cilindru de piatră mult mai mic. În contrapunct, un pește lucios și dinamic plutește o palmă deasupra pietrei de marmoră imobilă și statică.

Brâncuși practica alinierea axelor verticale din secțiunile soclurilor sale într-o ordine riguros simetrică. Uneori, ca o provocare voită, unele din sculpturile sale sînt așezate excentric sau pot fi rotite în alte poziții decît cea frontală. Pentru orice obiect, simetria lui constituie una din formele cele mai ridicate ale organizării intrinseci ; orice act de voință artistică care cere distrugerea ei trebuie să realizeze o nouă ordine simetrică la un nivel mai înalt încă. Un adevăr biologic și mineral stă la temeiul acestei legități ; înlăuntrul perfectei regularități la care tinde un cristal sau un organism, un grăunte de imprecizie nu mai este în stare să declanșeze saltul spre dezvoltarea unei forme noi. În sculptură ,aidoma ,o iregularitate voită desparte ceea ce este viu de ceea ce este mort în subiectul ei.

Soclurile „suflării omului" folosite uneori de Brâncuși sînt piedestaluri sau stîlpi ciopliți în dinte de fierăstrău sau cilindri cu îngustări și îngroșări inelare amintind structura esofagului. Deobicei Brâncuși prindea astfel de forme între două calupuri dreptunghiulare. Rezultatul optic este izbitor : cea mai mică mișcare retiniană provoacă un efect de ritm în care pulsează contracțiile și expansiunile.

(Nota trad. : Elementul sculptural exprimînd „suflarea omului" cum o declară spre bătrînețe Brâncuși, indică clar sensul spiritual al formelor clepsidrice din care sînt alcătuite Coloanele sale Infinite, lucru ce nu trebuie confundat cu terminologia tehnologică de „mărgele", tot a lui Brâncuși, tradusă pedant prin „romboedre" de majoritatea criticilor).

TREȚIE PALEOLOG

A N C H E T A

fragment din actul II al piesei polițiste „Dubla asasinare a Marthei N." de ȘTEFAN OPREA

ACTUL INTÎI: **La un laborator de cercetări științifice s-a comis o crimă: asistenta profesorului Barna, Martha N., a fost ucisă. Au fost fotografiate documente ultrasecrete.**

★

Cabinetul profesorului, în beznă. Se deschide încet fereastra dinspre verandă și cineva cercetează încăperea cu o lanternă, apoi, prudent, sare înăuntru. Se apropie de birou, trage sertare, caută febril, scoate niște hîrtii și începe să le fotografieze. Se aud pași care se apropie. Cel dinăuntru se retrage după ușă și așteaptă. Pașii se opresc, în fața ușii. O clipă liniște tensionată. Apoi se aude cheia și ușa se deschide încet. Prin întuneric se ghicește o femeie în halat alb. Înaintează cîțiva pași, apoi cel de după ușă îi sare în spate și o apucă de gît.

CĂPITANUL: Stop! Lumina! **(se aprinde lumina. În scenă se află Căpitanul, profesorul Barna, Femeia și Bărbatul care fac reconstituirea. Jos, pe dușumea, e desenată cretă poziția în care a fost găsită victima).** Ai sărit prea devreme. Trebuia s-o mai lași cîțiva pași, să ajungă la semn **(desenul de pe dușumea).** Dar nu mai reluăm, a fost destul de bine. Cred că aceasta este varianta definitivă. Aveți vreo părere, domnule profesor?

BARNA **(foarte tulburat, pare că nici nu asistă la cele ce se petrec. Stă într-un fotoliu cu pipa uitată în mînă. Întrebarea Căpitanului îl readuce...):** Poftim? Nu, nu, nici una.

CĂPITANUL: Dumneavoastră, doamnă? **(Femeia care a participat la reconstituire, e soția profesorului, Livia).**

LIVIA: Nu, nu mă pricep.

CĂPITANUL: Atunci vă mulțumesc pentru ajutor; aș vrea să rămîn cu domnul profesor. Nu plecați însă prea departe, voi avea nevoie de dumneavoastră **(semn cu capul Bărbatului și acesta o însoțește).**

CĂPITANUL: **(aprinde un chibrit pentru pipa profesorului).** Vasăzică nu aveți nici o părere. Nici măcar o bănuială cît de mică, o presupunere, un capăt de fir cît de neînsemnat? Ne-ar fi de mare ajutor.

BARNA: **(impasibil, în continuare):** Regret, domnul meu, dar nici măcar nu mi-e clar ce s-a întîmplat. Sînt uluit pur și simplu și nu pricep nimic.

CĂPITANUL: Ați muncit mult la lucrarea asta?

BARNA: Hm? Nu, nu prea mult: o viață **(zîmbește amar)** Ce-i o viață, la urma-urmei! Nici nu știu cînd a trecut. Eh, nu mai are importanță, dacă tot a trecut degeaba.

CĂPITANUL: Mi-aș îngădui să vă sugerez să aveți încredere. Îl vom prinde pe făptaș.

BARNA **(zîmbește):** Și ce-o să rezolvăm cu asta?

CĂPITANUL: Îi vom lua filmele.

BARNA: Și Martha?

CĂPITANUL: Ați ținut mult la ea?

BARNA: Nu, nu-i ăsta termenul. E ceva mai complicat; ea făcea, cumva, parte din mine. Nu știu dacă sînt suficient de clar. Să nu-ți închipui altceva! Ea era un fel de al doilea eu al meu. Crezi că e posibil așa ceva?

CĂPITANUL: Nu-mi dau seama exact... cred că s-ar putea.

BARNA: Douăzeci de ani a stat în același loc, în dreapta mea. Ziua și noaptea.

CĂPITANUL: Cînd v-ați căsătorit cu...?

BARNA: Cu Livia? Acum cinci ani. A fost un capriciu; să nu le amestecăm.

CĂPITANUL: Și pînă la căsătoria asta...

BARNA **(îl privește lung):** Am impresia că, foarte delicat, ai început să mă anchetezi. Să știi că dacă o iei pe panta asta, nu mai avem ce vorbi.

CĂPITANUL: Vă rog să mă iertați, domnule profesor, n-am avut nici o clipă intenția să vă jignesc. Dar sînt sigur că înțelegeți... Situația de față impune clarificarea unor chestiuni.

BARNA: Îți atrag atenția că ai pornit pe un drum greșit. În legătură cu Martha am spus tot pentru cine știe să înțeleagă.

CĂPITANUL: Am înțeles tot ce-ați spus și nu insist. Ceea ce am vrut să vă întreb n-o privește pe ea. Aș avea nevoie să știu dacă ați mai avut sau dacă mai aveți pe cineva apropiat, vreo rudă, vreo prietenă, știu eu...

BARNA **(îl privește lung, evident deranjat, iritat):** Da, am o soție. Ai văzut-o.

CĂPITANUL: În afară de ea.

BARNA **(strîmtorat):** Sper că nu sînt obligat să răspund.

CĂPITANUL: Mă rog. Am să vă spun de ce vă întreb.

BARNA: Nu sînt curios.

CĂPITANUL: Totuși... Îmi cer o mie de scuze, dar meseria mă obligă...

BARNA: Nu te mai scuza, spune!

CĂPITANUL: Vă întreb pentru că astă-noapte ați primit o vizită.

BARNA **(în picioare):** Ce insinuiezi?

CĂPITANUL: Ați fost foarte imprudent, domnule profesor. N-ați aruncat țigara din scrumieră.

BARNA: Țigara din scrumieră? Am fumat-o eu **(își privește jenat pipa, în timp ce Căpitanul zîmbește).** Fumez uneori și țigară.

CĂPITANUL: A fumat-o o femeie; avea ruj de buze.

BARNA: Zău? Atunci trebuie s-o fi fumat Livia.

CĂPITANUL: Am cercetat, nu e rujul ei. Nici țigara pe care o obișnuiește doamna.

BARNA **(încurcat):** Cum văd, vrei să mă bagi la strîmtoare. Nu pricep ce sens are. Doar nu-ți închipui că sînt vinovat pentru moartea Marthei și pentru furtul propriilor mele lucrări!

CĂPITANUL: Departe de mine o asemenea bănuială. Dacă vă întreb, e numai pentru a stabili adevărul și a da de urma vinovatului.

BARNA: Și crezi că vinovatul a trecut aseară pe la mine?

CĂPITANUL: Nu cred nimic înainte de a dovedi.

BARNA: Deci mă bănui!

CĂPITANUL: Cum să vă spun, să nu vă jignesc!? Ca să ajungi la rezultatul dorit, cea mai mică urmă poate fi revelatoare.

BARNA: Uite ce, tinere, spune-mi-o cinstit: crezi că am o legătură directă cu crima, nu-i așa?

CĂPITANUL: Unele indicii...

BARNA: Ei bine, asta e prea mult **(spre ușă).** Sînt un om prea bine crescut ca să te invit afară și de aceea ies eu. Cînd te hotărăști să-mi ceri scuze, mă găsești jos, în sufragerie. **(iese indignat).**

CĂPITANUL: Domnule profesor!... Fir-ar să fie, n-am pic de tact. **(printre ușă, Bărbatului):** Roag-o pe doamna să vină... **(peste o clipă intră Livia).** Vă rog să luați loc.

LIVIA: Mulțumesc. Credeam că ați lămurit lucrurile cu soțul meu.

CĂPITANUL: Aproape. Au mai rămas mici amănunte. Sper să aveți amabilitatea...

LIVIA: Vă stau la dispoziție; tot ce știu...

CĂPITANUL: Mulțumesc, doamnă. O țigară?

LIVIA: Nu, nu le schimb **(scoate de-ale ei. Căpitanul îi oferă foc).**

CĂPITANUL: Niciodată?

LIVIA: Ce niciodată? A, țigările, nu, niciodată.

CĂPITANUL: La dv. pe noptieră era, azi dimineață, un pachet „Diplomat".

LIVIA: **(încurcată):** Diplomat? A, da, le terminasem pe ale mele și mi-a împrumutat Martha un pachet din ale ei, dar n-am putut fuma decît una sau două. Tușesc... dacă le schimb.

CĂPITANUL: Curios. În pachet mai erau trei țigări. Înseamnă că ați fumat șaptesprezece.

LIVIA **(enervată):** Și la urma urmei ce importanță are? Oi fi fumat șaptesprezece.

CĂPITANUL: V-am enervat. Îmi dau seama. Vă rog să mă scuzați. Vreau să știu totuși exact, al cui era pachetul.

LIVIA: V-am spus.

CĂPITANUL: Din păcate nu-i adevărat; avea amprentele unui bărbat. Cine este bărbatul? Atît vreau să știu de la dv.

LIVIA: **(în picioare):** Ești obraznic, domnule. Am să-i spun soțului meu că insinuiezi...

CĂPITANUL: Din păcate va trebui să-i spun eu, doamnă. În afară de cazul că îmi dați numele care mă interesează.

LIVIA: Nu știu despre ce vorbești.

CĂPITANUL: Ba știți, doamnă, știți foarte bine că astă-noapte, la dv. în dormitor, a fost un bărbat.

LIVIA **(indignată):** Nu-ți permit.

CĂPITANUL: Numele lui, doamnă!

BARNA **(întrînd):** Te rog să mă scuzi, tinere, m-am aprins adineaori.

CĂPITANUL: Nu face nimic, domnule profesor, sînt obișnuit.

BARNA: Livia, dar tu ce faci aici? **(Căpitanului)** Sper că nu o anchetezi și pe ea.

CĂPITANUL: Nu, stăteam așa, de vorbă. Vă spuneam adineaori că, în asemenea cazuri orice sugestie poate fi utilă.

BARNA: Desigur, desigur. Du-te, Livia, vreau să vorbesc cu Căpitanul între patru ochi.

LIVIA: Nu mă duc nicăieri. Vorbește-i, nu te jena de mine.

BARNA: Dar nu e treaba ta aici, hai du-te!

CĂPITANUL: Lăsați-o să rămînă, cred că e mai bine.

BARNA: Atunci nu văd cum am putea...

CĂPITANUL: O să ne descurcăm, domnule profesor. Îmi cer scuze dinainte, că voi fi poate brutal, dar trebuie să intrăm mai în miezul lucrurilor. Întrucît nu vreți să mă ajutați, profit de prezența dv. și a soției dv. și vă voi spune că atîta vreme cît refuzați să-mi dați datele de care am nevoie, vă consider părtași la crimă.

desen de Petru ARUȘTEI

BARNA: Ce spui? Ce spui?!

CĂPITANUL: Mă obligați, domnule profesor, să forțez lucrurile, mă obligați. Și dv. și doamna. Pentru că trebuie să vă spun că și dumneaei a avut vizitatori astă-noapte.

BARNA: Domnule, mă uimești! Livia, ce spune omul acesta? Ce vizitatori? De cine vorbește?

CĂPITANUL: Pe doamna a vizitat-o astă-noapte un bărbat. Am dovezi. **(ei)** Nu numai pachetul de țigări; urmele de pe covor și de pe pervazul ferestrei. Nu-i așa c-a intrat pe fereastră, doamnă?

LIVIA: **(învinsă evident, dar continuînd să nege):** Nu știu despre ce vorbești.

BARNA: Tinere, întreci măsura. Dumneata te afli aici ca să anchetezi un caz de crimă, nu ca să-mi acuzi soția de adulter. Nu-ți permit...

CĂPITANUL: Dar n-o acuz de adulter, domnule profesor, o acuz de participare la crimă. Sau cel puțin de tăinuire. **(Livia se aruncă într-un fotoliu și plînge nervos).**

BARNA: Acum îmi pot permite să te dau afară! Domnule, ieși afară din casa mea!

CĂPITANUL: Regret, dar n-am să mă pot supune. Mai am să vă spun o vorbă. Precizez: sub provizoratul unei **eventuale mărturisiri a dv.,** Domnule profesor, am toate motivele să cred că între vizitatoarea dv. de astă-noapte și uciderea Marthei este o strînsă legătură. De asemenea...

BARNA: Deci mă acuzi și pe mine? De participare sau de tăinuire?

CĂPITANUL: E tot una.

BARNA: Uite ce, căpitane: eu am pierdut astă-noapte tot ce am avut; munca mea de-o viață și o ființă care era parte integrantă din mine, din creierul meu, din gîndurile mele. Ce preț crezi dumneata că mai au pentru mine cele pe care cu nerușinare mi le arunci în obraz, mie și soției mele?! Hai, du-te și vezi-ți de treabă. Du-te și lasă-mă în pace! Livia, vino fetiță, omul acesta nu-i în toate mințile. **(o ia de mîjloc și vrea să iasă cu ea).**

CĂPITANUL **(caută o soluție):** Domnule profesor, numai cîteva momente vă rog să mai rămîneți. Vedeți, mi-am dat seama ce efect neplăcut a avut asupra dv. și a doamnei, mai ales, acuzațiile mele. Onestitatea mă obligă să vă spun din nou că ele sînt provizorii și mi-am asumat riscul formulării lor. Cînd vinovații vor fi dovediți — și voi fi fericit dacă nici dv., nici doamna nu veți avea nici o legătură cu ei — deci cînd vinovații vor fi dovediți, veți avea dreptul să cereți destituirea mea pentru acuzațiile ce vi le aduc. Vedeți, așadar, că dacă risc atît, înseamnă că lucrurile sînt foarte grave. Documentele care au fost filmate sînt de o covîrșitoare importanță, știți asta; ele depășesc aspectul — să-i zicem... afectiv — al pierderii unei munci de-o viață și ating sfera intereselor statului. Fac apel, de aceea, la dv., la cetățeanul responsabil care cred că sînteți și vă rog să mă ajutați. Insist mai întîi s-o convingeți pe doamna să mărturisească cine a vizitat-o astă-noapte.

BARNA **(meditativ, apoi fără s-o privească pe Livia, jenat evident):** Livia, hai să clarificăm această chestiune.

LIVIA: Doar n-ai să crezi ce spune!

BARNA: Să zicem că aș crede.

LIVIA: Să zicem că ai crede? **(incisivă):** Bine, să zicem. Ai avea să-mi reproșezi ceva?

BARNA: Întrebarea mă uimește! Este de o cutezanță... Sau, în sfîrșit, de o lipsă de pudoare...

LIVIA: Consideri poate că n-aș avea dreptul la anumite libertăți?

BARNA: Livia, nu știu dacă ăsta este tonul și vocabularul cel mai potrivit, în condițiile...

LIVIA: Este exact ce trebuie. Voi doi vreți să știți dacă eu am un iubit și cine anume este. Mi-ai spus-o în față, Căpitane, fără să îți seama cît de profund mă jignești. Și stimatul meu soț se aliniază la această părere a dumitale și e gata să-mi arunce noroi în față, deși știe bine că anumite date îi anulează orice drept și că ar trebui să vorbească mai curînd despre altceva...

BARNA: Ce date, ce date?!

LIVIA: Ce date? Chiar nu știi?! Domnul face pe naivul sau n-are deloc memorie. E vorba de două cifre. Știi care, Căpitane? 68 și 28.

CĂPITANUL **(politicos):** Stimată doamnă, vă rog să trecem la ale noastre.

LIVIA: Ce înseamnă, **ale noastre?** Ale mele acestea sînt, Căpitane: 68 și 28. 68 și 26. Cifrele acestea îmi urlă în cap, îmi împlîntă cuțite în inimă, mă sufocă.

BARNA: Dintotdeauna femeia a fost ingrată, știi asta, prietene? Dintotdeauna. O alegi să-ți fie căldura sufletului și ea devine spin otrăvitor: o cauți ani în șir și cînd o găsești, ea te face să regreți tălpile pe care ți le-ai tocit căutînd-o; uneori o scoți din noroi **(accent și privire)** și-o ridici pe piedestale de lumină și ea face totul ca să se întoarcă de unde a purces **(gest: „asta-i").**

LIVIA: Dacă-ți închipui că viața mea alături de dumneata se poate numi salvare din noroi și înălțare pe piedestale de lumină, înseamnă că ți-ai pierdut total simțul realității și al umorului.

BARNA: N-ai avut nimic și-acum ai tot ce-ți dorești.

LIVIA: Am, într-adevăr; am de mîncare cît vreau și ce vreau. Am devenit chiar o alintată, căpitane, o răsfățată, a bucătăresei, eu care am crescut cu fasole și cu paste făinoase. Mulțumesc, iubite soț, pentru belșugul alimentar pe care mi-l asiguri. Am zeci de rochii, una mai elegantă decît alta; cînd ies în lume, sînt invidiată. Mă poartă prin străinătăți, pe la recepții strălucitoare, pe mine care n-am cunoscut decît petrecerile de la Joia tineretului. Vezi, Căpitane, ce ingrată sînt? Am toate acestea, el mi le-a oferit cu generozitate. Dar știi cu ce preț?

BARNA: Fără nici un preț.

LIVIA: Cu preț mare. Cu preț uriaș. Cu prețul fericirii mele. Cu prețul compromisului moral, cu prețul jertfirii dragostei și a tinereții. A vrut să facă din mine a doua Martha; pentru partea afectivă, bineînțeles. Martha umplea golul din zona științifică a personalității lui, eu trebuia să umplu golul din zona psihică și golul din pat. Martha trebuia să-l mențină pe soclul său de savant, eu trebuia să-i creez o aureolă de sensibilitate și vitalitate. Pe Martha a ucis-o; eu n-am să mă las ucisă.

BARNA **(mascînd):** Ești însurat, prietene?

CĂPITANUL: Nu, încă nu.

BARNA: Și ce aștepți? Insoară-te, nu vezi ce surprize plăcute îți oferă căsnicia?! Viața conjugală e sfera în care personalitatea femeii se manifestă cel mai deplin. Nu pierde ocazia, însoară-te!

LIVIA: Nu evita discuția.

BARNA: Discutam despre ceva?... A, despre Martha. Biata Martha, a fost ucisă. Cea mai apropiată colaboratoare pe care am avut-o vreodată. Era foarte capabilă.

LIVIA: Era mai capabilă ca tine; te depășise demult.

BARNA: Dar eu am format-o; ea s-a considerat întotdeauna eleva mea.

LIVIA: Asta nu-ți dădea dreptul s-o ții 20 de ani asistentă. I-ai frînat zborul, i-ai acoperit personalitatea cu umbra ta străvezie, ai înăbușit-o.

BARNA: Nu-i deloc adevărat. Martha n-ar fi putut lucra fără mine. Îmi împrumutase stilul de muncă, ritmul, felul de a gîndi, avea chiar gesturile mele, intonația mea. Ea se uitase pe sine; se credea parte din mine, așa cum eu simțeam că ea este în ființa mea, în capacitatea mea de gîndire.

LIVIA: Este cel mai monstruos sistem de a distruge personalitatea unui om. Trebuie să recunoști, dar să ieși în public să recunoști, că în ultimii ani tu nu mai contai în acest cuplu, că nu mai aveai capacitatea de a gîndi, că ea era totul, că ea făcea totul, că din tine nu mai rămăseseră decît gesturile, contururile pe care ea le umplea cu inteligență și cu judecăți de valoare...

BARNA: Și totuși eu...

LIVIA: Da, și totuși tu semnai lucrările, ea rămînînd mereu a doua ,mereu în urma ta, scutiera, purtătoarea de cap a domnului profesor.

BARNA: Livia, e foarte grav ce spui.

LIVIA: Da, e foarte grav ce spun. Dar în același timp e foarte adevărat. Te-ai înfășurat într-o materie strălucitoare pe care ea ți-a țesut-o. Am urmărit foarte atentă munca voastră din ultimii cinci ani și-am înțeles perfect că din tine nu mai rămăsese decît un foarte mare sîmbure de egoism și de lașitate...

BARNA: Livia, întreci măsura!

LIVIA: De lașitate, da! Pentru că ce altceva decît lașitate e să nu-l lași pe om să se afirme cînd îl vezi în stare s-o facă, chiar dacă se afirmă umbrindu-te pe tine?! Ce altceva decît lașitate și egoism feroce e să te împăunezi cu rezultatele muncii altuia, să profiți de împrejurarea că tu ai o funcție care-ți îngăduie să-l ții în umbră pe cel mai bun ca tine?!

BARNA: Ea n-a vrut niciodată să aibă mai mult decît a avut și a fost întotdeauna fericită că a putut lucra cu mine.

LIVIA: Pentru că nu avea altă soluție. Dar te-ai aplecat vreodată asupra sufletului ei? Ai stat vreodată de vorbă cu ea despre idealurile ei, despre...?

BARNA **(scos din fire):** Am stat, de unde știi că n-am stat!? Avea un suflet ales, mi-am dat seama, iar idealul ei era știința și a socotit întotdeauna că și-l realizează lucrînd împreună cu mine.

LIVIA: Căpitanul te-a acuzat adineaori de crimă. Nu știu dacă ai făptuit-o. Nu știu dacă ai ucis-o pe Martha. Dar te acuz că i-ai ucis personalitatea, că i-ai închis toate drumurile, că ai oprit ascensiunea unui eminent om de știință. Pentru asta ar trebui să-l acuzi, căpitane, nu pentru moartea fizică a Marthei. El a ucis personalitatea acestei femei.

CĂPITANUL: Chestiunea mă depășește. Vă rog să ne menținem în cadrul faptelor care privesc moartea fizică a persoanei și furtul documentelor. Așadar, s-o luăm de la capăt. Domnule profesor, care sînt ipotezele dv.?

BARNA **(prostit, ramolit dintr-o dată de parcă ar fi fost aruncat într-o baie fierbinte care l-a opărit):** Ipotezele mele?! **(rîde).** Ipotezele mele? Martha, care sînt ipotezele mele?! **(ieșind).** Martha, formulează te rog ipotezele mele!

— Cortina —

Uzina de prelucrare a maselor plastice

UPMP IASI

UZINA DE MASE PLASTICE IAŞI a fost creată în urmă cu nouă ani în zona industrială. Datorită dezvoltării ei, astăzi produce peste 40 mii tone/an prelucrate din p.v.c., polistiren, polietilenă.

În viitor, se prevede extinderea utilizării materialelor plastice armate ca înlocuitor al lemnului, fierului şi aluminiului în industria construcţiei de maşini pentru caroserii şi autovehicule.

Între anii 1975—1980 se aşteaptă o creştere a producţiei de circa 70% la sută în domeniul materialelor plastice.

Pe ansamblul economiei naţionale, materialele plastice reprezintă un important adaos de potenţial şi nu constituie din acest punct de vedere decît un pas înainte, o multiplicare a materiilor prime şi a materialelor disponibile.

Materialele clasice trebuie să menţionăm nu au fost reduse, concurenţa materialelor plastice făcîndu-se simţită în special în domeniul oţelului şi a metalelor neferoase.

Producerea materialelor plastice reprezintă în prezent unul din obiectivele principale ale industriei chimice din ţară. Folosirea materialelor plastice este în prezent necesară din cauza proprietăţilor deosebite ale materialelor plastice, ca: rezistenţă extrem de mare la acţiunea agenţilor chimici, greutatea specifică mică, proprietăţi dielectrice deosebite, uşurinţa montajului etc.

Materialele purtînd marca Uzinei de mase plastice Iaşi sînt solicitate pe o scară largă, în ţară şi peste hotare.

Uzina a primit în cursul acestui an mari comenzi din diferite ţări străine, ceea ce face ca o bună parte din producţie să fie afectată pentru satisfacerea acestor solicitări.

Enumerăm o serie de sortimente produse de Uzina de mase plastice Iaşi:

Prelucrarea din polietilenă

— recipienţi pentru amplasarea şi transportul lichidelor, pastelor, uleiurilor etc., cu volum de la 1—500 litri.

Prelucrarea din polistiren şi copolimeri

— plăci polistiren cu grosimi de la 1—6 mm.

— plăci ABS — cu grosimi de la 2—4,5 mm.

Prelucrarea din polistiren şi copolimeri

— ţevi pentru scurgere şi presiune (U.M.G.) cu diametre între 20 şi 280 mm.

— PLACOND — placă ondulată pentru acoperişuri uşoare.

— FLEXOTUB — tuburi flexibile.

— Tuburi Bergman — Pantzer.

— Covor şi dale din PVC.

— Folii plastifiate divers colorate şi în peste 40 presaje.

POLIGRAFVINIL, folii PVC dublate pe hîrtie, cu diverse presaje şi culori, utilizate în industria poligrafică.

— plăci presate cu grosimea 2—20 mm.

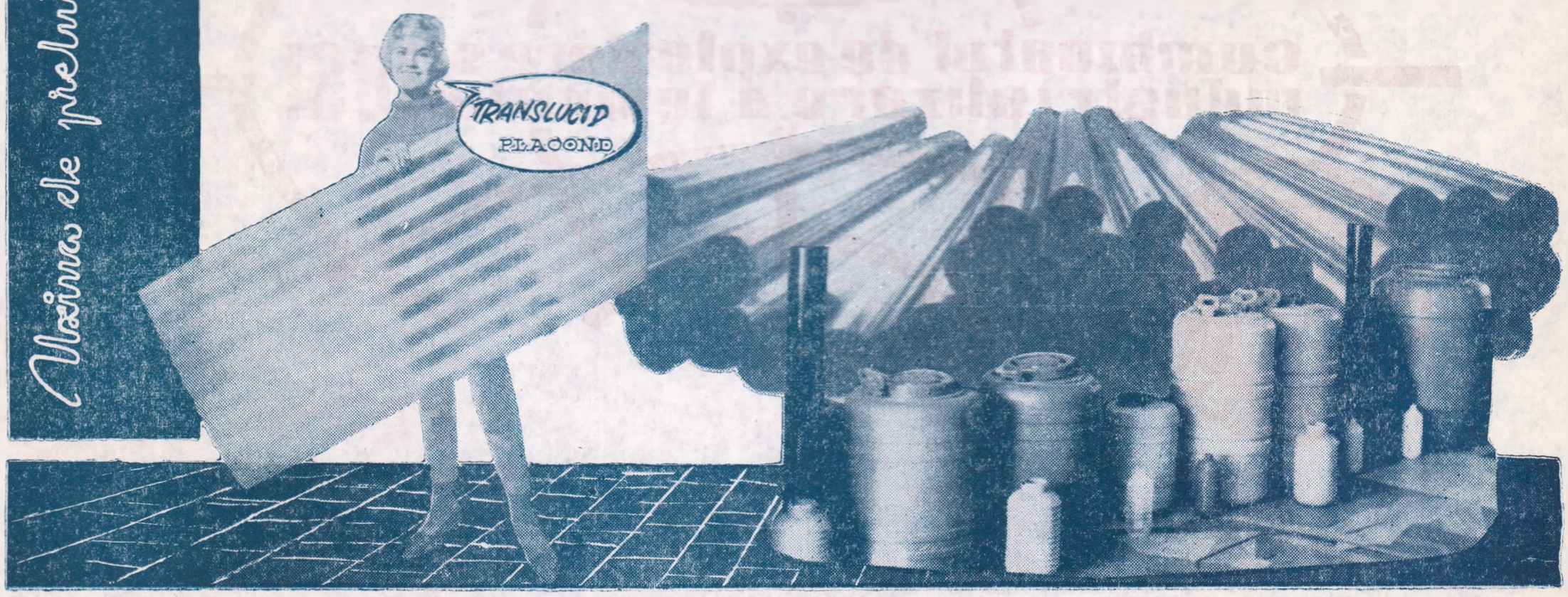
— tuburi riflate pentru scopuri electrice.

— profile PVC

OXIGEN TEHNIC

— conform STAS 2031—64.

Specialiştii Uzinei de mase plastice stau în permanenţă la dispoziţia beneficiarilor pentru clarificarea tuturor problemelor legate de utilizarea corespunzătoare a materialelor plastice.



Producţia de energie electrică a ţării noastre a sporit în ritm accentuat, situînd ţara noastră în rîndul statelor dezvoltate. La acest ritm de creştere a contribuit şi Întreprinderea de reţele electrice Iaşi în raza sa de activitate, prin:

— Proiecte pentru staţii electrice

— Proiecte pentru linii electrice

— Proiecte pentru posturi de transformare

— Proiecte pentru reparaţii capitale.

Prin Secţia PRAM se execută toate măsurătorile necesare legate de energia furnizată abonaţilor casnici şi unităţilor socialiste.

— Verificări de aparate energetice, în special contori monofazici pentru populaţie şi abonaţii din sectorul socialist. De asemenea, atelierul de confecţii metalice execută tot felul de confecţii utilizate în instalaţiile electrice necesare producţiei proprii cît şi pentru şantierul de construcţii-montaj energetic Iaşi.

Prin şantierul de construcţii-montaje energetic efectuăm următoarele lucrări:

— Electrificări rurale

— Instalaţii interioare urbane şi rurale

— linii electrice de medie tensiune

— posturi de transformare

— Furnizează energie electrică primită din sistem, şi produsă de întreprindere, tuturor fabricilor, uzinelor, întreprinderilor industriale, agriculturii şi abonaţilor din judeţul Iaşi şi Vaslui. În anul 1944, puterea instalată în MW a fost de 8075, la 31 mai 1971, puterea instalată a fost de 525126. Faţă de anul 1944 puterea instalată a crescut de 63,66 ori. În timp ce în anul 1944 exista un singur sat electrificat, la 31 mai 1971 se află electrificate 720 sate:

— în judeţul Iaşi, 364 sate; în jud. Vaslui 366 sate.

Faţă de satele existente procentul de electrificare pe judeţe se prezintă astfel:

— În jud. Iaşi 86,66%; în jud. Vaslui 80,26%.

În anul 1944 exista numai 150 km reţele electrice, la 31 mai 1971, Întreprinderea de reţele electrice Iaşi, furnizează în jud. Iaşi şi Vaslui energie electrică prin:

6.860 km linii electrice aeriene

526,10 km linii electrice subterane.

Faţă de anul 1944 liniile electrice în ambele judeţe au crescut de 48,91 ori. Pentru o bună deservire a populaţiei şi a beneficiarilor, Întreprinderea de reţele electrice Iaşi furnizează energie electrică prin 11 staţii cu o putere instalată de 244,5 MWh şi un număr de 1628 transformatori cu o putere instalată de 286,626 MWh.

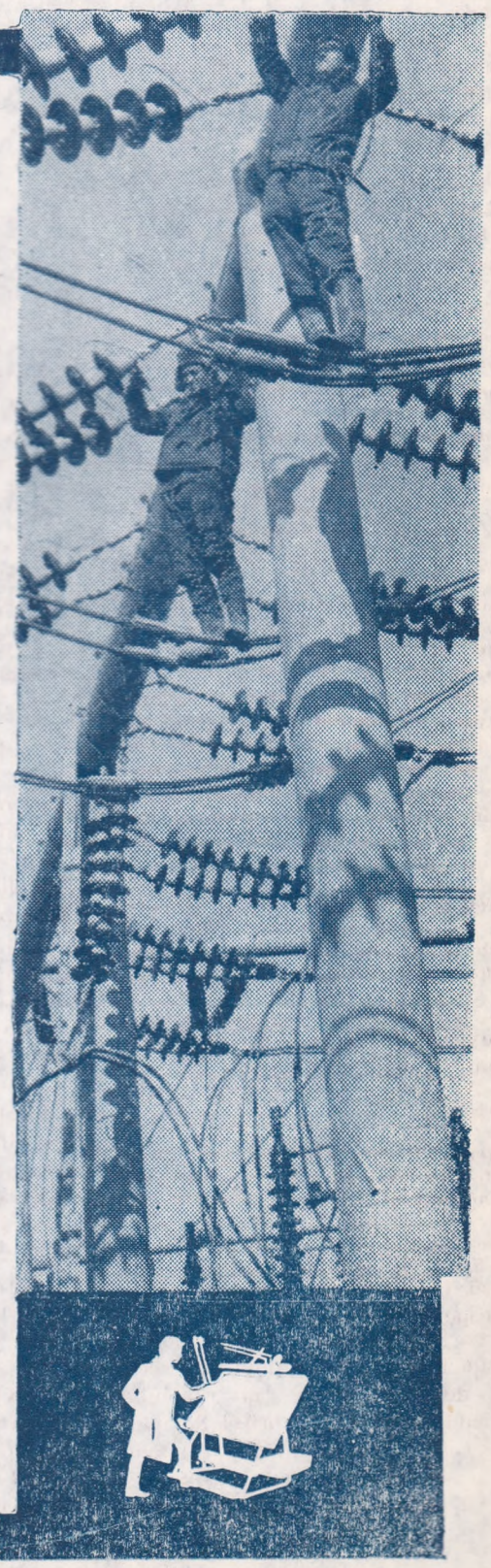
Numărul abonaţilor, de la 30.413 cîţi erau în anul 1944, în ambele judeţe, la 31 mai 1971 s-a ridicat la 123.003 abonaţi din care: în mediu urban, 68.044; în mediu rural 54.969.

Faţă de anul 1944, în care un singur sat era electrificat şi beneficiau de lucrări electrice în mediul rural un număr de 67 abonaţi, astăzi în mediu rural beneficiază de acest bun al poporului un număr de 54.969 abonaţi.

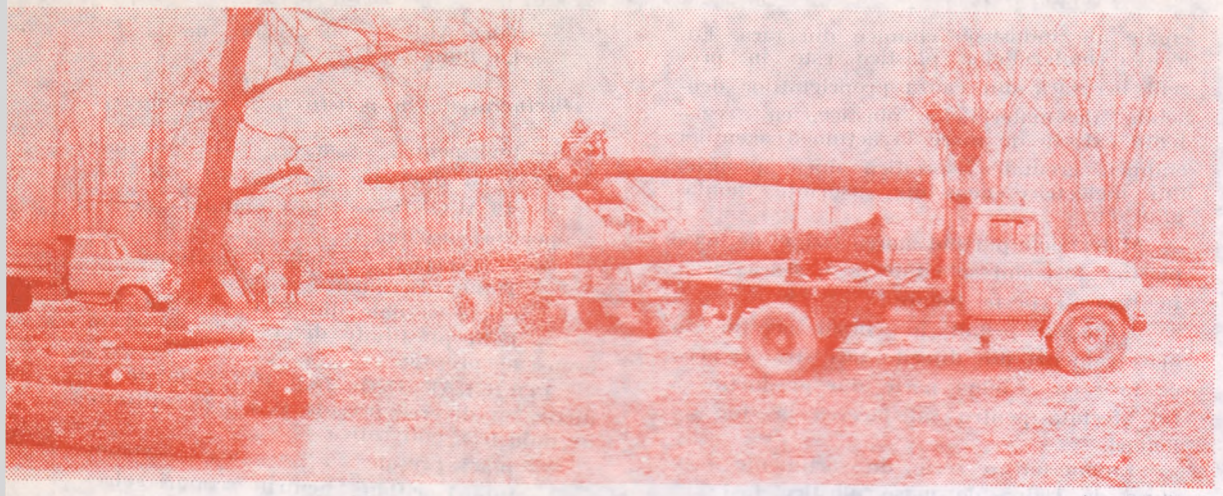
Dacă înainte de 1944 energia electrică era un lux (fiind scumpă), astăzi putem spune că energia electrică este un bun al poporului. Pentru buna deservire a abonaţilor, în special în remedierea deranjamentelor, întreprinderea este dotată cu un număr de 43 maşini auto cu staţii de radio care intervin prompt în remediere. Pentru buna funcţionare a instalaţiilor energetice, întreprinderea efectuează în permanenţă lucrări diverse în îmbunătăţirea exploatării ca, schimburi de instalaţii, schimburi de stîlpi etc. În afara sectorului industrial din oraşele celor două judeţe consumul de energie electrică a început să pătrundă în mod intens şi în agricultură.

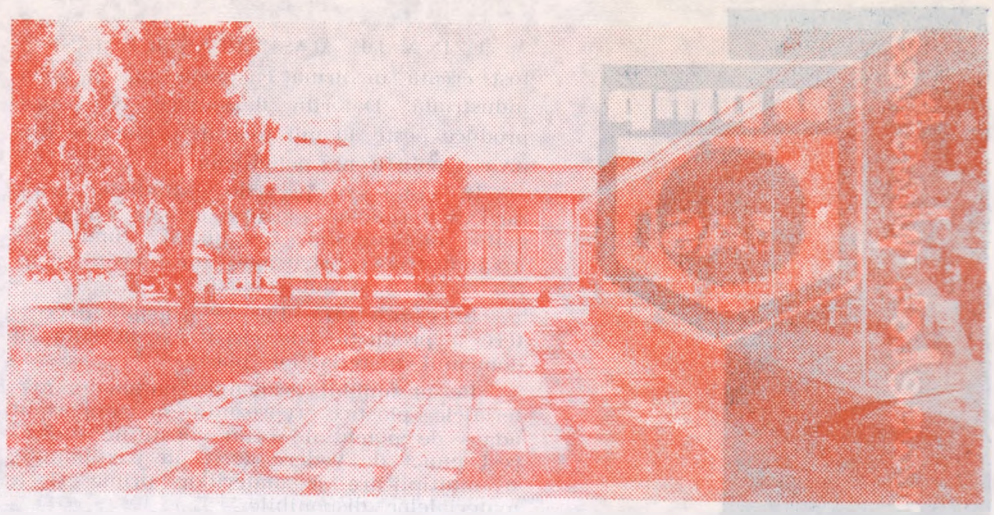
Directivele noi care recomandă extinderea irigaţiilor în sectorul agricol vor reclama şi mai mult utilizarea energiei electrice pe o scară din ce în ce mai mare.

Dezvoltarea impetuoasă a industriei şi a localităţilor din mediul rural se sprijină în mod deosebit pe energia electrică care reprezintă o pîrghie importantă în acest proces de transformare socialistă.



Întreprinderea de reţele electrice Iaşi





combinatul de exploatare și industrializare a lemnului Iași

interviu cu tovarășul ing. PETRE NECULA

director general al C. E. I. L. Iași

În scopul valorificării superioare a masei lemnoase — aurul verde cum este denumită această bogăție a țării — au fost înființate Combinatele pentru industrializarea și exploatarea lemnului, care cuprind în cadrul lor unități de exploatare, industrializare și fabrici de produse finite.

Despre realizările și perspectivele C.E.I.L.-ului Iași am avut o convorbire cu tov. ing. Petre Necula director general al Combinatului.

Red.: Vă rugăm tov. director general să ne indicați cîteva date referitoare la structura și realizările combinatului ce-l conduceți.

Ing. Petre Necula: C.E.I.L. Iași a luat ființă în anul 1969, reunind următoarele unități de producție din cuprinsul județelor Iași și Vaslui: unitățile de exploatare, sectorul de mecanizare și transporturi forestiere, secția de industrializare Ciurea care produce cherestea, parchete de fag și stejar, budane cu capacități pînă la 10.000 litri și lăzi.

Fabricile de mobilă Iași și Vaslui.

Anual se exploatează și se dă în producție de către C.E.I.L. Iași cca. 350 mii metri cubi masă lemnoasă.

O parte din masa lemnoasă este prelucrată în fabricile proprii, iar altă parte este dirijată spre alte ramuri ale economiei.

Red.: Ce pondere deține exportul în cadrul producției Combinatului și cu cîte țări se întrețin legături comerciale?

— Din întreaga producție, 55% se exportă în 21 de țări dintre care cităm: Anglia, U.R.S.S., Olanda, S.U.A., Suedia, Cehoslovacia, Italia, Austria.

Red.: V-am ruga să prezentați cititorilor cîteva din realizările Combinatului.

— Rezultatele eforturilor celor peste 5.000 de salariați se concretizează în realizarea producției globale pe 5 luni, cu 103,9% și la producția marfă cu 102,7%.

Bunele rezultate obținute în special de către secția de mobilă curbată din cadrul fabricei de mobilă care a realizat nivelul cel mai mare de productivitate pe minister, a determinat organele superioare să organizeze la Iași o consfătuire cu toate C.E.I.L.-urile din țară, care s-a desfășurat în luna mai.

Cu această ocazie, au fost prezentate participanților realizările din care menționăm: mecanizarea transportului cherestelei și lețurilor prin paletizare, automatizarea încărcării temelor de uscare, mecanizarea operațiunilor de curbare. În sectorul de exploatare și industrializare s-a urmărit mecanizarea operațiilor în depozitele de busteni, folosind încărcătoare IFRON, mecanizarea transportului frizelor etc.

Red.: Ce produse de serie și ce prototipuri aveți în vedere în prezent?

— Pentru o documentare „pe viu" vă invit să vizitați expoziția de mobilă care s-a deschis recent în incinta fabricii noastre. Puteți vedea astfel Camera de zi M. 515 produsă de fabrica de mobilă Iași, compusă din dulap cu trei uși, vitrină, bar, vitrină, bibliotecă, o masă extensibilă, măsuță pentru reviste, masă de lucru (birou) canapea extensibilă și două fotolii. Piesele sînt cu furnir de nuc și finisat cu lacuri poliesterice. Garnitura „Elegant" produsă de fabrica de mobilă Vaslui compusă din două dulapuri cu două uși cu corpuri suprapuse, trei vitrine etajere, comodă, masă extensibilă, scaun și pat cu somieră.

Vă mai prezint, din mobilierul pe care îl executăm pentru clienții din străinătate de exemplu dulapuri din cadrul programului Kant un Klaire Olanda, care au necesitat o prelucrare mecanică a reperelor în toleranțe foarte strînse, piesele fiind interschimbabile, holul stil rococo, holul rustic Lewland.

Red.: Care sînt proiectele și perspectivele de viitor ale combinatului dv.?

— În cadrul fabricii de mobilă Iași secția I-a mobilă corp, și-a sărbătorit anul trecut zece ani de existență fiind una dintre primele fabrici de mobilă de mare capacitate din țară.

Indicatorii proiectați au fost depășiți cu 90% în deceniul care a trecut de la înființare, totuși procesul de fabricație nu mai corespunde pentru fabricarea noilor produse. Pe baza studiilor făcute de către specialiștii noștri s-au găsit soluții pentru „reîntinerirea secției".

Lucrările ce se află în curs de execuție vor cuprinde realizarea de linii specializate pentru prelucrarea panourilor și pieselor masive dotate cu utilaje moderne.

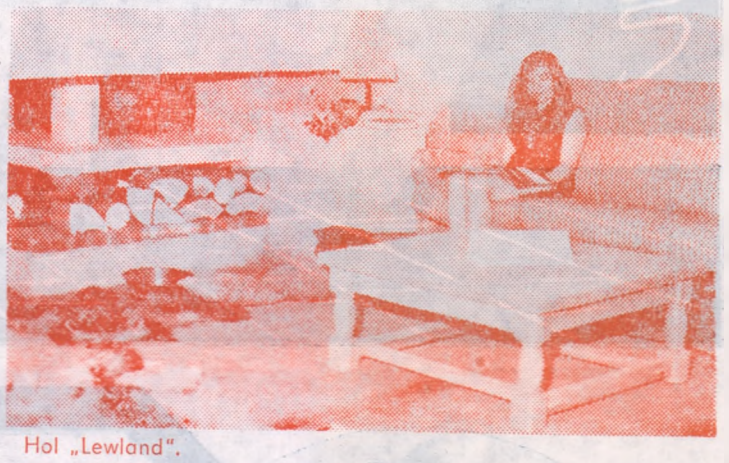
În cursul actualului cincinal, în cadrul fabricilor de mobilă Iași și Vaslui se vor construi secții pentru fabricarea PAL-ului (plăci agromerate din lemn) care vor utiliza ca materie primă deșeurile de la fabricile de mobilă și de la secția de industrializare Ciurea.

În scopul înlocuirii într-o mai mare măsură a lemnului se va construi o secție de prelucrarea maselor plastice și care va produce pentru fabricile de mobilă din Moldova, diferite repere necesare mobilierului.

Red.: Care sînt modalitățile legăturilor cu piața externă?

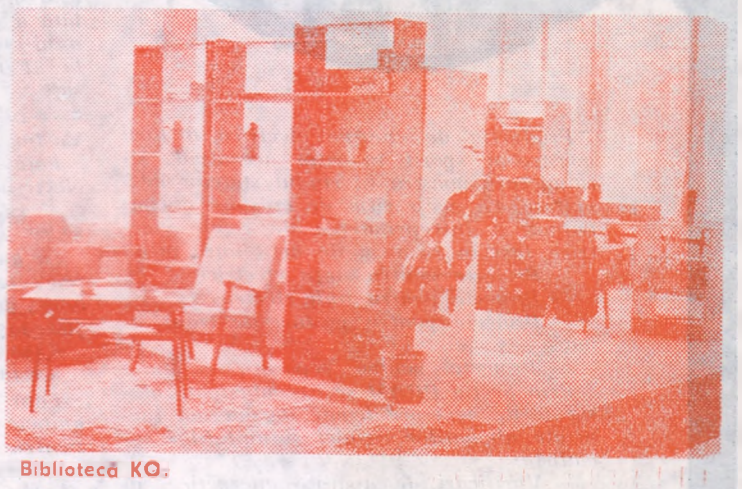
— Pentru prospectarea pieții externe produsele fabricilor noastre de mobilă au participat la tîrgurile din Düsseldorf, Göteborg, Londra, Tokio, Chicago, Toronto etc.

În prezent ne pregătim să participăm la expoziția de mobilă de la Moscova unde va fi prezentă și o delegație de la C.E.I.L. Iași.

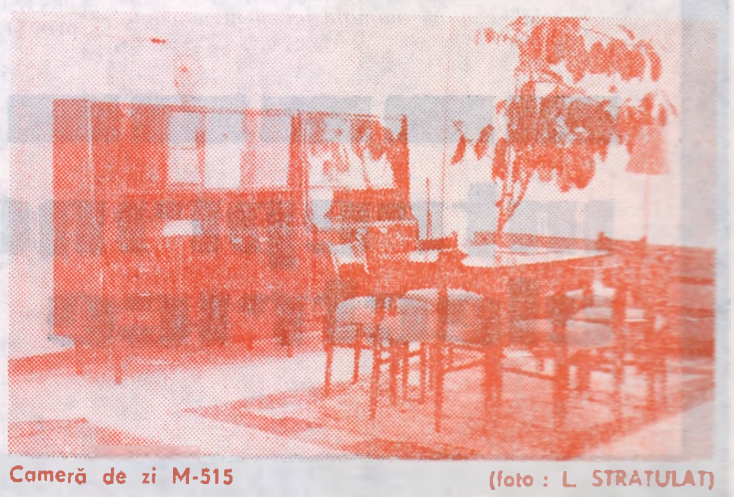


Hol „Lewland".

Mobilier „Idol" IM–102.



Bibliotecă KO.



Cameră de zi M-515

(foto: L. STRATULAT)

EXEGEZE EMINESCIENE

SCRISOAREA V-a

Poetul „inveninat de-o dulce și fermecătoare jale" aducea în **Scrisoarea V-a** expresia de sarcasm și amărăciune pe care în **Luceafărul**, o aflăm distilată pînă la **ideea** eternei atrageri a esențelor contrare. Treptele eroticei eminesciene duc astfel, prin problematizări, spre gestul ideal și gîndul pur, spre marea poezie a spiritului desprins de contingența banalității...

Citim în paralel finalul **Scrisorii a V-a** „Cînd vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila, / Dacă-un demon ai în suflet, feri în lături, e Dalila !" — și finalul **Luceafărului** : „Trăind în cercul vostru strîmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece". Structural — aflăm aceeași atitudine sufletească, același amar desgust și aceeași resemnare. Și totuși, sînt straturi diferite, îndepărtate : de la ironie la fascinația sublimului har al creației, se întind punțile în stare să poarte spiritul deasupra apelor învolburate și adînci ale existenței concrete.

Poate că prea ne-am obișnuit să tălmăcim versurile în termenii biografiei poetului Prea i s-a **explorat** pînă la a-i fi **exploatată** exegetic, pînă a i se transforma în prea romanțioasă legendă, nefericirea. Aș propune, de aceea, să nu citim, numaidecît, condamnarea Dalilei cu gîndul întors, fie chiar nemărturisit, către Veronica Micle. Nu anecdota ne interesează pentru că nu ea dă valoare poeziei, ci starea sufletului, atitudinea poetului, capacitatea lui de a imagina și a trăi în plenitudine ipostazele eroticei sale. A fost Eminescu nefericit în dragoste ? Probabil, după toate datele cunoscute; probabil că da. Dar au mai fost o dată cu el, mii și mii de asemenea dezamăgiți, deveniți — unii — misogini și mizantropi. Ne interesează, oare, toate aceste drame sau dramolete sentimentale ? Poate că, și la Eminescu, în perioada **Scrisorii a V-a**, melancolia făcuse loc atitudinii polemice, starea de iritare avea să-l ducă la expresii și epitete mai puțin eterate, de cronică rimată : Femeia nu e atît de nevinovată pe cît pare : „...Dar o pune să aleagă între trei... / cît de naivă, / Vei vedea că deodată ea devine pozitivă". Sau : „Nu-i minune ca simțirea-i să se poată înșela, / Să confunde-un crai de pică cu un crai de mahala".

Spiritul polemic accentuează însă aici, prin contrast, visul adînc al poetului, dragostea înțeleasă ca stare de grație : „Ea nici poate să-nțeleagă, că nu **tu** o vrei... că-n tine / E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine, / C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și... Că se sbate ca un sculptor fără brațe și că geme / Ca un maistru ce-amuțește în momentele supreme / Pîn a nu ajunge-n culmea muzicei de sfere".

Între trivialitatea respinsă și această stare de grație, dragostea înseamnă o edenică împlinire a unui dor. Iubita are atribute concrete, camale, ca în acest portret : „E frumoasă, se-nțelege... Ca copiii are haz... / Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită / Încît ai ce stringe-n brațe — numai bună de iubită"...

O perpetuă și chinuitoare stare este dată de pendularea neîntreruptă între real și virtual ; consumul interior al îndrăgostitului își are originea în contradicția efemerului și a permanentului în iubire.

Aflăm astfel și aici acea dimensiune „plutonică" a liricii eminesciene (asupra căreia s-a insistat în studii mai noi), îngemănată cu cealaltă dimensiune, numită „neptunică". Cele două aspecte se împletesc, se întrepătrund, pentru că ele întregesc aceeași unică personalitate și separarea lor, bizuită fie pe cronologia creației, fie pe analiza ei de esență — nu duce decît la schematizarea profilului mult mai variat al liricii lui Eminescu. Astfel, de la început, cînd „luna scut de aur strălucește prin alee / Și pătează umbra nopții cu misterioase dungi" — starea de mister e creată. Undele de poezie vin apoi, din ce în ce mai ample, mai adînci, izbind țărmul nisipos : iubirea-deșertăciune. Comunicarea cu ființa iubită nu e refuzată de aceasta ci e imposibilă pentru că antenele orientatoare spre esențe nu funcționează. Nu e ingratitudine, ci insensibilitate. Dar valurile se abat mereu asupra țărmului ; mișcarea lor lin unduitoare sau zbuciumată — definește însă marea. Fără referire neapărată la țărmul care-și usucă îndată nisipurile. Dacă citim izolat versurile ce exprimă intensitatea iubirii, ne dăm seama că, încrustate în material contrastant, nestematele își sporesc strălucirea. În plină anecdotă, în plină satiră, Eminescu e totuși prezent nu numai prin vehemență, ceea ce constituie o altă față a liricii sale, ci și prin acea privire cercetătoare a adîncurilor ființei umane, a adîncurilor marii poezii : „...boltită lră, ce din șapte coarde sună, / Tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună".

„Inveninat de-o dulce și fermecătoare jale, îndrăgostitul visează permanența stării sale : „Și-n chaosul uitării, oricum orele alerge"...

El „ar atrage-n visu-i mîndru a izvoarelor murmururi, / Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-apururi"...

N. B.

(urmare din pag. 1)

materiei ; că el poartă în sine o scînteie a lui Dumnezeu ; și de asemenea, că el este liber. El poate hotărî salvarea sa.

Dar pentru aceasta... el trebuie să devină „vizionar". Eminescu știa de la început care este „cheia". „Cînd privesc zilele de-aur a scripturilor române, / ... Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere"... Sensul pe care-l dă el limbajului este limpede : „Noi ?... / ...vă numim vizionari"... sau „Rămîneți dară cu bine, sînte firi vizionare"... Este invocat chiar Orfeu ca superlativ al limbajului creator : „Mureșan... / Cheamă piatra să învie ca și miticul poet"...

La începutul creației sale, Eminescu își fixează un program estetic prin care depășește, de fapt, romantismul : regăsirea valorii „primitive" a cuvîntului poetic. Împreună cu alți mari poeți contemporani (Baudelaire, Lautreament, Rimbaud) el participă, independent de ei la procesul emancipării liricii, al reliricizării ei, al reautonomizării ei. E interesant de văzut că acest proces de „renaștere" a poeziei nu-l lasă pe Eminescu în afara lui, ci, dimpotrivă, îl include într-o mișcare literară față de care mai pare încă atît de străin. Aici se dezvăluie un alt sens al „dedublării" sale : el și-a „arătat" fața sa romantică, „ascunzînd-o" pe cealaltă mai evident modernă, întrucîtva neobișnuită. Programul estetic pe care și l-a impus, programul conștient al unui mare poet, nu s-a realizat în întregime, mai ales în antume (Eminescu nu putea anula o tradiție pe care el însuși trebuia să o desăvîrșească) dar efortul său către acea valoare creatoare a cuvîntului e confirmat de întreaga operă. Într-o poezie de la sfîrșitul vieții sale literare, poezie mai puțin superficială de cum pare, era încă preocupat de programul său : „Unde voi găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul"... Acest efort imens, care a rodit de atîtea ori în operă, a fost distrugător, a declanșat *înstrăinarea* : „Ah / organele-s sfărmate"...

In 1878, scriind despre cîteva poezii ale sale, Eminescu preciza : „In orice caz, eu n-am vrut să le dau o formă ridicolă și dacă sunt greșeli, eu din parte-mi *am cîntărit orice cuvînt*" (s.n.. A cîntări cuvîntul, a nu se lăsa turmentat de fluxul sentimentului, de ceea ce numea Poe „the intoxication of the heart", a domina prin luciditate limbajul care e aici identic cu poezia... Intr-o *Epistolă deschisă*, în versuri, din 1886 (o scurtă revenire din „mutismul" absolut de după 1883, cînd, din nou, se întoarce, semnificativă întoarcere din „infern", la valoarea cuvîntului) e preocupat, obsesiv încă de limbaj : „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă". Sînt aici, concentrate, mai multe sensuri : conștiința necesității (de altfel împlinite în operă) forțării limbajului, a „dilatării" lui, pentru că opera nu poate să existe decît în și prin limbaj, apoi, nu numai necesitatea de a forța limbajul dar și de a încerca să i se supună și poate că întreaga sa viață literară a oscilat între aceste două tendințe deopotrivă de tiranice (tensiunea a dus la „sfîrîmarea organelor" și la „mutism") ; în sfîrșit, afirmarea luptei continue cu limbajul, recunoașterea realității lui autonome și voința (a cărei împlinire o recunoaște în acest vers) de a echivala poezia cu limbajul, desi poezia (ideea se află tot în acest vers) pare să depășească limbajul. Eminescu refuză acele, cum le numește el însuși, „cuvinte hărbuite", în termenii lui Mallarmé, „limbajul comercial". Mai mult, refuză limbajul „comunicării", uzat, aproape absurd prin uzură : „Dar nici pot s-urmez vr'odată al scrisori-vă tipic ...Și să caut numai atîta cum cuvintele se-nnoadă / Hărbuite, fără normă să le așez... din coadă". Prin uzură, limbajul „comunicării", acel limbaj „de schimb" și-a pierdut caracterul „normal", exactitatea". Eminescu a conceput limbajul poetic drept un limbaj „exact", „riguros", „ca un fagure de miere", comparație care nu vrea să numească „dulceața" limbii ci, mai curînd, „exactitatea" ei, perfecțiunea, armonia ei, comparație nu „gustativă", ci apelînd la elementele structurii celor două realități comparate. Eminescu a conceput limbajul ca „riguros" („Unde voi găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul"), cu atît mai mult cu cît poezia tindea să-l depășească : „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă"... Se înțelege, nu este vorba despre o exactitate exterioară a limbajului : „De-și gîndi la tine-odată, totdeauna-aș scrie recte / Și mi-ar curge cu grămada toate rimele corecte, / Dar nu pot s-urmez vr'odată al scrisori-vă tipic..." Gîndirea creatoare (nu cea descriptivă „imitativă" : „O, salahori, ai penei, cu rime și descrieri"...) forțează limbajul. Eminescu refuză „mimesisul", „oglindirea" : „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă, / Tu pretinzi să scriu ca tine o istorie pe apă ?" sau, din *Icoană și privaz* : „Aceasta e menirea unui poet în lume ? / Pe valurile vremii, ca boabe de spume / Să-nșire-ale lui vorbe, să spuie verzi și-uscate / Cum luna se ivește, cum vîntu-n codru bate ?" ; refuză chiar „forma" tradițională a poeziei, uzată de limbajul comercial' : „Tu pretinzi să scriu ca tine o istorie pe apă ? / Și cuvinte hîrbuite metric eu în lemn să toc"... Astfel apar mai limpezi cele două versuri din *Icoană și privaz* : „Să reproduci frumosul în forme ne înveți : / De-aceea poezia-mi mă umple de dispreț..." Poezia nu se mai mulțumește cu tiparele moștenite. Ea nu se concepe ca o hrană cotidiană : „De ți-ar place ție versu-mi, eu l-aș arunca pe foc"... Poezia crește din limbaj, tinde să devină o formă a lui sau chiar limbajul însuși, amenințîndu-l mereu cu depășirea : „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă'... Intre poezie și limbaj există mereu o tensiune, chiar o stare de beligerantă. Poezia tinde mereu spre o stare nouă a limbajului : „... să-ncercăm în luptă dreaptă / A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă ?" Dincolo („De ce pana mea rămîne în cerneală mă întrebi"...) tentația tăcerii, tăcerea însăși, nu un alt limbaj al poeziei, ci dispariția poeziei ca limbaj și a limbajului însuși.

Limbajul poetic refuză „spunerea" : In *Icoană și privaz* : „Aceasta e menirea unui poet în lume ? / ...Să-nșire-ale lui vorbe, să spuie verzi și-uscate"...; în *Criticilor mei* Eminescu pune în contrast *a spune* cu *a exprima*, dar îl depășește și pe acesta în ceea ce numește rod : „Critici voi cu flori deșarte / Care roade n-ați adus"... In cea mai directă continuare a ideii din *Icoană și privaz* : „acea altă lume a geniului rod"... Limbajul poetic este esențialmente creator. Reprosîndu-i lui Baudelaire „forma atît de mult lăudată la el... meschină". Rimbaud adaugă : „Invențiile noi cer forme noi". Ideea apare la Eminescu în mai multe rînduri, după cum s-a putut vedea, și căpătă adesea trup în operă, astfel că un continuu paralelism cu celălalt mare obsedat al limbajului, Rimbaud, devine mereu necesar.

Poezia generației 1870—1880 are conștiința insuficienței limbajului, tinde să-și depășească și chiar își depășește forma. Este aici gustul pentru infern sau expresia necesității unei alte forme, cum spune Eminescu în *Scrisoarea II*, o „formă nouă" ? Depășirea formei e semnul „invenției", al creației poetice dincolo de orice „tipic" : „Dar nici pot s-urmez vr'odată al scrisori-vă tipic / Scriind vrute și nevrute, sugînd degetul cel mic / ...Să cos vrute și nevrute cum pe pînză coși bibiluri / Și pe public s-amețească săltărețele dactiluri".... *(Epistolă deschisă)*. In a doua scrisoare a vizionarului, Rimbaud spunea că poetul „va trebui să-și facă simțite, palpate și ascultate invențiile ; dacă ceea ce aduce de-acolo are formă, el îi va da formă : dacă e informe, inform îl va transmite. A găsi un limbaj'. In *Scrisoarea II* citim : „Cînd cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă"... și „A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă". Mai scrie Rimbaud : „Limbajul acesta va fi un limbaj de la suflet la suflet, rezumînd totul — miresme, sunete, — va fi gîndire ce se agață de altă gîndire și trage de ea", iar Eminescu, în *Epigonii* : „Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă, / Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă".... și în *Icoană și privaz* : „...acea altă lume, a geniului rod, /... Frumoasă, ea cuprinde pămînt, ocean, cer"....

Idealul poetic al epocii (am văzut mai sus) este vizionarismul, profația. Scria încă Rimbaud : „Poetul ar defini atunci (după depășirea eului subiectiv, după „găsirea" limbajului, n.n.) cantitatea de necunoscut ce se trezește la vremea lui în sufletul universal : el ar da mai mult decît formula propriului său cuget... Enormitatea devenită normă și absorbită de toți, ar deveni cu adevărat *un multiplicator al progresului*". De asemenea, poetul român : „...fiecare dintre noi este un organ central"...; „Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat", sau *„Eliad* zicea din visuri și din basme seculare / Delta biblicelor sfinte, profețiilor amare"...; iar în *Epistolă deschisă* : „Cînd pe mine forma, limba abia poate să mă-ncapă" („enormitatea" n.n.), „...nici că pot s-urmez vr'odată al scrisori-vă tipic... / Și să cat numai atîta cum cuvintele sennoadă / Hărbuite, fără normă să le așez.. din coadă'. Vechea „normă" lipsind, „enormitatea" devine „normă". Poezia vizionară revine la *armonie* și la *valorile antice*. Adaugă, în sfîrșit, Rimbaud : „Intemeiate pe Număr și pe Armonie, aceste poeme vor fi menite să dăinuie. In fond, ar fi din nou Poezia greacă într-o oarecare măsură", și Eminescu : „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" *număr* : fagurele — imagine absolută a numărului și *Armonie* : „fagure de miere"), apoi : „...acea altă lume a geniului rod, / ...Frumoasă, ea cuprinde pămînt, ocean, cer / In ochi la Calidasa, pe buza lui Omer ?"

Conceptul eminescian de poezie, în elementele lui fundamentale, este comparabil (în unele puncte, identic) cu ceea ce se numește concept modern de poezie. Multe dintre ideile sale estetice se alătură unor idei similare ale lui Novalis, Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, idei ce definesc poezia modernă care începe o dată cu Poe, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Eminescu. Poetul român participă astfel la un profund proces de metamorfoză a poeziei în căutarea limbajului ei propriu, în căutarea esenței sale specifice, metamorfoză ce nu poate produce fără o ruptură cu romantismul. Cel mai mare poet român este si cel dintîi creator de artă în sensul cel mai modern al cuvîntului.

OVIDIU GENARU

din nou te iubim Münchausen

Hei din nou te iubim Münchausen
pentru că intri noaptea pe ferestrele
internatului și ridici din cerșafurile
murdare albele corturi ale copilăriei
tu dai carne tuturor pozelor și prefoci
lăzile de marmeladă în dulci semnișuri
cu diamante o Münchausen precursorule
ce bine ne simțim cu tine în umbra
betoanelor unde floarea de eșapamente
în curînd va rodi un nou măr păcătos
rogu-te baroane însoțește-mă
în comuna tatălui meu de pe dealuri
să aprinzi și acolo pofta de-a spune
că viața e vis

la vama zisă și a Bacăului

Hei tot ce spuneți voi
pentru a mă reda mie însumi
sînt poreclele singurătății
am iubit melcii pe brusture sandaua
filozofului forma cochiliilor despre
care mă abțin să vorbesc mi-a plăcut
să colind dalb copil la fereastra
mecanicului de locomotivă din mahalaua
așezată la vama zisă și a Bacăului am
iubit însăși iubirea de semeni acea visătoare
și delicată parabolă cu inimia smulsă
din piept dar într-o zi m-au lăsat
singur în groapa cu lei mugetul lor
mi-au compromis floarea limbii apoi mi-au
lăudat vitejia mi-au făcut pneumotorax
și pe un podium m-au încoronat la o
serbare cimpenească așezîndu-mi pe creștet
o coroană cu glazură de șerbet

biografie

Hei și am pornit cu lupta să-mi caut
pe hartă tinerețea pierdută avîntul
am lucrat o vreme la fabrica de tocăniță
de legume o construcție falnică
bazată pe legi imuabile unde m-am iubit
cu Ecaterina zisă și Kati fata din
floarea Ardealului apoi la o mină de aur
romană la 1000 de metri sub temelii
unde m-am convins pe deplin de originea
noastră latină am fost voluntar la
diguri ziuas la culesul tîrziu al
porumbului apoi la Arta invalizilor am
jucat din capriciu fotbal fiind plătit
modest din contribuția orbilor conform
hotărîrii Consiliului sătul de bărăci
de conserve de lumina de bostan porcesc
a destinului sătul de cerșafuri de
americă albită m-am reîntors în comuna
natală cu o găină sub braț pe care tăind-o
am petrecut cu familia ca-n sînul lui Avraam

umoristul gotic de unchiu-meu

Hei trist e omul care nu-nțelege
graiul animalelor hei la naiba
cu compunerile lirice toate mi se trag
de la acel bărbos de unchiu-meu
pasionat după mașini cu aburi și
societăți utopice infloritoare mare
proprietar de castel la capătul
ocheanului umoristul gotic luat
în serios de rudele mele sărace
care într-o blestemată zi i-au desfăcut
testamentul și-acum rabdă

fragmentarium

N. IORGA, SCRIITOR (I)

Printr-un fenomen care ţine de imensa reputaţie a istoricului, contemporanii au fost impresionaţi înainte de toate de savant, încît scriitorul, adesea încîntător, a putut fi nedreptăţit. Intocmai cum Michelangelo — sculptorul şi pictorul a abătut atenţia de la creaţiile lui Michelangelo-poetul. Insă în N. Iorga-istoricul este implicat totdeauna scriitorul, vizionar de structură romantică, a cărui artă e una de tip oral, mai exact una de tribună. Cînd schiţează portrete de domnitori, cînd zugrăveşte medii de curte sau evocă relaţii diplomatice, istoricul se comportă ca în faţa unei aule, dominator, punînd în cuvinte, culoare şi pasiune, în funcţie de sentiment, participînd afectiv. De unde, jubilaţia, gestul aprobator sau mustrarea tăioasă. Pentru N. Iorga istoria e o panoramă în mişcare, în care eroicul, intriga şi moartea se împletesc iar el, observatorul, un emul al romanticului Michelet, preocupat de reînvierea trecutului („résurrection intégrale de la vie") în datele lui fundamentale. Ceea ce la Iorga unifică într-o epopee monumentală lucrări disparate, nu e pasiunea pentru cunoaştere pur şi simplu, ci pasiunea *Weltanschauung*, reflectată într-o morală şi devenită stil. Lîngă vechi efigii de aventurieri şi intriganţi intră în acţiune mecanismul memoriei afective, moralistul făcînd reflecţii cam în genul cronicarilor moldoveni, deci cu amintirile unui martor, prin intermediul documentelor. A scrie istorie înseamnă, în concepţia lui N. Iorga, a o retrăi, cu condiţia ca din răsunetul amintirilor să rezulte adevărul. Paginile despre Brîncoveanu, ca să cităm o singură personalitate, nu au suflul poematic, întîlnit anterior; istoria devine dramă, cu suflete torturate, protagoniştii evoluînd spre moarte într-o tensiune tragică. Profanarea şi trădarea, confruntate cu voinţa principelui valah, devin probleme de conştiinţă asupra cărora istoricul se apleacă ulterior într-o dramă propriu-zisă: *Constantin Brîncoveanu* (1914).

E de presupus că savantul, devorat de imaginaţie, tumultuos, obsedat de ambiţia totalităţii, face literatură la modul spontan, nedeliberat, — vibraţia estetică fiind un efect al tensiunii interioare. Comparat cu Sadoveanu, care este un apolinic, narator armonios şi liniştit, scriitor cu o puternică sensibilitate pentru trecut, — Iorga e un dionisiac, un frenetic, neastîmpărat, instabil, iscoditor, subiectiv, înclinat spre enormitate, amuzîndu-se cu dilatarea spaţiilor şi cultivînd caricatura. Lîngă atelierul lui Sadoveanu, evocatorul magistral din *Fraţii Jderi*, se văd mari blocuri de marmură, care de altminteri vor rămîne neutilizate, pentru că prozatorul nu e un constructor. Marmura însă simbolizează ideal un climat adecvat meditaţiei. Din retortele clocotitoare ale lui Iorga, istoricul extrage culori, esenţe şi otrăvuri, destinate să reconstituie tablouri din Renaştere, scene din lumea bizantină şi episoade româneşti, cărora o mînă sigură le dă, în fresca proaspătă, un timbru excepţional. Prin declanşarea de energie, istoricul e mai apropiat sufleteşte de personalităţi ca Arghezi şi Brâncuşi; singura consonanţă cu Sadoveanu pare a fi, ocazional, tehnica stilizării, care trebuie raportată, la rîndul ei, la vechi exemple din activitatea zugravilor. Memorabil este, în *Istoria literaturii româneşti* (vol. II) de N. Iorga, capitolul de peste o sută cincizeci de pagini consacrat lui Dimitrie Cantemir. Anumite fragmente, pătrunse de vizibilă afecţiune, au vibraţia unui roman; altele sînt nişte xilogravuri, în genul acelora lucrate de meşterii de la mănăstirea Neamţu. În modestul palat domnesc de la Iaşi, iată-l pe Constantin Cantemir admirînd ştiinţa fiului, întors de la studii de la magiştrii din Constantinopol: „Seara, stătea pînă tîrziu lîngă Constantin Vodă, un necărturar care iubea cartea şi simţea dureros glumele făcute asupra „prostiei" lui, stătea lîngă el — fiul aşa de tînăr şi tatăl aşa de bătrîn — şi înşira „istoriile celor vechi", ori îi tălmăcea din slavonă Scriptura, ori îi cetea cuvintele lui Ioan Gură de Aur. E o scenă duioasă din viaţa simplului trecut, aceste scene tîrzii, la lumina lumînărilor, în vechiul palat pustiu, al Domnului fără Doamnă, fără rude, fără adevăraţi prieteni, avînd pe lîngă sine numai acest copilandru care-i semăna aşa de bine la chip şi a cărui minte luminată era atît de superioară minţii lui naive. În marele jilţ domnesc, bătrînul „rumân la faţă"... cu barba albă ca zăpada, căta în umbra nopţii la fruntea înaltă a genialului său copil, care-i culegea pentru dînsul, neînvăţatul, vechea şi veşnica înţelepciune a cărţilor..."

Cînd se referă la realităţi sociale şi spirituale de după o mie nouă sute, N. Iorga rămîne un om al secolului al nouăsprezecelea; preferinţele lui estetice ţin şi ele de sfîrşitul celuilalt veac. În portretul savantului, G. Călinescu remarca o notă de bătrîneţe pe care Iorga ar fi arborat-o voluntar, tactic, pentru a face impresie, de pe la douăzeci de ani. Observaţia nu ni se pare dreaptă. Lipsa de supleţe, conservatorismul şi prejudecăţile nu sînt la Iorga un efect al „îmbătrînirii" pretimpurii, ci o trăsătură de caracter; fixat într-o atitudine, el nu are ezitări, astfel că voinţa severă exclude tatonările, întrebările şi îndoielile. Ca scriitor, fie că reconstituie biografii străvechi, fie că are în vedere pe contemporani, condeiul său e subiectiv, pătimaş chiar. Contururile, profilurile nu urmează exact liniile modelelor, ci se modifică potrivit voinţei. Iorga e prin definiţie angajat, polemist, militant, iar trăsătura care unifică aceste ipostaze este energetismul.

CONST. CIOPRAGA

POŞTA REDACŢIEI

I. Vasilescu-Dîmboviţa

Mărturisesc că n-am fost în stare să citesc tot conţinutul voluminosului dvs. plic; singurul lucru admirabil mi s-a părut migala cu care aţi caligrafiat o asemenea cantitate de banalităţi.

C. I. Codrea

Platitudine şi sentimentalism desuet, combinate cu o evidentă incultură. Nu cred că vă poate fi de folos vreun sfat, afară poate de acela de a citi; mă încearcă o bănuială că nu aţi citit încă nici pe Alecsandri.

Alvarez Cristea, *Bucureşti*

Nu am cădere să mă pronunţ asupra bucăţilor de proză — de dimensiuni considerabile — pe care mi le oferiţi; pot spune doar că lectura lor mi s-a părut uneori delectabilă — e posibil să placă şi altor eventuali cititori. Vă recomand să cereţi părerea unui prozator cu autoritate.

Irina Tristeţe, *Galaţi*

Scrieţi cam la fel cu toţi adolescenţii de vîrsta dvs.; peste cîţiva ani veţi scrie ca toţi tinerii de vîrsta dvs., după care probabil, ocupată cu chestii mai importante, nu veţi mai scrie de loc poezii. Dacă totuşi, contrar previziunilor mele, veţi continua, mai trimiteţi-mi, dar nu înainte de a fi atins vîrsta majoratului.

A.T.A., Cluj

Cunosc persoane care pot scrie în această manieră pînă la 20 de poezii pe oră; aş fi curios dacă dvs. gustaţi vreun fel de satisfacţie prin producerea sau lectura şirurilor de cuvinte pe care mi le propuneţi ca poezii. Adaug doar că asemenea texte se pot obţine şi pe cale — nu zic electronică — pur mecanică, prin amestecarea în pălărie a conţinutului unei pagini din revista „Magazin".

Lara, Tg. Jiu

Dvs. sînteţi absolut convinsă că eu n-am auzit niciodată nimic despre un poet cu numele Ion Minulescu. Altfel nu văd cum mi-aţi trimite, fără a schimba nici măcar titlul, o „Romanţă" ale cărei prime patru versuri, de altfel singurele citabile din texul dvs., sună aşa: „Se-ngroapă soarele-ntr-un nor — / O, negrul nor ca şi mormîntul / Inşelătoarelor ce mor / Neplînse de amanţii lor!" Sînteţi pur şi simplu o înşelătoare, şi nimeni nu va plînge pe mormîntul dvs.

MIHAI URSACHI

Desen de Doru Maximovici

ROMULUS GUGA: NEBUNUL ŞI FLOAREA

„Totul era să fii cinstit cu tine însuţi. Şi în clipa aceea am înţeles că trăiesc, că s-ar putea să fie altfel şi să nu mai fiu niciodată, niciodată. Îmi venea să sar, să strig, să urlu, bucuria mea lumii întregi, voiam să-i spun că nu există nimic pe lumea aceasta mai preţios decît viaţa. Căutam cu deznădejde în toate colţurile ascunse ale sufletului meu, gîndurile şi speranţele mele şi mi se părea că tot ce pentru mine reprezentase moartea era o mare eroare, o frică şi o neputinţă în faţa greşitei orînduiri a lumii.

Există ceva mai presus decît toate neputinţele noastre, de toate temerile şi toate speranţele, de toate nopţile în care visul ne poartă în lumi ciudate, de toate zilele ce ne amestecă cu timpul. Există ceva mai presus de singurătate, egoism, minciună şi nedreptate, există ceva mai presus de libertate şi jertfă, dragoste şi deşertăciune. Eu, cu adevărat, am găsit acest lucru în sufletul meu, în sufletul celorlalţi şi vă spun că această unică şi neegalată bogăţie, e viaţa. Nu ştiu prin ce miracol s-a născut în sufletul meu această realitate, numai că acum mă îngrozesc la ideea că aş fi putut muri cu adevărat, nefericit, căutînd cu disperare un sens şi o împlinire fără să ştiu totul e în mine şi în toţi deopotrivă". Povestitorul extrage în acest stil al clarificărilor esenţiale din lumea paradoxală a unui ospiciu costumaţia unui carnaval al existenţei întoarsă cu faţa spre neant. Romanul e o scenă deschisă în care personajele conversează ca să-şi dovedească existenţa jucînd fiecare o obsesie, un vis, o iubire ce nu se împleneşte niciodată, o mască cu care sosesc din realitatea abandonată. Nebunii convieţuiesc în agonia imaginaţiei, în excesul de sinceritate. Existenţa primeşte din coşmarul extraordinar al nepotrivirilor o imagine totuşi reală pe care o recunoaştem ca fiind a noastră. Savantul copleşit pînă peste cap de experienţe de laborator, de calcule, de setea de ascensiune ierarhică este un învins prin renunţarea absurdă la viaţă, prin dezumanizare. El devine un copil care nu-şi părăseşte jucăriile căutînd să-şi memoreze o călătorie imposibilă spre „o îndepărtată staţie finală". Carnavalul narativ al lui Romulus Guga ia chipul unei confesiuni uimitor de dramatice: existenţa este pusă să se îndoiască de utilitatea ei, de semnificaţia ei imediată. Nebunul cu floarea *este un simbol al acestui carnaval care nu are sfîrşit şi al cărui joc este însăşi absurditatea acceptată, făcută să concureze cu experienţa ei. Povestitorul descrie acest carnaval de excese, de neînchipuite drame cu nostalgie, cu acel sentiment de refuz al umilinţei, al eşecului. E în roman o stranie dorinţă de descătuşare, de eliberare. Nebunia se transformă pentru medici şi infirmieri într-o „boală" a dialogului absurd. Ei sînt aceia care separă invenţia realităţii de realitate, care precizează cu indiferenţă şi ironie efectele bolii. Personajele îşi trag firul de luciditate dintr-o memorie care mai păstrează, nu se ştie prin ce minune, o nestinsă sete de plecare, de identificare. Marea este metafora regăsirii de sine, valorificarea purităţii, trecerea în alt anotimp care se dovedeşte a fi pînă la urmă o capcană de care nu scapă nimeni: „Simţeam în mine o atracţie irezistibilă, să termin o dată cu totul, să mă cobor în lumea necunoscută din adîncul fără de sfîrşit al apelor. Marea însemna pentru mine concretetea libertăţii. Marea era libertatea păstrată pură şi nealterată de natură, ce nu se sătura să se bucure de ea. Ţărmurile erau ale noastre, ale istoriei. Toată viaţa mea era a ţărmului, sărăcia, înfrîngerile, umilinţele şi moartea. Toate, o singură istorie. Erau şi alţii, pentru care ţărmul însemna strălucirea. Ei erau ai zeilor, noi aduceam jertfele pe interminabilele altare ale nimicniciei. Şi în clipa aceea, toată ura mea, revolta mea s-au concretizat într-un singur gînd: „Trebuie să cobor în mare".*

Nebunul şi floarea *(Editura Dacia) este şi un roman liric. Romulus Guga introduce în structura povestirii o elegie a imposibilei evadări din această lume care se iluzionează nedescoperindu-se cu adevărat niciodată. Reporterul este poetul acestui teribil carnaval, căci de la început el pîndeşte şansa de a-l concretiza în pînze. El nu reuşeşte nicicînd, căci dialectica jocului nu-i îngăduie decît să reproducă fragmente, chipuri de o uimitoare înfăţişare dostoievskiană: „Sînt sigur că niciodată n-am simţit o senzaţie mai ciudată, mai stranie, mai copleşitoare ca în clipa cînd l-am zărit pe bătrîn stînd atît de olimpian în dreptul ferestrei. Avea capul mult coborît în piept, pierdut undeva între frunzele plantei sale, căreia, parcă, cu fiecare expiraţie, îi insufla esenţa lui de viaţă şi înţelepciune.*

Priviţi de departe, mai exact din dreptul uşii unde mă oprisem, floarea părea că-şi avea rădăcinile în genunchii uscaţi, ascuţiţi, ai omului ce-o ţinea în drumul ei spre soare. Nu era în omul acela nimic omenesc, toată înfăţişarea sa părea o imagine de nedorit, cea mai umilă, a speciei din care provenea, alături de verdele aţîţător al plantei. Ar fi mers alături de această descărcare de verde, de suiş, de împlinire viitoare, o fiinţă simbol a vigorii însăşi, a tăriei, o ipostază a tinereţii, a promisiunilor.

Mai tîrziu, după plecarea bătrînului aveam să mă întreb de multe ori care a fost adevărata credinţă ce îi legase — omul şi floarea — dar, ca toate enigmele acestei lumi, prin care am trecut, fie viaţă, fie moarte, adevăratele credinţe rămîn doar intuiri sau presupuneri, restul e un joc al minţii, dorinţa de a umple golurile într-o conştiinţă ce nu-şi înţelege singurătatea". Din gura nebunului cu floarea nu ies numai vorbe fără noimă, ci şi adevăruri, căci sub această parabolă se ascund şi reflecţii despre lumea reală. Limbajul este acum nu al mitomanului pur care este în stare să inventeze la nesfîrşit, ci al unui discurs care se opreşte să tragă concluzii. Invenţia cade în abstracţie, realitatea iese din imaginar şi îşi construieşte singură desenul: „Într-o zi de nebunie ar putea pieri totul, într-una, poate, cu şi mai mare răsunet, fluviul s-ar dumiri şi ar porni-o cu încredere, fiind convins că marea se va găsi şi victoria va fi a lui. Nu eşti om dacă nu trăieşti cu credinţa victoriei! Această floare ar muri de-aş pune-o pe tărîmul acesta otrăvit de radiaţii, ea e o rămăşiţă a sumei dintîi, ea e pură, ferită de psihoze şi nedumeriri, iar rodul ei înseamnă o sămînţă în care tarele din două mii de ani — ură, războaie, asuprire — lipsesc cu desăvîrşire. Ea va recrea o lume nouă pentru că va fi lipsită de memoria experienţei. Prea des a fost confundată experienţa cu instinctul de apărare". Nebunii lui Romulus Guga descoperă întîmplărilor un sens cu totul nefiresc, dar romancierul le semnalează totdeauna umanitatea. Sinceritatea le condiţionează şi ea nemijlocit aventurile care nu epuizează experienţele. Romulus Guga trece naraţiunea printr-un examen al înţelegerii: viaţa deformată, împinsă să se desfăşoare într-un spaţiu şi timp imprevizibil, dilatat a ospiciului unde se consumă acte umane pînă la limită, este pusă faţă în faţă cu o morală, cu o filozofie a existenţei reale. Radiografia acestei relaţii (invenţie — realitate) care funcţionează de-a lungul întregii naraţiuni ca o busolă bine reglată, cucereşte un principiu al existenţei superioare, inepuizabile, de respectat. Nebunii nu refuză totuşi viaţa, ci doar o inventează de la punctul zero al dereglării memoriei. Logica este pentru ei un adevăr părăsit. Tristeţea acestui roman, profunzimea lui nu se destramă cu totul în măştile carnavalului, ci mai degrabă îl definesc. Este şi concluzia pe care povestitorul o lansează ca pe o salvare, ca pe o esenţială limpezime a unei scene unde măştile erau semnul jocului şi care pentru un moment, devin ale apărării cu orice preţ a umanului: „Pentru mine ei fuseseră oameni, şi încă din cei adevăraţi, prin sinceritatea suferinţei lor, prin naivitatea de a-şi concepe lumea, de a muri pentru ea. Nu era în fond asta viaţă adevărată?"

Romancierul Romulus Guga este un poet excepţional al nostalgiei existenţei care se împotriveşte convenţiei realităţii, reinventînd-o în chip de metaforă narativă.

ZAHARIA SÂNGEORZAN

cronica literară

GEORG TRAKL: CLAROBSCURUL POETIC

Georg Trakl este poetul a ceea ce a fost numit de el însuşi *das Abendland*. În mod curent, cuvîntul se traduce prin Apus, Occident, Soare-apune. Dar, fie că înţelegem prin Occident o anumită zonă geografică, fie că, într-o viziune ţinînd de istoria şi filozofia culturii, Occidentul ne apare ca păstrătorul şi continuatorul unei tradiţii spirituale moştenită de la Greci, traducerea cuvîntului *Abendland* prin Occident este suficientă pentru a pune interpretarea pe un drum ce nu poate fi parcurs decît întorcînd spatele creaţiei trakliene.

Abendland este un cuvînt compus din *Abend* (seară, amurg, înserare) şi *Land* (ţinut, ţară, pămînt). *Das Abendland* ar fi, în traducere literală, *ţara inserării (Hesperia:* ţinutul amurgului, al întunecării). Critica literară tradiţională nu a ezitat — şi există un remarcabil acord în aprecierile spontane ale diverselor modalităţi critice — să-l denumească pe Trakl un „vizionar al amurgului". În varianta interpretativă istoricist-sociologizantă, *amurgul* pe care îl cîntă Trakl, reflectîndu-l ar fi descompunerea imperiului habsburgic, aflat în agonie în preajma primului război mondial. Într-o explicaţie cu tentă bio-psihologică, *amurgul* este starea crepusculară a conştiinţei unui toxicoman, expresia stărilor de confuzie şi obnubilare ce urmau transelor extatice obţinute violent de Trakl prin drogare cu cocaină, opium, cloroform şi eter. Psihanaliza se amestecă şi ea aici, reperînd în această *poezie a extincţiei* sentimentul de vinovăţie şi exil al unui incestuos cu impulsuri suicidare.

Este greu şi poate inutil să rememorezi toate aceste voci. Sunetul fundamental al acordului lor, aproape unanim, anunţă prezenţa ceţoasă a ceva deprimant, primejdios şi maladiv, care pluteşte ameninţător în indeterminat.

Totuşi, despre ce „ţară a înserării" vorbeşte Trakl? Poezia lui spune cu obstinaţie că acest ţinut nu este o ţară a nimănui, ci pămîntul pe care locuieşte *ceea ce este retras: das Abgeschiedene. Abgeschieden* înseamnă în limba germană retras, singuratec, solitar, separat, izolat — şi mai înseamnă: răposat, mort, decedat, defunct. *Retrasul*, care nu este străin de un lucru sau altul, ci retras ca atare, îndepărtat de tot ceea ce este şi definindu-se numai prin aceasta, se opune prin esenţa sa lui τὰ ὄντα în sens de totalitate a prezentului, a lucrurilor care se arată şi astfel ne sînt aproape.

În zorii cei mai timpurii ai gîndirii europene, anume în poezia lui Homer ,ceea ce este (fiinţează) s-a înfăţişat gînditorilor greci ca unitate structural ontologică a unei triple posibilităţi de a fi: τὰ ἐόντα: ceea ce este prezent acum; τὰ ἐσσόμενα: fiindul care vine către noi, şi προεόντα: ceea ce a fost altădată (v. Iliada, vers. 70).

Cele trei cuvinte indică, deopotrivă, prezenţa. Ἐόντα numeşte prezentul aflat în deschiderea φύσις -ului, care a ieşit din tăinuire şi stă în lumină, se arată. Ceea ce s-a întîmplat mai înainte (προεόντα) şi ceea ce va fi (ἐσσόμενα) sînt prezenţe ascunse. Absenţa avea pentru Greci acest sens, de prezenţă invizibilă, îndepărtată de noi, aflată în retragere. În opoziţie cu dînsa, τὰ ἐόντα este ceea ce ne stă aproape, numit de aceea τὰ παρεόντα. παρά vrea să spună: pe lîngă, în apropiere, în preajmă.

Das Abgeschiedene — Singuratecul, Retrasul traklian — vrea prin urmare să numească faţa invizibilă a firii. *Ţara inserării (das Abendland)*, pe care *Retrasul* o locuieşte, este locul care strînge într-însul ceea ce a fost şi ceea ce va fi. Poezia trakliană este o incursiune prin invizibil ,o încercare de a spune ceea ce nu vine niciodată la vedere decît opunîndu-se sieşi, rupîndu-se de sine şi punîndu-se în faţa sa însăşi prin negarea naturii sale ascunse.

Retrasul se află în continuă retragere. Această îndepărtare este o pribegie prin noaptea ciclului evolutiv al firii.

Suflet albastru, întunecată pribegie
evocă Trakl în poemul *Herbstseele*.

Cel care se îndepărtează de toate lucrurile este un străin de tot ceea ce este, străin prin esenţa lui, *Străinul*:

Sufletul este un străin pe pămînt (Frühling der Seele).

El merge. A merge *(gehen)* se spune în greacă ἰέναι în indoeuropeană *ier-*, rădăcină prezentă în cuvîntul german *Jahr*: an (v. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*). Mersul firii care îşi parcurge ciclul evolutiv este un an, marele an cosmic. Uneori acest ciclu temporal îi apare lui Trakl ca zi, alteori ca an. Retragerea firii este numită cînd noapte, cînd iarnă — de multe ori, totodată, întunecare şi frig.

Ochi de aur al începutului, întunecată răbdare a sfîrşitului cîntă el în poemul *Jahr*.

O inimă încremeneşte în tăceri de zăpadă (Vorhölle).

Noapte sau iarnă, drumul parcurs de fire prin obscur este întotdeauna întunecare, aşteptare tăcută, încremenire în tăcere şi frig. Plecarea departe în absenţă, retragerea în uitare, acest fel de a fi al *sufletului albastru* este sesizat de gîndirea lui Trakl ca esenţă a morţii. Departe de concepţia creştină despre moarte şi suflet, potrivit căreia trupul este pieritorul, iar sufletul este nemuritor, pentru Trakl sufletul este moartea însăşi. Moartea îi apare ca retragere a firii, strîngere în ascuns care aşteaptă răbdătoare clipa unei noi aurori:

Acela însă cobora treptele de piatră ale Muntelui Călugărului / Cu un albastru suris pe faţă şi ciudat prefăcut în crisalidă / În preliniştita lui copilărie muri;

Poemul din care aceste versuri fac parte se numeşte *An einen Frühverstorbenen*: Celui mort de timpuriu. Moartea este copilăria firii, dimineaţa ei *(die Frühe)* încă greu vizibilă. Această copilărie ,care se termină în răcoarea albastră a zorilor, Trakl o cîntă în cîntecul *Băiatului Elis*:

Elis, cînd mierla cheamă în neagra pădure, / Să ştii că e sfîrşitul tău. / Buzele tale sorb răcoarea albastră a izvorului de munte. (An den Knaben Elis).

O, Elis, ce mult e de cînd ai murit!
adaugă el.

Sfîrşitul morţii copilului Elis este deschiderea ochiului de aur al zilei cosmice:

Ochi de aur al începutului, întunecată răbdare a sfîrşitului (Jahr).

Întunecata stăruinţă a sfîrşitului este ochiul de aur al începutului. Acest *ochi de aur* reprezintă orizontul luminos al fiinţării pure, deschiderea physisului, care s-a arătat gîndirii matinale eline ca esenţă a firii. Deschiderea care cuprinde în sine lumina, prin care toate cele ce sînt se arată, adică vin în prezenţă, ajung să fie, acest orizont al deschiderii a fost fixat de Greci în cuvîntul Ζεύς Διός (în sanscrită dyaûş ,în indoeuropeană dieus: cer). Poezia lui Trakl, plină de simboluri şi mituri împrumutate creştinismului, revine, atunci cînd numeşte sacrul, la acest început:

Tăcut, deasupra Calvarului, se deschid ochii de aur ai lui Dumnezeu (Psalm).

Ochiul sacru este orizontul deschiderii, fulgerul lui Zeus, focul despre care Lenin exclamă, citînd cuvintele lui Heraclit: „Lumea este una, n-a fost creată de nici un zeu şi de nici un om; a fost, este şi va fi o flacără vie care se exaltă şi se stinge potrivit unor legi determinate... Excelent expozeu al principiilor materialismului dialectic" (Caiete filozofice).

Dumnezeu, suflet, spirit, mitul morţii şi al învierii, sau mitul păcatului originar nu au pentru Trakl o semnificaţie teologică, ci una ontologică. Trakl nu numai că nu este tributar metafizicii platonice: el se situează în afara oricărei metafizici, în afara metafizicii în ansamblul ei, înţeleasă ca efort al gîndirii europene de a răspunde la întrebarea unică: τί τὸ ον; ce este fiindul? Oricare ar fi răspunsul dat, oricare a fost el, o meditaţie dirijată asupra fiindului ca fiind şi în ansamblu său *presupune deja o deschidere prealabilă a firii*. Numai întrucît fiindul mai întîi s-a deschis, o deschidere poate să fie şi fiindul se poate arăta în orizontul deschiderii, acel fiind a cărui esenţă metafizica o caută. Întrebarea asupra firii, adică veritabila chestiune ontologică, metafizica n-o pune însă niciodată ,de-a lungul întregii sale istorii (v. Martin Heidegger, Introducere la *Was ist Metaphysik*).

Trakl pune însă chestiunea firii — şi numai această chestiune. Gîndirea lui se îndreaptă întrebătoare într-o direcţie unică, pentru a surprinde în ceea ce a rămas uitat şi retras în obscur de-a lungul întregii istorii a metafizicii evenimentul primar, unica şi veritabila geneză a fiindului, care este actul primordial prin care firea iese din obscur punîndu-se în faţa ei însăşi, făcînd ca toate cele ce sînt să se nască, adică să devie prezente în orizontul unei deschideri. Poezia lui determină cîmpul care este numai al poeziei şi numai poezie, *poeticul pur*; gîndirea lui este extrametafizică şi premetafizică, este *gîndirea poetică*.

Gîndind desfacerea firii, iluminarea ei prin ieşire din absenţă, Trakl numeşte *spirit* forţa a cărei esenţă constă în a fi în afara sa. Spiritul *(der Geist)* este deschiderea prin efort, eliberare, ieşire din propria cuprindere. Spiritul este mişcarea firii însăşi în circuitul marelui an cosmic, an care ,din această cauză, este *an spiritual (geistliche Jahr)*. Trecerea firii dintr-un *anotimp* în altul este o *revărsare spirituală (geistliche Dämmerung)*:

Spiritual se revarsă / Azur peste pădurea prăbuşită (Frühling der Seele).

Revărsarea poate fi amurg, dar şi răsărit de zori, izbucnire a luminii (fulger) din întunericul nepătruns:

Puritate! Puritate! Unde sînt îngrozitoarele cărări ale morţii / Ale mohoritelor tăceri împietrite, stîncile nopţii / Şi umbrele fără odihnă? Fulgerătoare prăpăstii de soare. (Frühling der Seele).

Nimic din concepţia metafizică despre spirit nu se mai păstrează aici. Esenţa spiritului nu mai este conştiinţa de sine, ca la Hegel, iar spiritualul (suprasensibilul: νοητόν, *Übersinnliche)* nu se mai opune, de o manieră platonică, sensibilului şi materialului (αἰσθητόν, *Sinnliche, Stöffliche)*. Spiritualul nu mai denumeşte la Trakl sfera raţionalului şi ideaticului, ci *mişcarea universală a firii*. Mişcare prin invizibil:

...răsună pasul / Străinului prin noaptea de argint (Sommersneige).

şi mişcare în vizibil, devenire cosmică.

Mişcarea firii prin invizibil este eternitate:

O, Elis, ce mult e de cînd ai murit!

Trakl gîndeşte timpul ca drum parcurs de fire într-un ciclu închis, care nu duce nicăieri, drum-către...: *Unterwegs*. Eternitatea este un *anotimp* al marelui an cosmic. Timpul, aşa cum şi-l reprezintă metafizica într-o tradiţie aristotelică, gîndit ca succesiune de momente prezente (de „acum") şi calculat plecînd de la mişcarea periodică a corpurilor în spaţiu (mişcarea astrelor) nu este timp decît într-un sens derivat şi impropriu. O astfel de înţelegere a timpului îi maschează adevărata esenţă. Numai pentru că timpul primordial este expunere a lui Unu în multiplul vizibil; pentru că, prin separarea esenţelor, lucrurile îşi iau distanţa unele în raport cu altele şi un spaţiu se constituie; numai în acest fel este posibilă o determinare mecanică sau dinamică a *timpului*. Cu adevărat însă. *„Die wahre Zeit ist Ankunft des Gewesenen"* (Adevăratul timp este venire a ceea-ce-este-strîns". M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache)*.

Mişcarea în invizibil, acolo unde o măsurare a timpului cu ajutorul mişcării periodice a corpurilor nu este posibilă, apare gîndirii metafizice ca eternitate. În această viziune, raportul etern, temporal este un raport infinit-finit. Gîndirea ontologică include însă eternitatea în timp, subsumînd-o ciclului marelui an cosmic, în calitate de porţiune a sa.

O glăsuire poetică ce aduce la cuvînt esenţa timpului primordial, aşa cum creaţia lui Trakl o face, este o poezie a istoriei. Istoria nu are însă aici semnificaţia ei comună, de cronică, de înşiruire a întîmplărilor trecute *pe firul timpului*. Istoria, a cărei esenţă se dezvăluie numai gîndind-o plecînd de la esenţa timpului primordial, este ştiinţa despre eveniment *(Ereignis)*, înţeles ca geneză a fiindului (τὰ ὄντα) ce are loc prin deschiderea firii; numele propriu al istoriei autentice este *evenimentologie*.

Retragerea care strînge în sine toate cele ce sînt, Unul primordial a cărui venire constituie *evenimentul*, poartă la Trakl numele de *suflet*.

O, durere, tu, înflăcărată contemplaţie / A marelui suflet! (Das Gewitter).

Sufletul contemplă propria sa ieşire în vizibil, azurul luminos al primăverii sale, care este chipul său:

Acea făptură coboară însă treptele de piatră ale Muntelui Călugărului / Cu un albastru suris pe faţă... (An einen Frühverstorbenen).

Din regiunea în care sufletul se retrage unic şi unificator, din ţinutul morţii, înţeleasă ca esenţă tăinuită a timpului, devine vizibil cerul luminii, deschiderea ariei timpului:

Nori de aur şi timp. În camera singurateca / Deseori îl inviţi pe cel mort ca oaspete (An einen Frühverstorbenen).

Trimis la maxima distanţă posibilă în faţa lui însuşi,

Sufletul nu mai este decît o clipă albastră (Kindheit).

Cel care eliberează sufletul de durerea lui prin actul creaţiei, care-i poartă flacăra în azur, este spiritul:

Împrumută-i spiritului flacăra ta, dogoritoare melancolie (An Luzifer).

Spiritul *în-sufleţeşte*, el este fluviul albastru al curgerii azurului către suflet:

Imaginea de aur a omului / S-o înghită cu valu-i de ghiaţă / Eternitatea (Klage).

Şi, mai departe, el este mers al sufletului către azur, coborîre către interioritatea sa cea mai intimă, care este viaţă, fiinţare pură, etern răsărit.

Căci din negrele minute ale nebuniei, pururi se trezeşte mai sclipitor / Cel care rabdă pe pragul împietrit / Şi-l îmbrăţişează năvalnic azurul răcoros (Gesang des Abgeschiedenen).

Sufletul este *nebunie (Wahnsinn)*, dar nu în sens de rătăcire a minţii *(Wahn: greşeală, Sinn: sens)*, ci de ceea ce este fără *(ohne)* sens. Dacă gîndirea este privire, dintr-un centru de perspectivă într-un anumit sens, către ceva ce se înfăţişează înainte, şi strîngere (percepere, luare în pază) a ceea ce a fost văzut, Unul care este Totul nu poate privi către altceva: gîndirea lui nu are sens, cunoaşterea sa absolută de sine este *demenţă*.

Scufundarea *(der Untergang)* sufletului înspre azurul însufleţit de ei este moarte şi îngropare a *Celui fără sens*:

Nebunul a murit... Îl îngroapă pe străin (Psalm).

Marşul funebru al coborîrii *Celui mort în zori*, al cărui loc de odihnă este azurul,

O, locuirea în azurul însufleţit al morţii (Gesang des Abgeschiedenen).

acest act sacru al însufleţirii, al dăruirii vieţii prin moarte se desfăşoară în noaptea con-fuziunii universale, unde esenţele sînt fuzionate şi toate lucrurile spun acelaşi lucru (sînt *una)*. A spune acelaşi lucru (ὁμλογεῖν) înseamnă a fi de acord. Paşii străinului în noaptea spirituală

Răsunînd de armonie şi blîndă rătăcire a minţii (In ein altes Stammbuch).

aceşti paşi de lumină:

Şi în azurul sfînt mereu răsună paşi de lumină (Kindheit).

sînt auziţi de poet ca armonia celor ce se îmbină original în reciprocitate şi sînt, prin natura lor, unele în altele:

...răsună pasul / Străinului prin noaptea de argint / Albastra vietate să se poată gîndi la cărarea sa / La armonia anilor săi spirituali (Sommersneige).

Armonia (Wohllaut, ἁρμονία) este esenţa lui φιλεῖν: a iubi. *Das Abgeschiedene* (Singuratecul, Retrasul) este iubire; dar în acelaşi timp, ca strîngere în unitate a tuturor contrariilor, el este *răul (dar Böse)*, sfîşiere lăuntrică şi imensă durere, al cărei chip înspăimîntător se prezintă ca sacru:

Peste vale se adună însă în linişte
Nori roşii în care tronează un zeu turbat (Grodek)

Răul, a cărui maximă malignitate se concentrează în sacru, este adversitate, punere împotrivă, faţă în faţă, în afară de sine. Răul şi spiritul sînt entităţi coesenţiale:

Flacăra fierbinte a spiritului hrăneşte astăzi o nemărginită durere (Grodek).

Convulsiile durerii sînt *fiorii de aur* ai morţii, mişcare, viaţă, înflorirea luminii din obscur:

Durere, voi fiori de aur / Ai morţii / sufletul visează înfloriri mai răcoroase (Anif).

Flacăra durerii naşte viaţă; viaţa, ea însăşi, este durere care se arată, durere ieşită în vizibil. Acolo unde este viaţă, acolo durerea îşi arată chipul. Pentru că viaţa e sacră, lumină a fiinţării prin care suferinţa universală se justifică, durerea, a cărei esenţă este desfacerea (dezvăluirea: ἀλήθεια —, adevărul) este *dureros bună*:

Astfel, dureros bun şi adevărat este ceea ce trăieşte (Heiterer Frühling).

Există în această glorificare aspră şi eroică a durerii şi a vieţii în suferinţă o înălţime tragică, pe care poetul o atinge situîndu-se dincolo de distincţiile comune dintre pesimism şi optimism, dincolo de bine şi de rău. Există în acest *„Amor fati"* traklian o sanctificare a vieţii, iubită şi acceptată pentru ea însăşi; eterna suferinţă universală se justifică prin fiinţare, prin viaţa care este pentru Georg Trakl esenţa divinului:

Chin nesfîrşit / Ca să-l ajungi din urmă pe Dumnezeu (Die Nacht).

Asaltul durerii către cerul fiinţării în vizibil este destin, gîndire a încremenirii morţii care tinde către lumină, dor nemărginit de a fi:

Cerul e luat cu asalt / De un cap împietrit (Die Nacht).

Plecarea violentă a sufletului către „abrupta fortăreaţă" *(„Die steile Festung" — Das Herz)* este lovitura destinului, unda de şoc prin care firea se rupe în două şi *evenimentul* se produce, prin care istoria prinde să se desfăşoare şi o umanitate istorică începe să existe. Omul apare ca acea fiinţă care readuce sufletului flacăra sa trimisă în azurul deschiderii, în orizontul albastru al sacrului:

Dumnezeu făcea să vorbească o calmă flacără către inima sa: Omule! (Kaspar Hauser Lied).

Pentru că e născut din lovitura *(Schlag)* destinului, dintr-o rupere şi punere în două părţi a firii, fiinţa umană este lovită de la origine şi în acest sens blestemată, ea este *ein Geschlecht* (un neam), adică fiinţa istorică.

Fiind deschidere, ieşire în lumină şi, în acest sens, glăsuire, sufletul unic este în acelaşi timp şi strîngere, readucere şi menţinere în unitatea primordială. El reduce (re-aduce) la tăcere ceea ce vorbeşte ivindu-se:

Sufletul face să tacă albastra primăvară (Im Dunkel).

Solul luminii „În întunecime", care *se descompune* călătorind spre inesenţial (invizibil) — *des verwesende Geschlecht*: neamul care se descompune — este omul. Umanitatea lui constă în faptul destrămării în noaptea spirituală. Lumina purtată de spiritul uman urmăreşte obscurul şi pătrunde în obscur, fără să-l spulbere în-ţara înserării rămîne ceea ce este: o ţară a umbrelor prin care sufletul, singurul ei locuitor, rătăceşte abia simţit, ca un întunecat *(ein Dunkles)* şi un tăcut *(ein Schweigendes)*, bolnav *(ein Krankes)*, palid *(ein Bleiches)* şi vlăguit *(ein Abgelebtes)* — un mort *(ein Totes)*. *So leise, so leise...* — acesta este refrenul poeziei lui Trakl, care numeşte prezenţa abia simţită a sufletului: atît de încet, atît de încet... Prin scufundarea gîndirii în regatul morţii, sufletul ajunge însă la cuvînt. Limbajul care îi oferă găzduire, cuvîntul în care sufletul locuieşte este poem, glăsuire poetică, autentică vorbire, cînt.

Sufletul cînta moartea, destrămarea verde a cărnii (An einen Frühverstorbenen).

Clarobscurul poetic rezultă din înfăţişarea în vizibil a obscurului. Pentru că este călătorie în *Abendland* — şi numai atunci cînd este o astfel de scufundare — poezia se învăluie în clarobscur iar limbajul poetic are dreptul şi datoria de a fi polisemic. Ambiguitateea sa esenţială nu poate fi spulberată decît cu preţul unui suicid. Poezia care îşi aude chemarea şi răspunde acestei chemări este vorbire autentică despre ceea ce este, dialog silenţios între fire şi om, adică ontologie în sensul cel mai propriu şi mai puţin uzitat al cuvîntului. În solul fixat de dînsa îşi găseşte fundamentul filozofia, înţeleasă ca întrebare asupra fiindului ca fiind şi în totalitatea sa; aceasta fundamentează la rîndul său fizica, în accepţiunea de sumă a ontologiilor regionale, care, în sfîrşit, oferă un fundament ştiinţelor, înţelese ca interogaţie ontică sistematică şi explicită.

Ireductibil în ambiguitatea sa esenţială, clarobscurul poeziei autentice posedă rigoarea specifică a unei cunoaşteri unice despre ceea ce este cel mai înalt în origine, despre originea tăinuită care nu se dezvăluie decît ca îndepărtare continuă, retragere în închis şi uitare. Prin glăsuirea poetului, inepuizabilul izvor ascuns iese în orizontul deschiderii, mai evident decît orice lucru prezent, ca prezenţa însăşi, şi ajunge, sub forma cuvîntului însufleţit, să se arate gîndirii noastre, să vină printre noi şi să ne rămînă aproape.

MIHAIL GRĂDINARU

EXPRESIA EMINESCIANĂ A UNOR CONCEPTE TEMPORALE

Formarea de substantive prin conversiune (schimbarea valorii morfologice) este un procedeu activ în limba română contemporană și capabil să transforme în substantiv orice cuvînt de altă valoare morfologică. Adjective, pronume, verbe, adverbe devin, prin conversiune, substantive și, în această nouă calitate, capătă caracteristici proprii substantivului: toate posibilitățile combinatorii și funcțiile sintactice ale acestuia, precum și proprietatea de a primi articol. Gramatica a constatat că, în cazul oricărui substantiv rezultat prin conversiune, caracteristic este uzul lui, obișnuit, cu articol (mai ales cu articol hotărît): **BINELE — ades vine pe urmele mihnirii** (Grigore Alexandrescu, **Anul 1840**); **... vreau să-ți fac și UN BINE** (Ion Creangă, **Harap Alb**); **ALBASTRUL**

șters al văzduhului topit apăsa greu peste pămînt (C. Hogaș, **Amintiri din o călătorie**); **Să simt întreg AMARUL / Acestei nopți de toamnă** (O. Goga, **Departe**); **UN SLĂBĂNOG îndatoritor va avea mai mulți prieteni decît PUTERNICUL care nu deschide casă de ajutor pentru nimeni** (N. Iorga, **Cugetări**). Folosit fără articol, substantivul provenit prin conversiune este însoțit, obișnuit, de atribut adjectival (îndeosebi pronominal: **acest, acel, atît BINE**, dar și calificativ: **VERDE crud**). Respectarea acestor reguli exclude posibilitatea confuziei omonimice între partea de vorbire din care provine substantivul și substantivul corespunzător, rezultat prin conversiune.

Și în limba poeziei eminesciene întîlnim, preluate din limba comună, substantivări ale unor părți de vorbire, îndeosebi substantive provenite din adjective: **Toate RELELE ce sunt / Intr-un mod fatal legate de o mînă de pămînt (Scrisoarea I); Și abia plecă BĂTRÎNUL (Scrisoarea III); Nu spera cînd vezi MIȘEII / La izbîndă făcînd punte / Te-or întrece NĂTĂRĂII / Chiar de-i fi cu stea în frunte (Glossă); UN MORT frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară (Luceafărul); Atît SENIN de stele (S-a dus amorul...)**; din pronume: **Pierzindu-ți timpul tău cu dulci NIMICURI (Sonete); Să cadă NIMICUL cu noaptea lui largă (Mortua est).**

In toate aceste cazuri, precum și în altele similare, substantivele rezultate prin conversiune sînt folosite conform regulilor gramaticale de mai sus.

De la aceste reguli, o excepție importantă, și semnificativă atît pentru concepția filozofică a lui Eminescu cît și pentru tehnica lui poetică, o reprezintă substantivele provenite din adverbe de timp. La Eminescu, aceste substantive apar, totdeauna, neînsoțite de determinanți adjectivali ori de articol, și cu aceeași formă pe care o au și ca adverbe: **Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor / Nici simburul luminii de viață dătător, / Nu era AZI, nici MÎINE, nici IERI, nici TOTDEAUNA, / Căci unul erau toate și totul era una (Rugăciunea unui dac); Din sînul vecinicului IERI / Trăiește AZI ce moarte (Luceafărul); Cu MÎNE zilele-ți adaogi, / Cu IERI viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi (Cu mîne zilele-ți adaogi...).**

In versurile **Din sînul vecinicului ieri / Trăiește azi ce moare**, pentru ca substantivul **IERI**, provenit prin conversiune de la adverbul **IERI**, să nu primească articol (cum ar fi cerut construcția gramaticală), Eminescu s-a folosit de regula după care primește articol adjectivul care precede substantivul, și nu determinatul său, căruia i se cuvine aceasta. Tot substantiv este și **AZI**, din cel de al doilea vers, iar propoziția introdusă cu pronumele relativ **ce** este atributivă, nu subiectivă, cum s-ar părea. De altfel, interpretarea deși subiectivă, a acestei propoziții, se opune și logicii și sensului lexical transmis de versul eminescian. Sensul real pe care a voit să-l transmită Eminescu este acesta: Din sînul vecinicului **IERI** trăește muritorul **AZI**.

Urmează să identificăm motivele pentru care Eminescu a evitat folosirea, după regulile gramaticale, a substantivelor provenite din adverbe temporale. Credem că două motive, unul referitor la sens, altul care ține de acustica versului, l-au determinat pe Eminescu la aceasta. Primul motiv se referă la sensul general pe care îl exprimă substantivele nearticulate. Cînd este folosit cu funcția lui proprie, articolul concretizează [1] și actualizează. In comparație cu substantivele articulate, substantivele nearticulate au, într-o măsură mult mai mare, și mai des, capacitatea de a exprima generalul. De aceea, Eminescu preferă să folosească, de multe ori, chiar și cînd au funcție de subiect și sînt la singular, substantive nearticulate: **De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii (Scrisoarea I); Vreme trece, vreme vine (Glossă)** — în variante apare **Vremea trece, vremea vine.**

Aceeași este și situația substantivelor în discuție. Dacă Eminescu le-ar fi folosit cu articol (hotărît, îndeosebi) ori cu determinant adjectival, așa cum cer regulile gramaticale, s-ar fi ivit riscul concretizării și actualizării noțiunilor pe care le denumesc, ceea ce ar fi fost opus atît concepției generale a poeziilor filozofice ori a pasajelor filozofice în care apar aceste substantive, cît, mai ales, semnificației de concepte temporale, pe care o exprimă ele. Riscul nu ar fi fost, însă, total, deoarece articolul hotărît și cel nehotărît au, uneori, în funcție de sensul comunicării, capacitatea de a acorda substantivului determinat un sens abstract și general, care favorizează expresia filozofică. De aceea este necesar să aducem în discuție și cea de a doua cauză care l-a determinat pe Eminescu să utilizeze fără articol substantivele provenite din adverbe temporale. Aceasta a doua cauză se referă la eufonie. Dacă ar fi fost însoțite de articol hotărît, aspectul acustic al acestor substantive, precum și cel al versurilor în care apar ele, ar fi avut de suferit (**ieriul, aziul, mînele** etc.), ceea ce, pentru Eminescu, extrem de atent la muzica versului, și în general a exprimării de orice tip ar fi fost inacceptabil.

PETRU ZUGUN

---

1 „La vrai nature des articles est la concrétisation" (Louis Hjelmslev, *Principes de grammaire générale*, Kbenhavn, 1928, p. 335).

TEORIA STRUCTURILOR ȘI PROGRESUL UMAN

De la apariția sa, ființa umană s-a înscris pe ramura ascendentă a devenirii din colțul nostru de univers, cu propriile principii de autodinamizare și propășire.

Criteriilor generale de progres (cum ar fi creșterea gradului de diferențiere și integrare, a ritmurilor trecerii de la o calitate la alta) li se adaugă pe fondul specificului progresului biologic (gradul de explorare și exploatare a mediului), ceea ce caracterizează **omul și societatea umană ca sisteme**: acțiunea complexă de creație a unui univers material și spiritual.

Omul ajunge **în chip nou să exploreze și să exploateze mediul ambiant**, să-și mărească stăpînirea asupra lumii înconjurătoare și asupra sa, conform unor principii **proprii, superioare**, mai complexe, mai eficiente decît în orice sistem inferior: forța de creație legată de apariția muncii, a gîndirii și limbajului.

In devenirea societății umane, a omului ca element constitutiv al societății, se înfăptuiește — neîndoielnic — procesul **de desăvîrșire a omenescului din om** îngemănat cu procesul de desăvîrșire a structurii sociale, care oferă cadrele unei tot mai autentice umanizări.

In acest context, se poate vorbi — pe de o parte — despre un progres (sinuos evident, contradictoriu) în modul de a concepe **omenescul autentic** și condiționarea lui social-globală, pe de alta — de desăvîrșire reală (de asemenea sinuoasă) a gradului de umanizare și a structurilor sociale, ce fac posibilă perfecționarea omenescului din om.

Dar, alături de **progresul idealurilor** de om, spre care au năzuit mințile cele mai luminate și de un progres al împlinirilor mereu parțiale, mereu îndatorate acestor năzuințe, se conturează un progres al apropierii idealului de real și al realului de ideal.

Desăvîrșirea omenescului din om însemnează desăvîrșirea tocmai a acelor trăsături, care țin de esența omului, ea însăși mereu perfectibilă.

Conștiința clară a acestui aspect al problemei desparte teoretizările marxiste de unilateralitatea fideismului, care vede în existența umană împlinirea unor esențe, exterioare și anterioare omului, dar și de unilateralitatea soluțiilor existențialismului laic, în măsura în care acestea așează existența umană, în mod absolut, înaintea esențelor umane.

Din punctul de vedere al marxismului, în primul rînd în conceptul de **esență umană** este cuprins tot ce caracterizează omul ca sistem superior celor din care a provenit, ca sistem care își clădește propriile principii de funcționare pe cele inferioare, înglobîndu-le și depășindu-le. Prin intermediul capacității proprii de creație materială și spirituală, omul își însușește într-un mod specific lui mediul ambiant și filtrează, prin forța sa de a transforma tot ce îl înconjoară și de a se transforma, biologicul.

Devenirea omenirii înseamnă — din punctul de vedere al marxismului — desăvîrșirea în esență a trăsăturilor, care, ieșite din sistemele inferioare, se detașează în principii de acțiune, ce se și opun biologicului, înglobîndu-l și depășindu-l prin această opoziție. Desăvîrșirea omenescului din om însemnează, deci, în cele din urmă, desăvîrșirea notelor definitorii ale omului, care permite o tot mai mare deschidere spre afirmarea unor posibilități superioare. In această dialectică a continuității și a discontinuității dintre biologic și uman au excelat soluțiile antropologice marxiste.

In mod firesc pentru marxism, dar nu numai pentru el, s-a pus de aceea problema condițiilor globale, de sistem social, care permit să se înfăptuiască acest **ideal de desăvîrșire umană**, de dezvăluire a cît mai multor posibilități de afirmare globală a omenescului.

Și aici s-au dovedit viabile **teoriile care au corelat împlinirea individului**, prin crearea condițiilor de realizare a tuturor, teoriile care au văzut posibilă **înfăptuirea idealului umanist în contextul echității sociale.** Dintre ele, cea mai profundă interpretare a acestor corelații o găsim, evident, în marxism. Numai asigurarea condițiilor în esență egale pentru toți membrii unei colectivități poate fi premisa autentică a afirmării tuturor posibilităților (în caz ideal), a cît mai multor posibilități, ale fiecărui individ în parte, în cazul realizărilor istoricește considerate.

Dar, desigur, cu o precizare: desăvîrșirile obținute în asigurarea condițiilor de echitate socială se îndreaptă — în ultimă analiză — **spre om.** Gîndirea marxistă năzuiește astăzi să depășească — nu numai pe plan teoretic, dar mai întîi pe acest plan — falsa dilemă a opoziției dintre individ și societate, înțeleasă ca subordonare absolută a individului. Concepută ca un sistem specific al cărui progres e condiționat de creșterea rolului creator al indivizilor, o societate este superioară alteia atunci cînd poate asigura o pondere tot mai mare forței de creație, deci cînd poate asigura un sistem superior prin stimularea complexă a indivizilor, ca elemente constitutive. Aceștia, la rîndul lor prin toată activitatea contribuie la dinamizarea sistemului, la autonomizarea sa și, astfel, la creșterea ritmurilor progresive.

Omul poate progresa numai în societate. La rîndul său, societatea poate progresa numai desăvîrșindu-și elementele și esențializîndu-le, oferind individului o pondere tot mai mare în destinele sale.

In acest caz, se pot pune în evidență modificări esențiale în structura piramidală a societății, care își pierde înălțimile mitologice, pe măsură ce realizează democratizarea tot mai deplină.

Cu cît societatea e mai democratic alcătuită, cu atît e mai mare răspunderea individului și cu atît distanța dintre vîrf și bază scade. O dată cu aceasta — **sugestiv vorbind** — devine incomparabil **mai lină panta** relațiilor dintre extreme, și, pe măsură ce se lărgesc temeliile răspunderilor, crește suprafața fiecărui nivel. Cu cît distanțele între extreme descresc mai sensibil, cu atît se îmbunătățește rețeaua de comunicare între ele, deci și solicitarea forței de creație a individului la toate nivelele și sentimentul de satisfacție, ce însoțește conștiința răspunderilor la care individul e făcut părtaș prin solicitări permanente.

Totodată, complicarea structurilor sociale ar mai sugera, pe linia creșterii răspunderilor individuale în cadrul colectivității, și o modificare a structurii geometrice a piramidei sociale, care, la rîndul său, are răsunet la toate nivelele. O mai intuitivă reprezentare a creșterii răspunderii individuale și a inițiativei individuale ar rezulta din faptul că, treptat, piramida socială tinde să se apropie de un trunchi de con.

Deci, o dată cu răspîndirea răspunderilor, scăderea înălțimii piramidei, se adaugă creșterea numărului de puncte nodale de organizare și conducere, la fiecare nivel de organizare socială, prin tendința de creștere a numărului laturilor poligonului spre confundarea sa cu cercul.

Această imagine intuitivă idealizantă urmărește să reliefeze faptul progresiv că răspunderea, ce atîrnă pe umerii fiecăruia, tinde să se egalizeze. Și aici se află esența autenticului progres al democratizării sociale.

Imaginea structurii sociale ca o piramidă ce, procesual, descrește în înălțime și-și lărgește temeliile de răspundere, este întregită în gîndirea contemporană și argumentată de schema de funcționare a sistemului de tip cibernetic, atît de eficient, de rodnic în aplicarea sa la destinele dinamismului social. Căci mecanismul de funcționare al intensificării rolului individului — pe lîngă circulația mai rapidă a informației, implică și nevoia reală de a pune pe umerii tuturor factorilor răspunderea pentru demersurile întreprinse ,precum și solicitarea maximă a inițiativei creatoare a fiecărui element din sistem.

Teza marxistă, că progresul social și cel individual nu pot fi concepute fără o lărgire a democratizării, iar o lărgire a democratizării înseamnă creșterea răspunderilor societății față de individ, dar și a răspunderilor individuale — la toate nivelele — față de societate, este îmbogățită cu precizarea venind din teoria structurilor, că întrucît nu toate elementele componente ale unei societăți (indivizi, microcolective) au aceeași pondere în raport cu societatea, și răspunderea lor față de societate este direct proporțională cu sfera forței de acțiune a deciziilor, pe care le iau.

Conștientizarea acestor adevăruri face ca treptat omul și societatea făurită de el, să ajungă — în formele teoretice cele mai profunde — de la eliberarea universului uman de miturile fataliste religioase la eliberarea de miturile laice ale individualismului voluntarist. Dintre toate teoriile, marxismul o spune cel mai limpede: totul trebuie să se realizeze în societate pentru om, pentru ceea ce e mai omenesc din om. Dar ceea ce e omenesc în om a apărut odată cu constituirea societății, există în societate și prin societate, a progresat în și prin societate. Iată cum — într-un fel — individul e subordonat societății. Dar la rîndul său societatea progresează concentrîndu-și atenția tot mai mult asupra individului uman, prin idealul de a face cu putință ca tot omul să se realizeze.

Dar în disputa cu miturile religioase, marxismul răspunde ferm că omul se făurește pe sine, realizînd tot ce îi oferă ca posibilitate forța sa specifică de creație materială și spirituală, în disputa cu teoreticienii **miturilor laice individualiste**, marxismul arată limpede că individul există și se poate afirma (nu ca excepție, ci ca regulă) numai în societate și numai prin intermediul societății, iar societatea poate progresa cu atît mai repede și mai complex, cu cît reușește să descătușeze mai profund forțele creației individuale, deci căutînd și, mai ales, găsind structurile cele mai corespunzătoare pentru aceasta.

Adversarilor **umanismului**, li se poate răspunde că de cînd a apărut în om conștiința omenescului, preocuparea majoră a celor mai viabile teorii asupra omului a fost aceea de a asigura progresul omului. Structurile superioare nu anulează omul, ci dimpotrivă, în contextul democratizării lărgite, îl pun în valoare. Nu numai că omul nu va muri în viitorul apropiat, dar rămînînd idealul suprem pentru om, el constituie o preocupare permanentă, teoretică și practică, preocupare ce ajunge tot mai clar să coreleze progresul realizat în idealurile despre om cu cel al căutării modalităților de înfăptuire a acestor idealuri.

Deci, rezervelor structuralismului ce se declară antiumanism înfricoșat de sterilitatea variantelor utopice, li se poate răspunde că abordarea științifico-filozofică a societății și a omului nu elimină problema omului, nu destramă idealurile desăvîrșirii omenescului din om, ci înlătură doar variantele utopice ale umanismului.

Umanismul individualist (existențialist cu preponderență) i se poate răspunde în spirit structuralist că individul nu există fără sistem social, că este ceea ce este, devine ceea ce devine în și prin existența sa socială.

Iar ambelor atitudini teoretice, li se poate demonstra că marxismul — din unghiul de vedere al problemei discutate — este o concepție care vede individul uman progresînd prin intermediul propășirii sociale, iar societatea accelerîndu-și ritmurile progresive, prin faptul că acordă o pondere tot mai mare individului creator. Răspunderea se dovedește a fi reciprocă în complexitatea ei: a societății fără de individ și a individului față de societate.

CALINA MARE

DESCIFRAREA LIMBII TRACO–DACILOR (II)

Ilira era complet diferită de tracă și daco-moesiană. Examinînd comparativ toponimia, hidronimia, antroponimia și sistemul de formare a numelor de persoană, s-a tras, încă din anul 1963, concluzia că **traca** și **ilira**, de pildă, nu sînt îndeaproape înrudite, deosebirile dintre ele fiind aproximativ similare cu cele existente între iraniană și latină. În limba română—din trecutul îndepărtat și de astăzi — nu există nici un element ilirie. Tot așa stau lucrurile și cu procesul de etnogeneză a românilor. De altfel, nici în albaneză, unde ilira a intrat ca parte componentă, elementele ilire nu sînt prea numeroase. Mai mult decît atît: elementele ilire sînt puține chiar pe teritoriul fostului Illyricum. Elementele considerate ilirice în limba română (Iordache Moldoveanu, Bălașu Moldoveanu și Nicolae Aghinii nu ni le arată) trebuie explicate, deci, prin criteriul indo-european. Ele sînt resturi dacice (daco-moesiene) perpetuate ca atare în graiul nostru cotidian din spațiul carpato-balcanic și dunărean. Intrucît traca și daca sînt înrudite cu ilirica, este foarte normal ca între elementele de substrat preromanic din română să fie și unele asemănătoare cu particularitățile limbii ilirilor de odinioară.

Cît despre **pelasgică**, erorile și confuziile celor trei autori sînt și mai mari. Spațiul **pelasgic** sau **prehelenic** englobează exclusiv Grecia meridională și centrală cu majoritatea insulelor egeice. Pelasgii sînt autohtoni în Grecia (din neolitic, după cercetări ultrarecente). Elementele din limba acestui popor au fost identificate, după principii etimologice extrem de riguroase, în greaca veche. Din punct de vedere geografic și fonetic, pelasgica, în măsura în care a putut fi reconstituită, ocupă o poziție intermediară între albaneză și armeană. Ea este înrudită, pe de o parte, cu hitito-luwiana, pe de alta, cu traca. Se poate dovedi că în neolitic (± 6000—2600), populația din Creta era pelasgică. Triburile pelasgice s-au infiltrat deci succesiv în Creta, venind din Grecia meridională. Este evident că nu se poate vorbi de pelasgi la nordul Dunării, după cum greșit ar fi să se considere că a existat aici o populație unitară pelasgo-daco-iliră etc. ce trebuie revendicată printre strămoșii preromani ai românilor. Limba prehelenică (pelasgică), ca limbă indo-europeană, era înrudită cu idiomele din Asia Mică (grupul hitito-luwian sau anatolian). Clasificînd limbile indo-europene vechi din această zonă, va trebui să arătăm că greaca intră în grupul central, iar pelasgica, luwiana și hitita în grupul meridional. Există însă suficiente date pentru a demonstra persistența unui contact mai strîns (un fel de **uniune** sau **bloc lingvistic**) între hitită și minoică.

4. Cît privește raporturile dintre **traci** și **frigieni**, este de amintit că în antichitate cele două popoare erau puse alături, ceea ce a făcut pe mulți (între care și preopinenții noștri) să vorbească și astăzi (în 1971, ca pe vremea lui Herodot!) de existența unui compact grup lingvistic **traco-frigian**. Pe lîngă trăsături fonetice comune (asupra lor nu avem cum insista aici), în sistemul celor **două limbi** apar și particularități specifice, dintre care una, esențială, ne arată că frigiana aparține la grupul **centum**. Întrucît traca e o limbă **satem**, nu o putem, evident, grupa la un loc cu frigiana. De altfel, inițial frigiana va fi semănat mult cu greaca, dar ulterior, cînd frigienii s-au suprapus peste elemente trace în Tracia meridională și în nord-vestul Asiei Mici, limba lor a fost influențată de tracă (așa se explică, de ex. declanșarea mutației consonantice) și de daco-moesiană. Nu avem, deci, nici un motiv să confundăm pe **traco-daci** și **traco-frigieni, iliri, pelasgi, hiți, celți** etc. Sînt seminții indo-europene cu individualitate și limbă proprie.

5. Ideea lui Nicolae Densusianu (1846—1911) care în **Dacia preistorică** (1913) ar fi demonstrat autenticitatea preromană a geto-dacilor (cu alte cuvinte, protolatinitatea lor și a altor neamuri) nu aparține decît doar fanteziei, care a discreditat pentru multă vreme știința arheologică. Sînt pure elucubrații, ca și apropierile făcute de acesta și de alții (mai vîrtos, recent, de I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii), cum am încercat să dovedim mai sus. Este un adevăr elementar că există asemănări ce merg, uneori, chiar pînă la identitate, între forme din diverse limbi indo-europene (cf. în această ordine de idei lit. **kàs** „cine, ce", let. **kas** cu scr. **kas**), ceea ce nu trebuie să ne facă să afirmăm că lituaniana sau letona ar fi protosanscrite. Nimic uluitor nu este, deci, nici în faptul că există asemănări frapante între fragmente de limbă geto-dacică și celtică. Concluzia ce s-ar desprinde, în cazul cînd am accepta afirmațiile celor trei autori, cum că celții derivă din geto-dacii romanici ar fi curată invenție, care nu ține seama de principiile metodei comparativ-istorice în lingvistică.

In legătură cu modul în care I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii descifrează inscripții vechi și operează cu etimologiile, am arătat în prima parte a articolului nostru și vom cita în continuare unele exemple tot așa de semnificative.

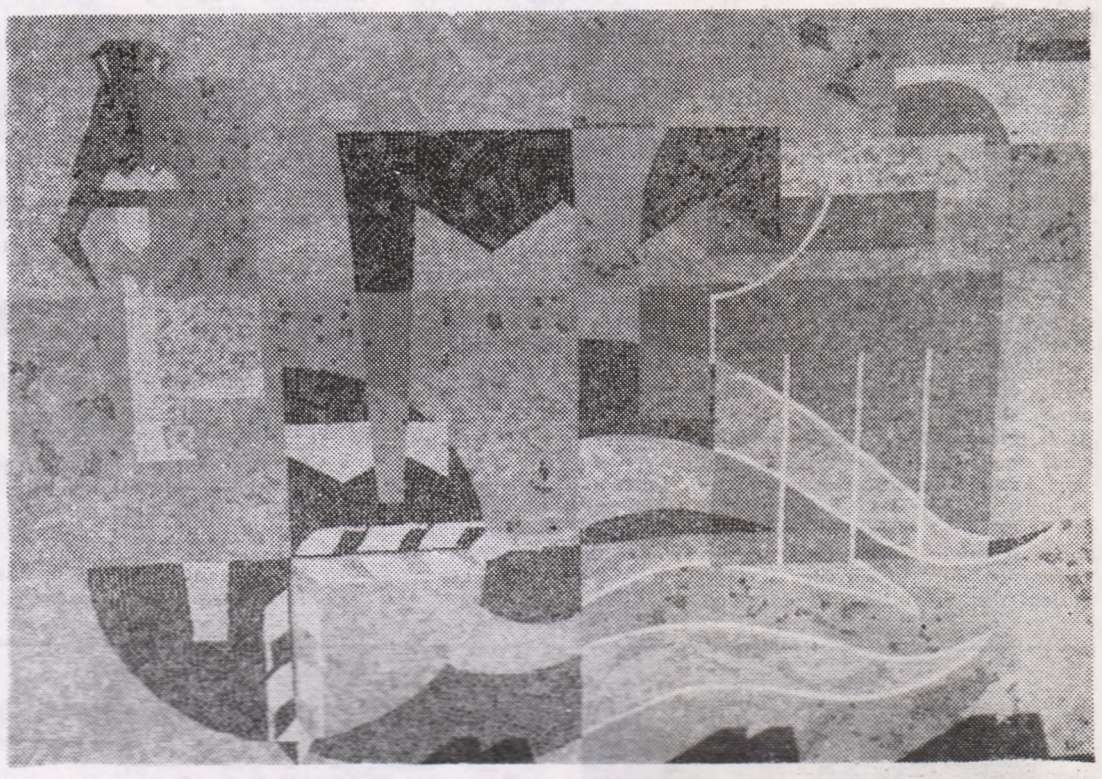
6. Mai întîi, o nedumerire: „descifrarea" limbii traco-dacilor ; tainele ei au fost dezlegate cu mult în urmă (minus inscripția de pe inelul de la Ezerovo și alte cîteva fragmente de aceeași natură), în orice caz, în secolul al XIX-lea, fără a mai vorbi de începutul celui în care trăim. Astăzi este mai mult decît pueril să se vorbească nu numai de indoeuropenismul (evident), ci și de protolatinitatea (fictivă) a limbilor **hitită** și **dacă**. Este o gravă eroare să taxăm hitita, traco-daco-geta (după terminologia celor trei autori) ca latinoidă „cu multe secole înainte de fundarea Romei" (vezi în „Săptămîna", nr. 10 din 12 februarie a.c., p. 5). Tot așa ar urma să calificăm și tohariana sau celtica, unde asemănările cu limba latină sînt și mai pronunțate.

Este artificios să se facă apropieri (care amintesc de experimentele lui N. J. Marr) între termeni ca **sar** și **Cezar**, **Sara**, **Asiria**, **Sargon**, **Sarapis**, **Sardos**, **Sarmisegetuza**, turc. **serai** și scr. **ras** (lat. **rex**, celt. **rix**), după autorii pomeniți, toate latinoide. Mai mult decît atît, sîntem avertizați că radicalul **sar** ar exista și în lexicul limbii române, unde „implică însă o introducere mai lungă" ; în cazul lui **Mera**, tîlcuit după aceleași principii, afirmația că slava (și germanica) nu permite o justificare etimologică, nu este întemeiată : să compare d-lor v. sl. **mĕra** „măsură", pe care-l puteau utiliza cu același folos în „demonstrații" ; **meterez**, care în română provine din turcă, nu poate fi pus alături de fr. **mettre** ; cuvintele românești **vad, vaduri, vadră, vidră, vas** și **a vărsa** nu pot fi grupate la un loc, deoarece **vadră** și **vidră** sînt din slavă (**vĕdro, vydra, vidra**). pe cînd celelalte se trag din latină. Cu asemenea argumente se poate dovedi orice, inclusiv că hitita, traco-daco-pelasgica, frigiana etc. sînt protolatine, iar **geții** tot una cu **hții**, de unde decurge, în mod „logic", fără prea multe comentarii, „ascendența limbii și poporului român direct din pelasgo-traci".

In nr. 15 din 10 martie 1971 al „Săptămînii", I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii pretind a fi descifrat, întocmai ca în cazul inscripțiilor frigiene, insemnarea de pe inelul de aur de la Ezervo, descoperit, la 12 aprilie 1912, de doi țărani. Autorii fantasmagoriilor trec foarte ușor peste încercările întreprinse pînă acum, fără rezultate absolut certe și nici acceptabile, de Pârvan, Kretschmer, Decev, Hirt, Olsen, Ribezzo, Seure, Basanavicius și Srba, Apostolides, Pisani, Albrecht von Blumenthal, Korinek, J. V. Ginneken, V. Georgiev, de care în realitate nici nu amintesc, cu excepția lui V Pârvan, care ar fi reușit să identifice un singur cuvînt. I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii fac din nou mențiunea că inscripția de pe inelul de la Ezerovo este „scrisă într-o variantă a alfabetului propriu pelsago-traco-dacilor...". Textul inscripției este notat, de fapt, cu litere grecești, nu traco-daco-pelasgice, deoarece tracii n-au cunoscut scrisul. Ar fi suficient să trimitem, în legătură cu valoarea și valabilitatea descifrărilor propuse pînă în prezent pentru inelul în cauză, la un specialist ca I. I. Russu, care, în **Limba traco-dacilor** (ed. a II-a, București, 1967 ,p. 39—40) a arătat că : „precum separarea cuvintelor nu este indicată și nu rezultă din nimic, nefiind nici un cuvînt identificat (detașat) cu certitudine ori măcar cu oarecare probabilitate în această succesiune de 61 semne grafice, — tot așa analiza textului și identificarea elementelor lui lexicale ca și încercările de tîlcuire etimologică s-au dovedit pînă acum inutile, zadarnice : din ele este imposibil să alegi vreun cuvînt ori sufix tîlcuit ori «tradus» cu oarecare certitudine : întreg sensul și destinația textului (spre a nu mai vorbi de «traducerile» formulate) rămîn deocamdată total enigmatice. Din numeroasele tentative de explicare a textului (nici una valabilă ori convingătoare măcar parțial), cele mai de seamă sînt..."

Pretențiile lui Iordache Moldoveanu, Bălașu Moldoveanu și Nicolae Aghinii de a fi descifrat inscripții vechi, inclusiv traco-daco-pelasgo-frigiene etc. și de a fi demonstrat caracterul protolatin al numeroaselor limbi indo-europene contrazic, deci, regulile elementare ale științei (și conștiinței), sînt pure invenții.

A. VRACIU



NICOLAE CONSTANTIN : „Mozaic" (detaliu)

Tradiții pedagogice

ION I. ONU

Născut la 1 septembrie 1868 în satul Bădeni, județul Iași, urmează școala primară la Pașcani cu renumitul învățător Mihai Busuioc (Domnul Trandafir al lui Mihail Sadoveanu) de la care, mărturisea adesea, că a prins dragoste pentru profesiunea de învățător. In 1880 intră ca bursier la Liceul Național din Iași, după care, se prezintă la examenul de admitere la Școala Normală de institutori din București, unde reușește cu succes. In 1890 termină școala cu cea mai înaltă distincție și este numit institutor clasa a III-a la Școala de aplicație nou înființată pe lîngă școala normală de institutori întemeiată de Alex. Odobescu. Este apoi subrevizor al județului Ilfov, iar în 1898, apreciat pentru aceste calități de către marele om al școlii — Spiru Haret, este numit revizor școlar al Județului Fălciu, iar mai apoi al județului Tulcea.

Pretutindeni Ion Onu se remarcă prin ideile și acțiunile sale ca un bun organizator al învățămîntului, ca pedagog și patriot. Astfel, la Tulcea, din necesitatea din acea vreme de a contribui la dezvoltarea limbii naționale, înființează în satele județului, grădinițe de copii, iar în Tulcea pune bazele unei școli pentru pregătirea educatoarelor din grădinițe.

In 1911 pleacă la Geneva pentru a-și desăvîrși pregătirea pedagogică la Institutul pentru studiul științelor pedagogice, „Jean Jacques Rousseau", înființat de pedagogul și psihologul de prestigiu Eduard Claparède. Aici va audia pe cei mai renumiți profesori ai timpului ca: Pierre Bovet, Adolf Ferrière, Dr. Naville, Goden și bineînțeles pe Ed. Claparède cu care va menține raporturi de prietenie; aici va cunoaște curentele pedagogice și psihologice care au dominat gîndirea pedagogică europeană din primele decade ale secolului.

Animat de un cald patriotism, Ion Onu se întoarce în timpul primului război mondial în țară, pentru a-și aduce contribuția la ameliorarea suferințelor pricinuite de război. Este numit director al Școalei pregătitoare mixte (Legea Mehedinți) înființată în satul său natal Bădeni.

Consecvent idealurilor sale de educator și concepției sale înaintate, înființează școala normală mixtă de la Bădeni, care, în esență, a reprezentat un experiment de proporții, pedagogico-social.

Dar un experiment privind fenomenul educativ are particularitatea de a putea fi apreciat mai exact și mai obiectiv nu atît în perioada cînd el se desfășoară, ci prin rezultatele care se verifică și rezistă timpului, la generațiile de elevi educați.

Intr-o asemenea judecată și interpretare de valoare, sarcina autorului acestui articol este ușurată de modelele create prin acel experiment pedagogic, oameni și fapte pe care îi avem în imagine și în minte timp de peste patruzeci de ani și care au dat strălucire muncii în școlile și în satele patriei noastre.

Astăzi, un astfel de experiment nu numai că nu și-a pierdut actualitatea, dar, dimpotrivă, el merită a fi cunoscut mai de aproape, în esența lui.

Fundamental era faptul că — elevii munceau învățînd și învățau muncind — formîndu-se ca oameni adevărați și călindu-și caracterele.

Din nevoia de a se porni de la însăși construcția localului școlii și asigurarea întreținerii și a serviciilor ei, elevii au învățat dulgheria, zidăria, tinichigeria, zugrăvitul, grădinăritul, pomicultura, aratul, prășitul și culesul, fetele lucrînd la bucătărie și în serviciile gospodărești. Munca avea astfel un caracter armonios, împletindu-se cu pregătirea pedagogică, educativă de la cursuri, de la practica pedagogică și culturală.

Astăzi, cînd cunoaștem atîtea sisteme și metode moderne educative, ne întrebăm ce forță închidea în sine sistemul practicat de Onu ? Sigur că acea forță morală, care dinamiza și cataliza, era însăși personalitatea pedagogului ; acest exemplu nu ar trebui să scape generațiilor de astăzi...

Cine nu ar cunoaște însă celălalt aspect esențial al educatorului Onu și anume pedogogul luminat și autorul atîtor lucrări, ar putea conchide că experiența sa se limita la un practicism local și atît. In realitate, concepția sa educativă a fost dublată și luminată de o muncă impresionantă de elaborare de lucrări teoretice-pedagogice, metodice și de culturalizare.

Desigur, o apreciere analitică a operei sale în lumina concepției de astăzi, nu poate să nu constate și unele limite inerente epocii dintre cele două războaie mondiale, ca și a influențelor unor curente pedagogice ale vremii ; dar istoriograful va trebui să consemneze și modul cum Ion Onu a știut să aplice și să adapteze creator la realități, ideile luminoase ale lui Spiru Haret sau ideile lui Simeon Mehedinți. Este greu însă să delimităm unde și cît se întîlneau și se conjugau acele idei cu ideile și practicile cultivate de Ion I. Onu în activitatea sa multilaterală.

Pentru a rezolva lipsa unor metodici de predare la clasele I—IV, el trecu la o muncă asiduă, în colaborare, elaborînd metodici pentru toate obiectele de învățămînt.

Dar, o construcție de mari proporții, cum concepea el organizarea învățămîntului, nu se putea realiza fără o bază teoretică și fără manuale școlare. Manualele școlare elaborate de Ion Onu, singur sau în colaborare, au fost numeroase și au folosit învățămîntului timp de peste patruzeci de ani, ceea ce a dovedit valoarea lor. Intre acestea enumerăm : Geografia României *— prima geografie școlară, apărută în 1893. Geografiile județelor : Ilfov, Neamț, Constanța, Iași, Fălciu și multe altele; abecedare, citiri, aritmetici, caiete de desen după natură și caiete de caligrafie etc., etc.*

Publică, de asemenea, piese de teatru prelucrate și originale și volumul „Versuri pentru copiii noștri", unele din poezii fiind cîntate pe melodii de Juarez Movila.

Conștient de necesitatea unei orientări teoretice, Onu simte nevoia și a unor traduceri de prestigiu din acea vreme. Cu consimțămîntul fostului său profesor și prieten, Eduard Claparède, traduce lucrările : Psihologia copilului *și* Pedagogia experimentală.

In economia prezentării de față nu putem cuprinde activitatea publicistică și de specialitate atît de vastă, elaborată de Ion I. Onu. Merită amintită însă contribuția sa la înființarea „Revistei pedagogice literare", foaia ilustrată „Vulturul", „Revista învățămîntului primar" și „Convorbiri didactice" precum și susținerea apariției lor prin articole și lucrări de specialitate.

Desigur, astăzi, lucrările lui Ion I. Onu au o valoare documentară, dar în epoca dinaintea primului și dintre cele două războaie mondiale ele și-au adus o contribuție valoroasă la organizarea și dezvoltarea învățămîntului primar, la susținerea și consolidarea aspirațiilor poporului nostru.

Ceea ce a dăuinuit peste timp este însă opera sa educativă, generațiile de învățători formați în spiritul muncii și al iubirii de patrie și care în condițiile grele din trecut au dat strălucire și noblețe prin munca și exemplul lor personal atît școlii cît și satului românesc.

Conf. dr. DORIN DAMASCHIN

EMINESCU ÎN LIMBA LUI SHAKESPEARE

„Traduceri totale", „traduceri perfecte" nu au fost făcute niciodată şi probabil nici nu se vor face; cu atît mai puţin cînd e vorba de versuri. Există mai multe argumente în sprijinul acestei afirmaţii, cel mai important părînd a fi lipsa unei corespondenţe semantice perfecte între *toate* cuvintele din limbi diferite. O limbă bogată semantic poate avea, de pildă, şapte sinonime pentru o noţiune ,care într-o alta nu este acoperită decît de trei complexe verbale. Diferenţierea ar apare astfel între polisemie şi sinonimie, echivalentă cu raportul real existent între sinteză şi analiză.

Numărul mai mare de corespondente în limba care se traduce l-ar putea duce pe traducătorul comun în greşeala de a interpreta eronat sensurile intenţionate de autor acolo unde sfera semantică a cuvîntului acoperă o arie mai mare, polisemia suplinind astfel sinonimia. Aceasta implică o aparentă facilitate în transpunerea într-o limbă cu un vocabular mai bogat a unui text poetic dintr-o limbă cu posibilităţi semantice reduse. Este mai uşoară doar cînd traducătorul este cunoscător desăvîrşit al ambelor limbi şi interpret infailibil al autorului tradus. Şi dacă un astfel de interpret nu poate fi uşor recunoscut ca atare, afirmaţia devine cu atît mai rezistentă în cazul poeziei, unde traducătorului i se acordă încredere sporită. La fidelitatea de sens se adaugă aici o fidelitate în redarea imaginilor şi una a „cîntecului" — cum o numea Philippide; traducătorului-poet îi va sluji cunoaşterea sistemelor prozodice ale celor două limbi şi posibilităţile de transpunere a ritmului interior al limbii, a scurgerii regulate a sunetelor ce îmbracă sensuri şi imagini. Spiritualitatea unui popor depozitată în limbă — după cum ne înştiinţa Ibrăileanu — se întîlneşte cu o alta, în cea mai înaltă formă de combinare a elementelor ei: poezia. Dintre posibilităţile existente în traducerea poeziei, — redarea în proză, păstrarea ritmului şi omiterea rimei, care ne-ar obliga, după unii, la denaturări nefondate, precum şi păstrarea integrală a „cîntecului" original — ne vedem tentaţi a ne alătura celor ce o susţin pe cea din urmă. Poezia este arta sunetului încărcat de semnificaţii, a combinării imaginilor dispuse melodic în cuvinte. Sarcina traducătorului din română în engleză e uşurată, sub acest aspect, şi de asemănarea dintre sistemele prozodice ale celor două limbi. Devine cu atît mai întemeiată necesitatea şi utilitatea traducerilor poetice într-o limbă de mare circulaţie; ambele imperative subliniate de N. Iorga: *„A traduce operele lui Eminescu înseamnă a reda o contribuţie valoroasă la obligaţia introducerii sufletului unui popor în ţările vorbitoare de limbă engleză... A face cunoscută vocea acestui mare poet român este şi un serviciu adus culturii europene..."* [1].

Primul român care s-a gîndit că lui Eminescu i s-ar potrivi straiul regesc al pentametrilor limbii lui Shakespeare (numit undeva de ipoteştean *„cel mai mare poet pe care l-a purtat pămîntul nostru"*) a fost profesorul I. O. Ştefanovici, care predă Sylviei Pankhurst o traducere incompletă din opera marelui poet. Drept prefaţă la volumul publicat la Londra se află o scrisoare a lui G. Bernard Shaw către Sylvia Pankhurst, datată 1929: *„Dacă aş fi unul dintre aceşti editori tineri... care scotocesc după cărţi vechi din care fac ediţii pentru colecţionari, m-aş repezi la această carte minunată (...). Dacă ai găsi acum un Delacroix (tînăr) şi un editor (tot tînăr) şi o tipografie!... Ar fi de dorit şi muzică de Berlioz. Traducerea este uimitoare şi nemaipomenită. M-a cucerit cu totul. Ţine-mă la curent cu norocul pe care îl vei avea cu moldavul care a ridicat din mormînt Fin de siècle-ul XVIII-XIX".*

Intîlnirea dintre profesorul român, cunoscător al limbii engleze şi Sylvia Pankhurst pare să fi fost dintre cele mai fericite pentru transpunerea lui Eminescu într-o limbă de mare circulaţie. Pentametrii şi hexametrii din *Călin, Strigoii, Împărat şi proletar* sînt reluaţi cu mult succes în limba marelui Will. Mai puţin reuştie sînt transpunerile din poeziile cu mult iz folcloric, cu ritm alert şi aliteraţii, cărora cu greu li s-ar putea găsi echivalente în vreo limbă străină. Este cazul poeziilor *Somnoroase păsărele* şi *La mijloc de codru des.* O traducere total greşită, pe care nu o putem pune decît la baza interpretării într-o engleză incorectă a profesorului Ştefanovici, a ultimelor două versuri din *And if the Branches (Şi dacă...): It only tells thou hast no peer, / And sole-supreme art reingning.* Însemnînd în română: *Şi doar îţi spune că-mi eşti fără stăpîn domnind supremă-singură /,* pentru: *E ca aminte să-mi aduc / De tine-ntotdeauna...* din originalul eminescian.

Faptul că traducerile din acest volum au fost considerate în general reuşite este poate dovedit şi de nereluarea lor în volumele din 1938 (şi nici din poeziile traduse ulterior de Pankhurst şi Ştefanovici). Aceste volume sînt semnate de Dimitrie Cuclin şi P. Grimm. Volumul lui Cuclin pare a fi cel mai puţin reuşit dintre toate acestea. Obiecţiile care pot fi aduse acestor traduceri sînt de natură diferită. În *Luceafărul* — tradus incorect *Lucifer* — numai rareori întîlnim strofe realizate din toate punctele de vedere. Deformările de sens din unele locuri se adaugă nerespectării în mare parte a ritmului. Rima este menţinută numai la două versuri din fiecare strofă. Numărul de silabe este egal cu cel din română, dar pentru obţinerea ritmului corect am fi obligaţi la unele accentuări foarte bizare, imposibile chiar pentru cuvintele englezeşti. Versurile şchioapătă (vezi strofa 8) şi-l obligă pe cititor la reluarea lecturii în speranţa găsirii unui metru cît de cît acceptabil. Stîngăciile se înmulţesc prin sfîrşirea multor versuri în conjuncţii, prepoziţii şi articole hotărîte sau nehotărîte. O lectură atentă scoate la iveală întorsături şi construcţii de fraze cu totul ieşite din comun sau chiar termeni folosiţi incorect, din cauza, probabil, a obligaţiilor impuse de rimă, şi ea folosită incomplet. Cele mai reuşite ni se par strofele care evocă momentul întîlnirii dintre Hyperion şi Demiurg.

Îi reproşăm de asemenea lui Cuclin felul în care a tradus *Mai am un singur dor:* din diferitele variante ale poeziei, Cuclin recompune o versiune proprie în care include strofele 1 şi 3 din *Mai am un singur dor,* strofele 2—4—5—6—8 şi 12 din *De-oi adormi* şi restul din *Iar cînd voi fi mormînt.* Aceasta duce la pierderea legăturii semnatice între strofele 3 şi 4, „cerul senin" din prima fiind considerat subiect pentru următoarea, al cărei subiect este de fapt altul („apele"), diferit şi ca număr gramatical de primul. Ultima strofă a lui Cuclin, modificată de traducător după una din *De-oi adormi,* continuă o strofă a lui Eminescu din altă variantă. În *Odă (în metru antic)* Cuclin nu respectă ritmul original şi ni se pare interpretat greşit versul: „Piară-mi ochii tulburători din cale ", prin *„Let my troubling eyes perish of my way".* Poate tocmai această *Odă,* ne permite să-l considerăm pe P. Grimm, în volumul apărut în acelaşi an, un traducător mai bun şi un poet adevărat. Philippide observa că existenţa pentametrului şi a hexametrului în multe poezii din engleză este de mare ajutor pentru traducătorul excelent al *Epistolelor,* al poeziilor *O, mamă, Sara pe deal, Se bate miezul nopţii, Singurătate.* Din aceeaşi cauză, a ritmului deosebit de specific limbii şi nuanţelor subtile date de folosirea în română a diminutivelor inexistente în acest caz în engleză, sînt mai puţin realizate traducerile din *Codrule, codruţule, Freamăt de codru.* Nu deosebit de fericită se dovedeşte a fi — din cauza construcţiilor dificile —traducerea poeziei *Atît de fragedă...* Pe lîngă cele menţionate, remarcabilă socotim versiunea engleză a poeziei *Pe lîngă plopii fără soţ.*

Această prezentare istorică şi critică a traducerilor în engleză din opera marelui Eminescu — ne obligă să propunem cîteva versiuni engleze spre exemplificare a modului în care socotim că ar trebui tradus poetul român în limba lui Shakespeare. O facem, cunoscînd că două din aceste poezii au fost deja traduse şi conştienţi, în acelaşi timp, că ele vin să sprijine încercările nobile şi justificate de a întîlni cititorul de limbă engleză cu o artă poetică ce nu s-a bucurat de prestigiul limbii marelui Will.

ALEXANDRU ŞTEFAN

[1] *Poems of M. Eminescu,* London, 1930, p. XIII.

AND IF...

And if the boughs tap at the pane
And poplars quiver in the wind,
It's that my mem'ry I should strain
And gently bring you in my mind.

And if in waters the stars twinkle
The bottom of the lake revealing,
It's that my brow should have no wrinkle
And that no pains my heart should sting.

And if thick clouds desert the blue
And let the moonlight freely flow,
It's that I should remember you
And from me never let you go...

WHAT A SAD SOUL...

What a sad soul I was given
By fathers and forefathers,
That it could hold in itself
So many woes?

What a sad soul, sad and senseless
And of what sluggish clay
That after so much disappointment
Still hopes in vain?

How can he feel not at all damned
Of bearing endless need?
You, waves of the holy brine
Away take me, indeed!

I LIVE BUT WITH ONE WISH

I live but with one wish:
In the still of the eve
Let my life finish
Close to where billows cleave.
And leave me in long peace
Near the old forest,
The sky be clearest
Above the endless seas.
I need no cerement
Neither expensive shed,
But just a little bed
Woven from twigs and scent.

And nobody will mourn
When I am gone from here,
But autumn with a storm
Its yellow leaves will stir.

And when with sweet long purling
The springs no longer hide
The silver moon should glide
Above fir-trees that swing.
Let then the sheep-bells chime
In the chill evening's breeze.
Above me never cease
The branch of holy lime.

A wanderer no more
From then on I shall be
By memories of yore
Snowed up under the lea,
And evening stars that rise
From shadows in the wood
Again will smile for good
As friends from their skies.
And full with passions many
Will sternly sing the sea
But then I'll no more be
Than dust, in grave lonely.

Traduceri în limba engleză
de Al. PASCU şi ST. AVĂDANEI

---

colocvii pariziene

ANTOINE: „NU ŞTIU DE TRISTEŢE"

Actor sau diletant? Hippy sau clown?

Subţire, înalt, cu figura bazanată, cu ochi întrebători, cu zîmbetul unui şcolar vinovat, cu aerul unei vedete de music-hall de la 1900. Pierre-Antoine Muraccioli sau pur şi simplu Antoine pentru admiratori — eroul Elucubraţiilor *de acum cîţiva ani pare mai curînd un protagonist al scenelor de grand-guignol, un fel de june-prim al bistrourilor pariziene în genul faimosului Dédé, gigolo fără rival în Montmartre şi Montparnasse. Cu un palmares de 40 de compoziţii proprii — şansonete şi litanii — cu milioane de discuri vîndute ,cu turnee în peste 20 de ţări, cu zeci de creaţii vestimentare masculine, asimilate astăzi de marile case de modă, cîntăreţul, poetul, compozitorul şi... arhitectul Antoine a atins majoratul consacrării.*

Debutul său a iritat multă lume în Franţa: parizienii aveau impresia că acest adolescent îşi bate joc de ei cu aşa zisul său nonconformism. Antoine a relansat în acea epocă „cîntecul social", socotit deseori un intrus în repertoriul clasic mic-burghez al unor săli de concert din Paris şi aiurea.

În astă seară la Châtelet, *Antoine urcă în scenă îmbrăcat ca deobicei într-o cămaşă înflorată (actorul susţine că tradiţionalele vestminte masculine sînt prea triste, prea cenuşii!) şi tinerii parizieni îl salută ca pe un prieten de mult aşteptat. La Cafeul Touville, unde poposim în aceeaşi seară, îi auzim vocea la o combină electrofonică: „Ştii, băiete, ştii / că te vei îmbogăţi? / De nu ştii / Ia pilule MONOPRIX! / Oh, Yeah! (Elucubraţiile lui Antoine). Popularitatea actorului-cîntăreţ a determinat un institut de sociologie dintre cele mai serioase ca IFOP să efectueze un sondaj în rîndul tinerilor elevi şi studenţi francezi: „De ce vă place Antoine?" — a fost întrebarea anchetatorilor. „Are simţul muzicii. Se pronunţă împotriva războiului. Cîntecele lui lui spun mai totdeauna ceva despre viaţă. Este un interpret al năzuinţelor noastre. E simpatic, inteligent, caustic!"... Acestea au fost răspunsurile.*

Cînd stai de vorbă cu Antoine, îţi face impresia unui tînăr obişnuit. Nu ştim dacă această popularitate de care se bucură este justificată de fizicul său uşor îngrat. Unui străin, adoraţia fanaticilor reuniţi în CLUBUL ANTOINE, ca şi dispreţul afişat al adversarilor săi, i se par extravaganţe pariziene. Pe măsură ce actorul ni se confesează, aceste nedumeriri se risipesc. S-a născut în 1944, la Tamatave, în Madagascar, unde tatăl său lucra ca inginer. La 19 ani îl întîlnim ca student al Şcolii Superioare de Arhitectură din Paris. Un an mai tîrziu face turul lumii ca globe-trotter. Scrie poeme, muzică. În 1965, debutează la un cabaret cu un scheci. Apoi prima apariţie la OLYMPIA sub conducerea lui Brune Coquatrix. Efectul este „mortal", după cum se explică însuşi actorul. Elucubraţiile *sale pun în discuţie faima multor cîntăreţi la modă, obligă presa să vorbească de el. A izbîndit mai curînd decît se aşteptase. De altfel, terenul era pregătit: cu excepţia unor veterani ai şansonetei — Trenet, Brel, Aznavour, Brassens, Ferré etc., repertoriul multor interpreţi de muzică uşoară se dovedise prea lejer... Or, Antoine ataca direct, fără retorică, edificii solide ale lumii capitaliste: morala, corupţia, convenţiunile, complexele de rang social, angoasele tineretului, aşa-numita civilizaţie de consum... OH YEAH! — acest lamento al lui Antoine s-a transformat cu timpul într-un cuvînt de raliere al tinerei generaţii din Apus. În timpul cît am stat în capitala Franţei, l-am auzit peste tot, în baruri, bistrouri, la televiziune, înginat de studenţii Cartierului Latin.*

Lui Halliday i-au trebuit ani să se afirme, lui Adamo — eforturi serioase, lui Mireille Mathieu — gloria lui Piaf, şi o publicitate cum rar s-a văzut. Antoine a urcat pe scenele pariziene fără reclamă, fără publicitate. A cîntat pur şi simplu „mofturi", „elucubraţii", cîntece de grand-guignol. În răstimpul celor 30 de minute pe care ni le-a acordat, după spectacolul de la Châtelet, *Antoine ne-a vorbit de toate acestea, de pasiune, de muncă:*

— Ştiu — ne-a spus tînărul nostru interlocutor — că pentru a dovedi publicului că nu eşti un nepoftit pe scenă sau un cabotin — cuvînt dureros pentru un actor — trebuie să trudeşti zile şi nopţi. Am făcut-o mereu, fără să mă gîndesc la consecinţe, şi, o fac şi acum. Ştiţi cum am debutat? În decembrie 1965, prezentam Parisului un SHOW televizat. În aceeaşi lună, o casă de discuri avea să-mi înregistreze ELUCUBRAŢIILE. Patru luni mai tîrziu, eram o „stea" pe afişul OLYMPIEI. Şi apoi, totul s-a oprit aici. Mi-au trebuit trei ani pentru a mă transforma dintr-o vedetă într-un actor de carieră. Am plecat din nou de la zero, a trebuit să-mi recîştig publicul, să uit gloria dementă de o zi!

Într-una din zile, am vizitat un studio al televiziunii franceze. L-am regăsit pe Antoine în chip de trubadur într-o grădină cu boschete în felul celor de la Trocadero, apoi în interiorul unui fastuos palat: mobile victoriene, lungi mese de ospăţ, tapiserii flamande, lampadare în fier forjat. În lumina de jar a proiectoarelor, Antoine cîntă cu aceeaşi nonşalanţă cu care îşi desfată admiratorii din Cartierul Latin, atunci cînd poposeşte în cantinele studenţeşti de pe Boul'Mich.

— De ce aceste recitaluri spontane, Antoine?

— Îmi place să mă amestec în mulţime, să cînt frumoaselor cîntecele mele, prietenilor, studenţilor. E „avanpremiera mea", dacă vreţi. Truverii, cavalerii şi paladinii de altă dată procedau cam la fel... Am scris „litanii", dar nu cîntece triste. Nu ştiu de tristeţe. Eu scriu poeme satirice, fără pretenţii. În studio, am cîntat în decor medieval şi apoi modern, am blestemat ororile războiului în poemul „DE CE SÎNT ATÎTEA TUNURI PE LUME?"...

Antoine e în felul lui un filozof. Poate că e prea mult spus pentru vîrsta sa, şi totuşi se numără pe degete acei interpreţi şi textieri de muzică uşoară din Apus care îşi pot permite luxul de a critica tarele societăţii de consum. Dar la rîndul său, Antoine a avut parte de critici:

— Pe atunci, trei rînduri răuvoitoare apărute în presă îmi aduceau zile de nelinişte. Astăzi, Je m'en fous, Monsieur, de toate astea. Nu-mi pasă, o carieră nu poate fi anulată dintr-un condei de primul venit în critica muzicală. De altfel, în lumea noastră, a creatorilor se discută mult pe tema (in)utilităţii criticii!

— O întrebare de circumstanţă: crezi, în viitorul muzicii uşoare?

— Cred. Atîta timp cît vor fi tineri pe lume — şi tineri se vor dori oamenii mereu — va fi şi muzică uşoară, ca un antidot al unei civilizaţii tot mai tehnicizate.

— Ce părere ai despre festivalurile internaţionale de muzică uşoară?

— Numai lucruri bune despre cele ce se ridică deasupra aranjamentelor de culise. Scopul lor trebuie să fie promovarea pe seară mondială a celor mai reuşite creaţii muzicale de acest gen, înregistrarea celor mai bune voci, organizarea de recitaluri etc. De obicei, cele mai multe se opresc — fatalmente — la gloria efemeră de o săptămînă şi atît. Cu excepţia unui San Remo, rareori ne este dată bucuria unui ecou prelungit. Ar fi de dorit şi o literatură muzicală mai susţinută cu privire la aceste festivaluri.

— Ce muzicieni români cunoşti?

— ...Să caut în memorie: Enescu, Lipatti. Ştiu că mai sînt cîţiva la Paris ca Marcel Mihalovici, de pildă. În magazinele pariziene nu există discuri cu alţi compozitori. Cunosc în schimb muzica populară românească — bineînţeles prin intermediul unor discuri primite de la nişte prieteni.

— Ce-ţi spune epoca noastră?

— Ce spune întregii mele generaţii: tehnică, ştiinţă, progres. Există premisele unei dezvoltări sociale generale, şi asta e foarte bine. Dar, între azi şi mîine există timpul nostru — secolul nostru — Nu-l putem nega...

GEORGE CUIBUŞ

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iaşi—str. V. Alecsandri, nr. 6

Redacţia şi administraţia: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847