

CRONICA

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 25 (280) • SIMBATA 19 VI 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

SPECIFICUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

Problema specificului artei, cu o istorie destul de îndelungată și ramificată, suscită încă și astăzi un viu interes. Dar urmărind discuțiile în acest sens se poate constata, în linii mari, un fapt: în general, preocupările privind precizarea specificului artei se referă la specificul cunoașterii artistice. Primează, deci, punctul de vedere al cunoașterii. Cred însă că, în esență, punctul de vedere care ar trebui să primeze este cel al creației. Admitând, totuși, pentru o clipă, că arta se delimitează ca specific din perspectiva cunoașterii, constatăm că, de obicei, acest specific este abordat ca diferențiere de cel al cunoașterii științifice și filozofice în sensul unor elemente ca obiectul cunoașterii, mijloacele de cunoaștere etc. Toate aceste elemente însă, cum se poate observa, sînt de ordin exterior fenomenului artistic. Or, chiar dacă trecem peste primul artificiu făcut, acela de a reduce specificul artei la problema cunoașterii, însuși acest aspect implică un nou artificiu: privirea din exterior. Problema artei, așadar, pusă și numai sub aspectul cunoașterii, soliciță apelul la elemente de ordin interior.

Intr-adevăr, obiectul cunoașterii științifice îl constituie faptul real ca atare, pe cînd cel al cunoașterii artistice este obiectul numai din punctul de vedere al omului, deci realul umanizat. Dar o asemenea precizare, fără îndoială cu un anumit accent de interes, nu epuizează totuși chestiunea specificului cunoașterii artistice. Chiar adîncind precizarea în cauză, arătînd că în cazul științei, ca și în cel al filozofiei, este vorba de o relație obiect-subiect, iar în cel al artei de o relație subiect-obiect, fapt care se explică prin aceea că în cunoașterea științifică obiectul este un dat în sine pe cînd obiectul cunoașterii artistice îl reprezintă sensul a ceva omenesc sîr într-un anume dat (devenit creat), deci însăși semnificația fondului uman care s-a impus ca sens în acel dat — desigur, problema diferenței specifice de care vorbeam rămîne tot la zona unor aspecte de ordinul exteriorității.

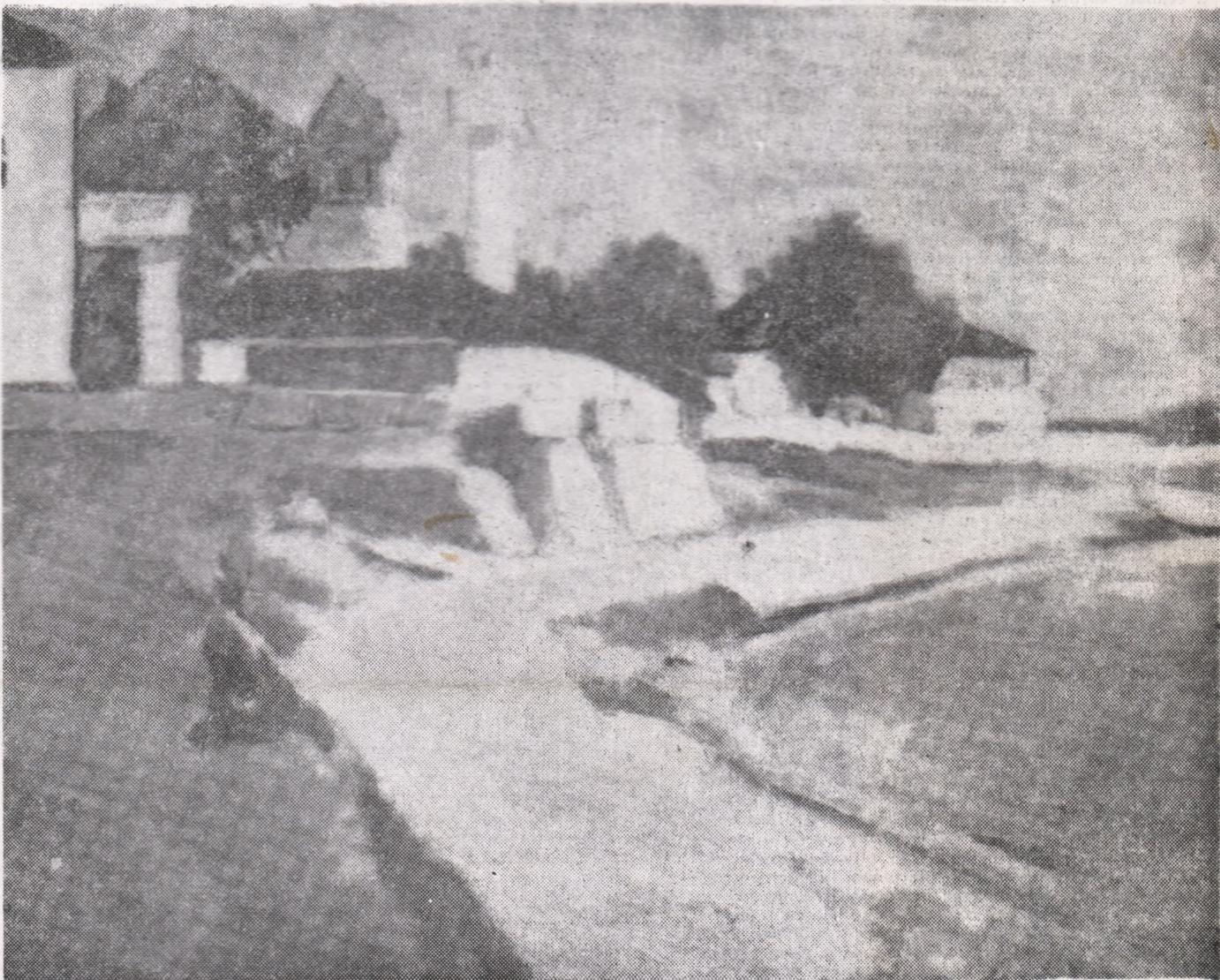
De asemenea, precizarea că specificul cunoașterii artistice ar consta în aceea că această cunoaștere face apel la senzorialitate, afectivitate și gîndire, ea însăși ridică, în continuare, noi întrebări. Cunoașterea științifică nu face și ea apel la gîndire? Apoi, cunoașterea științifică nu face apel, totodată, la senzorialitate și afectivitate? Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Căci și știința se întoarce la senzorial. Este adevărat, acest act ea îl săvîrșește indirect, prin intermediul tehnicii. Dar, în fapt, la fel procedează și arta. Și ea se întoarce la concretul senzorial tot prin tehnică. Firește, în privința acestor două întoarceri la concretul senzorial prin unicul element al tehnicii, deosebire există. Dar deosebirea se referă la aceea că dacă, pe de o parte, știința și tehnica sînt două realități distincte, pe de altă parte, dimpotrivă, arta își are propria sa tehnică, ea fiind, concomitent, și cunoaștere și tehnică. Deosebirea nu se referă, deci, la prezența sau absența apelului invocat, ci la modul cum este acesta făcut.

Un alt aspect, în aceeași ordine de idei, care se dovedește iarăși fragil este acela că specificul cunoașterii artistice s-ar explica prin calitatea acestei cunoașteri de a reproduce apreciativ. Mai întii, această cunoaștere nu re-produce, ci, cu specificarea că folosim termenul dinăuntru artei, produce (concept desemnînd cunoașterea în ordinea creației). Căci în artă, vizată ca modalitate de cunoaștere, nu are loc numai o raportare propriu-zisă a subiectului la obiect, ca în domeniul științei, ci se constată întotdeauna, fără excepție, o autoraportare a subiectului la sine. Această autoraportare este asemănătoare unei re-fracții, iar din perspectiva sa faptul artistic de cunoaștere nu este sub nici un motiv un act de re-producere. Apoi, revenind la argumentul caracterului apreciativ al artei, să arătăm că această însușire de a fi apreciativă nu revine în exclusivitate fenomenului artistic. Apreciativ cunoaște, de asemenea, și filozofia, aceasta fiind prin excelență atitudine, deci însemnînd apreciere în mod implicit. Dar nu numai filozoficul ci și eticul este cunoaștere apreciativă.

Așadar, operarea cu elemente de ordinul exteriorității în delimitarea specificului cunoașterii artistice nu poate duce pînă la capăt această delimitare. Se impune astfel de la sine, în discutarea specificului cunoașterii artistice, necesita-

VASILE CONSTANTINESCU

(continuare în pag. 11)



FR. ȘIRATO :

„Farul din Mangalia”

FILOZOFIA ISTORIEI LA NICOLAE IORGA

Geniul personalității lui Nicolae Iorga, atît de complexă și multilaterală în care domină ca realizare creativă istoricul, nu putea să nu dea aripi cugetului și în domeniul teoriei și filozofiei istoriei. Pentru că filozofia istoriei nu este în fond decît conștiința de sine a cercetării istorice, reprezintă o prelungire a acesteia. o metaistorie în sens metodologic, nu ontologic și metafizic. Dar spre deosebire de cel ce i-a fost profesor și i-a rămas mentor pînă la sfîrșitul vieții, A.D. Xenopol, și care făcuse în acest domeniu operă de prestigiu european, punînd în umbră pe istoric, care e mai repede depășit, fostul student ieșean, Nicolae Iorga, se va realiza ca savant de notorietate mondială pe tărîmul investigației istorice, meditația filozofică dînd parcă mai multă strălucire istoricului și creației istorice decît avînd o valoare în sine. Teoria istoriei apare ca o introducere la opera istorică și pre-gătitoare pentru studiul istoriei, conștînd mai ales din lecțiile inauqurale și conferințe strînse în volumul Generalități cu privire la studiile istorice.

Istoria, în concepția lui Iorga, se deosebește, atît de științele naturii, cît și de sociologie, prin captarea faptului în sine, a faptului de viață socială și umană. Faptele „intră viu în structura creației ce se urmărește” în domeniul cercetării istorice. Naturalistul cercetează fenomenele în vederea desprinderii legilor prin care acestea devin explicabile.

Iorga respinge dintru început posibilitatea explicației legitime în știința istoriei, considerînd că complexitatea și policromia evenimentelor istorice

este mult prea mare pentru a putea fi încadrată acestora. De fapt, Iorga preia concepția clasică, mecanicistă despre legea științifică, considerată ca un raport matematic strict, repetabil în mod absolut, care fără îndoială nu poate fi aplicabil relațiilor dintre procesele istorice, în care intervine, după părerea sa, un număr nesfîrșit de factori. În felul acesta, în viziunea istoricului român, istoria nu-i o știință; există doar „o disciplină a istoriei, care se interesează de fapte ca atare”.

O asemenea viziune Iorga vrea s-o fundamenteze și pe o filozofie a vieții, cu largi dimensiuni umaniste însă, nu biologice, ca la cei mai mulți reprezentanți ai acestei filozofii — Nietzsche, Bergson, Spengler, Istoria este astfel „disciplina cea mai umană din toate”, ea preocupîndu-se de omul concret, de oamenii trecutului în toate manifestările lor de viață, cu împlinirile și decăderile lor, cu calitățile și viciile lor. Științele naturii, afirmă Iorga, în tonul reprezentanților filozofiei vieții, „ridică spiritul pe culmi de unde viața se vede fără relief, culoare și interes; istoria nu numai că ne lasă în mijlocul vieții, dar o lărgește prin perspectiva imensă a trecutului, prin presimțirea viitorului fără de capăt”.

Cunoașterea istorică este, de aceea, după opinia lui Nicolae Iorga, o împletire dintre explicație și reprezentare, dintre adevăr și artă, nepierzînd nici un moment contactul cu faptul is-

Dr. ION FLOREA

(continuare în pag. 10)

in celelalte pagini:

N. CABANDING

Ana Luca artistă și poetă (pag. 4)

IBETIU PALERLOG

Exegeză brăncușiană (pag. 5)

MAGDA URSACHE

Domnia cuvîntului în context (pag. 7)

C. CIOPRAGA

N. Iorga, scriitor (pag. 8)

I. LEONTE

Cronica literară (pag. 8)

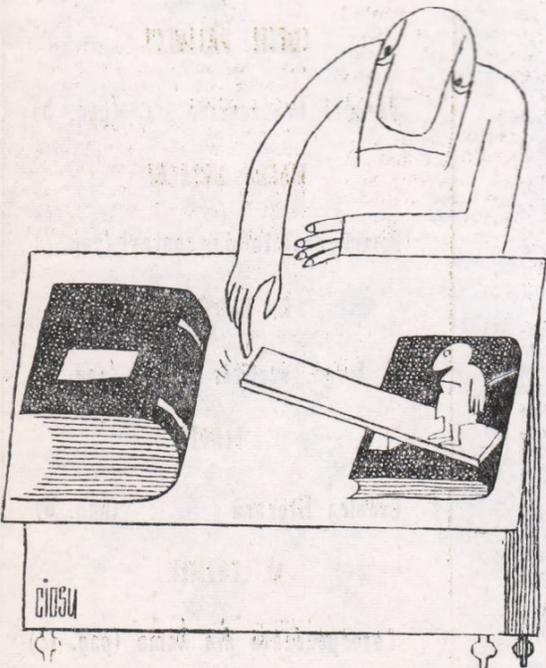
M. COZMEI

Correspondență din Roma (pag. 12)

NOPTI ALBE (II)

Cu o săptămână în urmă aici ninsese. Acum nopțile albe aduseseră, sus, cerul cu margine de toc spre Baltica, iar pe Nevski-prospect și pe chejurile Nevei, rochiile de vară și florile. La golful Finic, pe imensele dune de nisip din preajma ambițiosului palat al lui Petru, (o copie după Versailles), sau lângă zidurile inofensivei fortărețe Pavlovsk, se face plajă. Ochii, obosiți de atâta culoare și formă la Ermitaj, se întâlnesc cu odihnită oglindă a Nevei... Și cu statui, statu, peste poduri, statui alinate în parcuri și cimitire, fiecare cu istoria sau legenda ei, toate ascunse, îngropate în pământ, în timpul cumplitei blocate din anii războiului... Sfirșitul zilei ne surprinde lângă statuia lui Pușkin, într-un parc din marginea orașului, locul aceluși duel care a curmat viața poetului... Rememorez imaginile de la muzeul literaturii: Tolstoi, Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Lermontov... Medalioane de sticlă cu șuvițe din părul acestor scriitori — un obicei ciudat, dar mult mai impresionant, pentru mine, decât bastoanele sau ochelarii lor. Căutam de astă dată oamenii, și în medalioanele de sticlă era o parte din ei, cei care au fost. Bătrînu Tolstoi, sculptor: cit a pozat sculptorului, degetele neliniștite ale scriitorului au dat forma lutului, și celălalt, surprins, s-a recunoscut... Lermontov pictor, un remarcabil impresionist intinzîndu-și pe pinza poemelor... Și casa lui Pușkin, camera ultimii lui nopți, cu ușa rămasă închisă spre camera Nataliei... Ni se spune că duelul, ca și în cazul lui Lermontov, a fost „politic”, eu însă nu cred decât într-o intrigă de familie, o murdărie a unei mari iubiri, și, cînd cineva întreabă dacă acolo, unde se află statuia, a căzut poetul, sint gata să-i întorc întrebarea: ce importanță are, poate nici n-are fi trebuit aici o statuie maiestuoasă, ci o simplă piatră neagră, solitară... Felinarele peste poduri s-au aprins inutil, ca și mulțimea firmelor luminoase, pentru că noaptea este albă, noaptea este o zi fără soare. Din parcul italian se zărește o firmă imensă: hotel „Anglia”; sfirșitul lui Esenin, într-o noapte, într-o cameră... și nimeni nu-și mai aduce aminte care era noaptea și care era camera aceea, n-a mai rămas nici o urmă, călătorul obosit trage perdelele ca să aibă o noapte obișnuită și adoarme nepăsător, poate chiar în încăperea ultimei clipe a poetului. Cu cine a duetat Esenin?... Străzile sînt la fel de aglomerate deși a trecut de mult miezul nopții, și podurile încep să se desfacă spre cer, în tînguirile armonice și gîtarelor din parcuri. Statuile au fost îngropate, au rămas neatîns, oamenii însă, bărbații care au intrat în pământ, s-au risipit, nu s-au mai întors. Mulțimea femeilor singure amintește mai dureros ca orice despre război. Bătrîna înaltă și dreaptă, rezemată de parapetul Nevei, cu ochii lipiți de zărea de foc, acolo unde riul se îmbrățișează cu marea, femeia asta oare mai așteaptă și acum?... Mă întorc iar spre oraș: nopțile acestea neobișnuite scot parcă mai mult în relief alinierea perfectă a clădirilor nu mai înalte de trei sau patru etaje, așa cum a fost porunca lui Petru, întemeietorul orașului, ca nimeni să nu îndrăznească să-i întreaacă înălțimea palatului său. Careul negustorilor a rămas intact, un bazar imens, după a cărui coloane te așteptă să te întâlnești cu ființele lui Dostoievski, cu femeile lui, blonde și palide, femeile acelea capabile să îmbrățișeze picioarele tridite ale bărbaților lor și să-i urmeze fără șovăire în ocele Siberiei. Fastul ambițioaselor palate, comorile îngrămădite în ele nu valorează nimic față de marea suflătuții ființelor acelea... La hotelul „Europa”, în fața barului de noapte, o pipiță în pantaloni, toată numai cataramă și lanțuri strălucitoare, încearcă să-și trezească partenerul (care i-ar putea fi tată), adormit pe o canapea, Sint finlandezi, hotelul este plin de finlandezi, barul este numai pentru finlandezi, sau, în sfirșit, pentru cei care pot plăți intrarea în valută, în dolari. Portarul infiretat își spune repede lecția și, ca s-o întoarcă, imi arată incipit luminoasă de la intrarea în bar: „fără valută este interzis”, sau ceva asemănător. Imi era sete, aș fi băut un coniac și sifon, sau pur și simplu numai un ceai. A trebuit să mă mulțumesc cu ceaiul făcut de femeia de serviciu de la etajul unde aveam camera: un ceai săciu, asemănător cafelei negre pe care o întâlnești des în restaurantele noastre. Ce mai vreau?, mi-am spus, nu era făcut la samovar ci la un banal ceainic electric... Am tras perdelele, cu gîndul să dorm, dar nopțile albe imi luaseră somnul. Vapoarele lunecau pe Neva printre podurile căscate spre cer, și parcă le auzeam lunecarea, în timp ce medalioanele acelea cu șuvițe de păr imi defilau iar pe sub pleoape. Al lui Esenin lipsea, da, cred că numai al lui lipsea, și a miilor de bărbați care nu s-au mai întors niciodată la femeile și nopțile lor albe...

CORNELIU ȘTEFANACHE



Desen de CIOȘU

FILOZOFIE ȘI POEZIE

O discuție referitoare la problema relației dintre filozofie și poezie, foarte necesară de altfel, încearcă să creioneze Mircea Martin în *România literară* (vezi nr. 24, p. 4). Numai că, să precizăm, o asemenea discuție are două șanse: de a se afla în problema, sau de a fi la marginea problemei. M. M. alegge (sau ajunge doar la) cel de al doilea aspect. Care este, în rezumat, opinia (căci a-i spune ideea este, totuși, cam mult) enunțată de autor? Punctul de plecare este distincția lui T. Vianu între „poezia filozofică” și „filozofia ca poezie”. Această distincție (la care nu ne putem opri acum) este considerată inexactă și, în continuare, ni se propune una nouă. Asupra ei vom deschide câteva întrebări, cu precizarea că nu o privim în raport cu cea a lui Vianu, ci în propria sa substanță. Avînd în vedere datele concrete ale dezvoltării în timp oferite de filozofia și poezie, spune M. M. este necesar să vorbim de „filozofia poeziei” și „poezia filozofiei”. Expresiile ne apar, în primul rînd, atînsse de ambiguitate. Sîmînd „filozofia poeziei”, acest fapt poate avea mai multe (din care amintim două) înțelesuri: primul, acela că filozofia reprezintă un efect al poeziei; al doilea, acela că poezia este obiect de reflecție al filozofiei. Spunînd, de pildă, „filozofia istoriei”, este limpede că în acest caz înțelesul expresiei nu este acela că filozofia apare ca efect al istoriei. Dimpotrivă, ea arată că istoria este obiect al filozofiei. Pentru M.M. faptul pare să nu prezinte prea mare importanță. Ignorîndu-l. Totuși, după cit se poate deduce, sensul pe care îl atribuie expresiei „filozofia poeziei” are în vedere aspectul filozofiei ca efect al poeziei. Așadar, o reciprocitate între filozofie și poezie pe care o găsește ca fiind exclusiv de efect. Or, tocmai acest fapt își are (și el) neajunsurile lui. Pentru a nu face risc de spațiu, nu-l vom puncta decât o (singură) insuficiență. Anume, spunînd „poezia filozofiei” în sensul arătat, relația poezie-filozofie nu are o diferență specifică, îl lipsește aspectul notor definitiv, adică esențialul. Exact același lucru se poate spune și despre relația poezie-stilistică, poezie-artă, poezie-cultură etc. Putem folosi expresia „poezia științei” în care poezia o vedem ca efect al științei, la fel cum, pentru M. M., poezia este efect al filozofiei. Sau, altfel spus, dacă „poezia filozofiei” nu este altceva decît „efect estetic” al filozofiei, tot la fel și în alte cazuri, cum sînt cele vizînd relația poezie-știință, poezie-cultură, poezie-civilizație etc., putem vorbi de... „poezia științei”, „poezia culturii”, „poezia civilizației” etc. Că faptul este adevărat, desigur că nu încapem nici o îndolădă. Dar aceasta nu rezolvă problema pusă în discuție; se rezolvă doar un aspect al ei (și tot de multă vreme, de altfel), dar nu se intră în interiorul problemei, să se definească relația dintre filozofie și poezie sub aspectul ontologic etc.

Autorul rămîne, cum semnalam la început, în marginea problemei și, mai mult, aserțiunile sale sînt fragile chiar în acest spațiu. Astfel, vorbind de filozofie și poezie, face constatarea că „pe terenul filozofiei sensul evoluției (s.n.) l-a dat tocmai apronierea de noverie”. Constatarea este inexactă. Cu atît mai mult ar fi fost vorba de un efort dramatic al filozofiei de a „reluce” (de ce nu: „mentine”, cum arată mai departe textul) echilibrul cu poezia (aflată într-o evoluție extraordinară) care încerca (și a rămas încercare) să-l rupă. Altfelunde trebuie căutată explicația acestui sens al evoluției. Suferim sub acest aspect doar două elemente: aplicarea asupra istoriei (privind istoria sub toate aspectele ei în toate domeniile). Iar dacă există întîlnirea dintre filozofie și poezie (pe linia dinspre prima spre a doua, ca în gîndirea unui Heidegger sau Bachelard, ca să cităm exemplele din articol, deși situația nu se poate absolutiza, cum o recunoaște autorul însuși — e drept că într-o simplă notă de subsol — recunoscînd și un proces invers, ca în cazul literaturii existențiale), faptul nu-l consumă pe autor: în primul rînd, aceasta nu expică ceea ce numim sens al evoluției, iar în

MOMENT

al doilea rînd, relația dintre filozofie și poezie nu este aici aceea a ipostazei de efect al uneia din perspectiva celeilalte. Și cum sîntem siguri că însuși autorul articolului, la o recitare a propriilor rînduri, va adăuga semne de acest fel...

N. I.

TEATRUL TINERETULUI E TÎNĂR

S-au împlinit zece ani de la înființarea primului teatru profesionist în orașul Piatra Neamț (și o sută de ani de la edificarea primei săli de teatru). Cu acest prilej, au avut loc, aici, manifestări sărbătorești. Dar ceea ce ni s-a părut mai interesant a fost bilanțul, privirea retrospectivă aruncată asupra celor zece ani de activitate: au fost prezentate 101 premiere, din care 61 cu piese românești (52 lucrări contemporane, 9 lucrări clasice, 11 piese pentru copii, din care 6 premiere pe jar). Numărul total al spectacolelor susținute: 3.566, la care au participat 1.059.353 spectatori. Au avut loc pe această scenă patru debuturi în dramaturgie: Alecu Popovici, Ecaterina Oproiu, I. D. Sirbu, Paul-Cornei Chitic. Au fost realizate de a lungul anilor spectacole remarcabile care au reintrat în atenția tuturor oamenilor de teatru din țară și a unora din străinătate: „Woyzeck” de Georg Buchner, „Tristan și Izolda” de Jean de Beer, „Omul cel bun din Siciuna” de Bertholt Brecht, „Vrăjitorul din Oz” de E. Covall și P. Firdinhan, după Frank Baum ș.a. Au fost cuprinse distincții remarcabile în concursurile naționale și internaționale: Premiul C.S.C.A. 1965 pentru cel mai bun spectacol cu o piesă din dramaturgia națională („Nu sînt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu); premiul de regie (Ion Cojar) la Festivalul național 1967 pentru spectacolul „Afară-i vopsit gardu” îndăturat-leopardu”; premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul de la Nürnberg 1967, pentru același spectacol; premiul criticilor pentru cel mai bun spectacol al anului 1969 („Omul cel bun din Siciuna”, regia Andrei Șerban), ș.a.

Pe scena acestui teatru au trecut o parte din cei mai buni actori din generația tînără și mijlocie: Leopoldina Bălanuță, Florin Piersic, Valentin Plătareanu, Ileana Stana Ionescu, Eugenia Dragomirescu, Virgil Ogdănuș, Dionisie Vitcu, Traian Stănescu, care l-au dat strălucire și l-au păstrat tineretea și prospețimea.

PALMARESUL FESTIVALULUI DE LA PIATRA NEAMȚ

La Piatra-Neamț s-a încheiat luni cea de a doua ediție a Festivalului spectacolelor pentru tineret și copii, manifestare remarcabilă, intrată deja — cu un sunet specific — în ansamblul mișcării teatrale românești. Desfășurat paralel cu simpozionul „Teatru contemporan — tineret, școală”, festivalul a pus în evidență cu claritate și a încercat să dea răspunsuri la dificila problemă a raportului dintre scenă și publicul tînăr. Varietatea stilistică și numărul destul de mare de spectacole prezentate au prilejuit descoperirea concluziei că teatrele noastre sînt preocupate să găsească drumul cel mai scurt către sensibilitatea tineretului de azi. Premiile acordate la sfirșitul festivalului au evidențiat cele mai valoroase spectacole: Diploma de onoare a Festivalului — spectacolului LEONCE ȘI LENA de Georg Buchner, prezentat de

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Premiul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă pentru cel mai bun spectacol cu o lucrare originală destinată copiilor — spectacolului HARAP ALB dramatizat de Zoe Anghel-Stanca, după Ion Creangă — prezentat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț; regia: Zoe Anghel-Stanca.

Premiul Consiliului Central al Uniunii Tineretului Comunist pentru tinuta artistică a spectacolului prezentat de cel mai tînăr colectiv participant la festival — LĂPUȘ-NEANUL — scene de Dan Micu, după C. Negruzzi — prezentat de Studioul I.A.T.C., în regia lui Dan Micu.

Premiul Consiliului Național al Organizației Pionierilor din R.S.R. — Anca Alexandra, pentru rolul Radu din spectacolul UNU, DOI, TREI, PATRU, CE-A VĂZUT RADU LA TEATRU, de Alecu Popovici și Viniciu Gafița, prezentat de Teatrul dramatic „Bacovia” din Bacău; — spectacolul UNU, DOI, TREI, PATRU, CE-A VĂZUT RADU LA TEATRU de Alecu Popovici și Viniciu Gafița, prezentat de Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău.

Premiul Comitetului de Cultură și Artă al județului Neamț — Teatrului de Dramă și Comedie din Constanța, pentru selecția repertorială și tinuta artistică a spectacolelor prezentate în festival.

Premiul zarului „Sfînta Inerentului” pentru regia unor spectacole cu mesaj contemporan adresate tineretului: — Cătălina Buzoianu (regia spectacolului DRUMUL ÎNCREDERII de P. C. Chitic, prezentat de Teatrul Național din Iași); — Dan Micu (regia spectacolului LĂPUȘ-NEANUL).

Premiul revistei „Ateneu” din Bacău: — Gheorghe Căciuleanu — pentru contribuția adusă la realizarea miscării scenice a unor spectacole din festival; — Alexandrina Halle — pentru interpretarea rolului titular din spectacolul PINOCHIO de R. Lavaqua, prezentat de Teatrul „Ion Creangă” București; — Petre Lupu — pentru interpretarea rolului Percinet din spectacolul ROMÂNȚIIȘII de Edmond Rostand, prezentat de Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța.

Au mai fost acordate diplome de onoare ale Consiliului Național al organizației pionierilor: unor spectacole, unor actori și scenografi.

ȘT. O.

ROGER PLANCHON ȘI „TEATRUL CETĂȚII”

Pentru a doua oară în România, ansamblul francez „Théâtre de la Cité” din Villeurbanne a prezentat de data aceasta, la București, Iași și Timișoara, un spectacol Molière: Tartuție și un scenariu într-un ton de epopee: Albaștri, albi, roșii (despre acesta din urmă, Roger Planchon, în calitate de autor și de regizor spune că el se prezintă „ca o epopee” — decurgînd de la sine că nu este chiar o epopee).

Activitatea excelentului regizor și — așa cum îl putem aprecia de data aceasta — autor de teatru este cunoscută în România. Animator al unei formule de spectacol cît mai actuale, cît mai pregnante și accesibile, dar nu în dauna pronunțării de idei — Planchon realizează, în fond, o sinteză între schematizarea distanțată a lui Brecht și linuta de un deosebit rafinament intelectual a unei tradiții din care se reține esența vie a spiritului alai în permanență contrarietate cu sine însuși, dincolo de contingențele istorice, evident reale dar totdeauna schimbătoare, imprevizibile. Planchon a pus în scenă clasici, dar și autori de avangardă (ne amintim, mai ales, de Adamov cu Primăvara 71), alînd de

fiecare dată, în termeni doar aparent extremi, posibilitatea de a se exprima cu limpezime. În al său Tartuție, nu alîmă o schimbare de raporturi între personaje. Printre proces dublu, de familiarizare a spectatorului cu dominantele epocii de o parte, și de aducere a ideilor piesei în lumina cît mai apropiată nouă — pe de altă parte, spectatorul alîm implicății etice și sociale contemporane. Pentru regizorul francez, ca și pentru scenograful Rena Allio, clasicii oleră mai ales un cîmp de cercetare „în care se poate evia tentația gîtulății formale”. Deschiderea spre timpul prezentei a spectacolului clasic are în vedere două coordonate: specificul autorului, care nu este trădat nici în ideea nici în finuță, și accesibilitatea. Tartuție rămîne „impostorul” din epoca lui Molière și de totdeauna, lărd accentuare prea dure în expresia artistică (și jocul de excepțională finețe al lui Michel Aucalire constituite în același timp o măsură a bunului gust și a cizelării pentru întregul spectacol) — însă tocmai prin aceasta mai credibil, mai angajant. Față de spectacolul Comediei franceze cu Louis Seigner, reprezentanța lui Planchon, avînd o asemănătoare acuratețe, apare mai stilizată, însă cu mai accentuate relieful umane. Regizorul francez și colaboratorii săi — actorii — prin care el își exprimă în primul rînd punctul de vedere, nu psihologizează, dar pune sub lupă anume situații și momente, pedaliînd asupra unui firesc care a făcut să se vorbească de realismul metodei sale. Cine s-ar fi așteptat la învîrtirea unor efecte exterioare care conduc, în fond, la impresii baroce, a încercat, pe drept cuvînt, o dezamăgire.

Această sensibilitătină vine în întîmpinarea spectacolului am alîmă și în Blues-blancs-rouges, reprezentate deosebit de interesant prin aceea că momentele unei istorii cunoscute prin patetism și impetuozitate (Franța între 1789 și 1800, cînd se întrevăd zorii Imperiului) sînt văzute nu „în priză directă”, ci prin ecurile lor urmărite în depărtare, în ecuri diferite, în la Paris, ci în provincie. E o mare subtilitate în rînduirea celor 20 de tablouri istorice intrerupte de acele „stampe populare”, prilej de subliniere prin comentarii succinte și originale a relației faptului istoric cu epoca în care acestea se manifestă. Avem de-a face cu personaje inspirate ile de unele biografil adevărate ile de altele, anecdotic, personaje ce refuză mediocritatea. Tocmai prin aceasta însă, esecul lor se transformă mai tranșant în esecul lumii din care fac parte. Spectacol de un colorit ireproșabil și de o limpezime clasică (în cea mai bună tradiție franceză) în desășurarea sa, Albaștri, albi și roșii constituie o demonstrație a rigurozității artistice, dar și a precizării sensurilor urmărite. În același timp, este o demonstrație de spirit și inventivitate în ceea ce privește adecvarea mijloacelor de expresie la sensibilitatea și preocupările publicului și epocii noastre. Drumul spre inovația eficientă trece, constată Planchon, prin mîntea și linia spectacolurilor, cărora li se adresează folosind cele mai accesibile dar și cele mai rafinate modalități. Avem astfel de a face cu un „teatru al cetății” nu numai în sensul propriu (geografic) ci și în sensul figurat pe care-l presupune strînsa relație cu marea publică.

N. BARBU



SPORT QUOD LICET JOVI...

Apar, în ultima vreme, niște idei atît de trîsnite și de gogonate, incit îți vine să propui dublarea producției de termometre! O recentă minunție de acest gen sfidează nu numai normele elementare ale logicii, ci și pe acelea ale bunului simț: este vorba de miluirea prin iertare a scandalagiilor cu... merite. După cum s-a văzut, anumite organe de presă (între care și „Informația Bucureștilui”) cer sus și tare ca unor fotbaliști „cu merite” să li se aplice un regim de sancționare deosebit, ori, mai pe românește spus, să fie lăsați să-și facă de cap. Ca și cum premiantul clasei ar avea voie să scuipe pe tablă! Dan Coe a aruncat cu tricoul în arbitru? Rainea e de vină, pe Coe să-l iertăm, sarmănelul și mititelul de el, doar are merite. Dumitru ologește în dreapta și-n stînga? Dar bine, e un merituos, lăsați-l în pace, nu vă luați de viața și de meritele merite ale merituosilor! De fapt, toată povestea e cusută cu „rață albă”, cum spunea cineva, fiindcă merituosii pentru care se cere clemență ab initio sînt, evident, jucători bucureșteni. Nimeni nu s-o gîndit să ceară absolvirea ieșeanului Moldoveanu, deși acesta, fiind golgerul campionatului național, ar avea ceva merite, nu credeți? Dimpotrivă, Moldoveanu a fost sancționat de biroul federal, peste capul comisiei de disciplină. S-a mai întîmplat așa ceva o singură dată, cînd, tot peste capul comisiei de disciplină au fost iertați bucureștenii Dinu și Dumitrache. Încă o dovadă (deși nu mai era nevoie) că F.R.F. pentru unii mură este, iar pentru alții, ciuma ciumeilor. În orice caz, pentru eventualitatea că se va da curs trîsnitei și amoralității modalității de sancționare după ochi, vor fi necesare instrucțiuni de aplicare în care să se prevadă treptele de gravitate permise merituosilor. Ne luăm îngăduința de a sugera următorul barem:

1. jucătorii din echipa națională au permisiunea să muște de nas arbitrul principal, să rupă urechile tușierilor și să scoată cite doi canini de meci adversarului direct.
2. rezervele naționale pot mușca de nas doar pe arbitrii de tușă (unul pe reprimă).
3. membrii lotului olimpic pot să arunce cu ghețele în arbitri, să șuteze în tibia adversarului, să utilizeze folclorul din Mandravela în relațiile directe cu galeria.
4. echipa de juniori are voie să dea cu tifa.
5. jucătorii bucureșteni își pot permite ce vor.
6. fotbaliștii din provincie au dreptul să beneficieze de sancțiunile care n-au mai fost aplicate jucătorilor merituos.
7. capitolul privind obligativitatea jucătorilor fruntași de a fi un exemplu în viața de toate zilele și pe terenul de sport se abrogă, fiind perimat.

Cea mai furată echipă de fotbal din România, „Politehnica” Iași, a izbutit un lejer galop de sănătate în compania campioanel și a capotat moldovenește la Bacău. Țin să-i atrag atenția lui Gil Mărdărescu asupra faptului că o echipă serioasă mai ciugulește, din cînd în cînd, și cite un punct în deplasare. Ceea ce n-a fost cazul, în acest retur, cu ieșenii. Și fiindcă am evocat numele lui Mărdărescu: fecioru-său, jucînd fotbal meci de meci, a învățat să dea în minge. Să vezi și să nu crezi!

M. R. I.

ANA LUCA ARTISTĂ ȘI POETĂ

Nu pot să scriu fără emoție despre Ana Luca. Mi-o reamintesc, între cele două războaie, străcurându-se stângace, pe străzile dădora de lume, sau, tăcută și bucușă că putea să asculte o conversație dintr-un ungher de salon, fără să deranjeze, fără să fie remarcată.

Era frumoasă, de o frumusețe care exprima mai mult o căldură interioară decât o perfecție de linie; pe scenă juca în pauze și în tăceri grele, în muzicale sugestii. Felul ei de a fi și de a spune, acorda teatrului curent dimensiuni de poezie. Dacă suavitatea a avut vreodată înfățișare de femeie, apoi ea s-a refugiat mai ales în fapturna Anei Luca. Trupul nu îi era totuși gingaș, nici mișcările de ostentativă catifelare. Înaltă, statuară — maiestratea ei se împletea cu o firească modestie... Tânăra, fusese de o spendidă arătare.

A venit din părțile Iașului, de prin locuri care ne-au trimis mult mai târziu pe Sorana Topa. Dincolo de mari deosebiri structurale, ambele actrițe au avut un „defect” comun, anume, greutatea scenică. Ele n-au putut să cîrpească în piese de salon franțuzești, nu s-au priceput să se „îmbrace” și nici n-au știut să-și valorifice farmecul feminin. Climatului nu era de altfel favorabil actrițelor care amestecau în problemele de alcov, suflet; lumea de teatru prefera divele care știau să se orienteze în meandrele intrigii și ale adulterului, în așa fel încît să profite cariera.

Ana Luca a jucat multe roluri, pe prima noastră scenă. A fost d-na Linde în Nora, a fost d-na Clara în Vlaicu Vodă, Vasilisa în Azilul de noapte, contesa în Nunta lui Figaro; dar cel mai mare succes l-a avut în Candida lui G. Bernard Shaw, spectacol de neuitat în care a strălucit alături de Bulfinski și de Băltățeanu. Piesa irlandezului căpăta în interpretarea ei o extraordinară rezonanță umană. Cuvintele nu mai aveau însemnătate; după primele replici, o magie stranie cuprindea scena și sala. Feminitatea, cucerea prin afirmarea ei directă și adincă; dragostea cea mare și cuminte, depășea capcanele ieftine ale sexului. (Numai în „Puterea întunericului” mai avusese asemenea succes).

Nimic nu s-a mai întîmplat însă în viața și în cariera Anei Luca după triumful „Candidei”. Forțele ostile au colaborat cu cele ale inerției. Peste toate s-a așternut implacabilă și perfidă, uitarea.

A fost în viață și în teatru sacrificată, în sensul cel mai nobil al cu-



vintului. Bărbați de calitate s-au oprit atenți la darurile ei fizice și sufletești. Nici unul însă nu a stat lângă durerea ei. Fiindcă, Ana Luca nu și-a recunoscut niciodată vreun „drept”; renunțarea era în felul ei de a fi, normală, firească. Învingea înainte de a lupta, deși avea toate însușirile pentru a fi biruitoare, nu s-a plîns și nici nu a cerut. S-a mulțumit să servească.

Eleva a lui Paul Gusti și a lui Nottara, viața ei s-a confundat cu viața instituției pe care a cîstît-o. A fost și ea una din pietrele de temelie ale Naționalului — una din acele valori de artă care și-au făcut un titlu de glorie din refuzul aplauzelor ieftine și din disprețul aurului prea spurcat. Am găsit în arhivele Teatrului o scrisoare în care Ana Luca spune mai frumos și mai nuanțat aceste adevăruri.

„Fără ambiții exagerate, fără invidie pe supremația succeselor și a rolurilor mari — pe care, de altfel, împrejurările mi le-au servit din plin — pentru mine, Teatrul Național din București a fost totul: dragostea cea mai de preț, familia sufletului meu, școlul vieții, farmecul vieții mele. Nu pot să mă gândesc la trecutul meu, la ceea ce a fost frumos și de preț în acel trecut, fără să revăd marea cortină a teatrului ridicîndu-se încet, înspre o sală plină ce șteaptă în tăcere, fără să resimt acele splendide emoții pe care numai o premieră le poate da, acele emoții în care devii puternic, scipitor, în care nu mai simți că picioarele ating pămîntul, chiar și mersul îl simți ca un zbor, ca o lunecare...”

Desigur, pentru a lega firul acelor „splendide emoții” îndată ce condițiile au devenit favorabile, după războiul din urmă, artista a revenit în teatru.

S-a întors pe scena debutului ei, la Naționalul din Iași, cu o dorință de muncă și cu o autoritate îndată puse în valoare. A creat, la premiera absolută a piesei lui Mircea Ștefănescu, „Căruța cu paie” (1951) rolul postelnicelei Pulheria soția boierului Manolache, fiind încredințată într-o distri-

buție excepțională. A jucat mai apoi pe Gurmăjskaia din „Pădurea” de Ostrovski ș.a.

Moartea nu i-a mai îngăduit să se bucure de succesul filmului „Citadela sfărîmăta” unde repeta într-un rol principal. Titlul de artistă emerită i s-a decernat pe cînd se afla internată în clinica unde avea să se sfîrșească.

În ceasurile ei de singurătate, a căutat alte mijloace de expresie decât cele atît de ostile ei, ale scenei. Și astăzi, s-a născut poetul și romancierul Ana Luca. Dacă actrița mai este din cînd în cînd evocată cu prilejul unei distribuții vechi, la o reluare, cine își mai amintește de „Candea”, de „Fumul calumelului”, de piesa ei „Pe urmele soarelui”, piesă premiată și jucată de Teatrul Național. Cît despre „Cioplituri”, al doilea ei volum de versuri, tipărit în 1941 la „Cultura Românească”, am tăiat zilele trecute paginile exemplarului aflat în Biblioteca Academiei. (De atunci și pînă astăzi, nimeni nu l-a cercetat). De același autor a apărut „Victor și Ana”, cincizeci și trei de „cîntece”. (Edit. „Forum”)...

Reproduc parțial, pentru valoarea lui testamentară, pentru sigiliul lui de artă și pentru vibrația lui de suflet un poem dintre cele mai frumoase, pe care l-a scris — notați data, în 1939! Parapon.

Iartă-mă blajină matusă! / Că n-am bătut și am intrat așa, / avîntată / Mi-era tare dor să deschid o ușă / În dărătul căreia să fiu așteptată. / Am venit la tine Moarte și caut viață / Nu mai pot sta acolo între năucile de gheață / Mi-e dor de căldură de tovarăși vii / Acolo, pe străzi prin case sînt numai stafii / Sau poate statui care umbli, roboți / Cu mașini pe dinăuntru de socotit și cu roți / Zidiți înăuntru orizontului lor / Ca viermii în gogoasă după cuprător. / Cînd vrei să le pipăi rostul inchis / Dai cu degetele în gol ca în vis. / În lumea oamenilor care se cheamă vii, / M-au înghețat vînturile pustii / Rîsul tău dezvelit / Imi spune că pe tine nu te-am stingherit / Ce bună ești tu matusico și apropiată / Oare de aceea nu mai pleacă nimeni, de la tine, niciodată?

Îți mulțumesc și pentru locul de mai'nainte rînduit / Pentru toate veacurile dăruit / Nu mă mai întorc la oamenii de sus / Măcar că nici rămas bun nu le-am spus / Ei nici de seamă n-or fi băgat / C-am fost printre dinții și c-am plecat.

Dar poemul acesta am dori să fie un îndemn — nu pentru criticii literari ocupați cu treburi mai serioase — ci pentru cititorii iubitori de poezie autentică, să caute în volumele ei bucăți tot atît de realizate, ca „Gînd senin”, „Adulter”, „Crizalidă”, „Vîntului pămîntului”, „Ghicitoare” etc.

Și iată cum, căutînd un artist, cercetînd un poet, descoperim, fără să vrem, o inimă care a bătut — eternă și contemporană...

N. CARANDINO

MIZANTROPUL

de MOLIÈRE

După cît se pare, reluarea clasicii dintr-o perspectivă modernă tinde să devină o preocupare tot mai frecventă a teatrelor. Dar o asemenea întreprindere implică temeritate, mai ales cînd avem de-a face cu un colectiv restrîns, supus solicitărilor unui accelerat ritm de activitate, și cînd piesa aleasă — cum este cazul „Mizantropului” de Molière — prezintă reale dificultăți în ce privește convertirea ei scenică. Recunoscută drept capodoperă a dramaturgiei franceze și universale, apreciată de toți exegeții începînd cu Boileau — care vedea în Molière mai ales pe autorul piesei „Mizantropul”, — această lucrare dramatică se împlinește în planul construcției teatrale într-un elegant joc de situații, mai mult schițate, accentul punîndu-se pe efectul de replică și de rafinată cozerie. Cu alte cuvinte, spectacolul mizează pe caracterul incisiv al replicilor (care, după cum se știe exprimă un virulent rechizitoriu al moravurilor epocii). Dacă mai adăugăm însă la aspectul semnalat faptul că textul, în versuri fiind, reclamă o dexteritate prea puțin cultivată în teatrul nostru astăzi, vom înțelege de ce o asemenea montare se transformă într-un sever examen al posibilităților și dotărilor teatrului care o întreprinde.

Să-i recunoaștem deci Teatrului de stat din Birlad meritul unei atît de îndrăznețe opțiuni repertoriale și să considerăm rezultatele în funcție de aceste date. Regia (Cristian Nău) a abordat textul de pe poziția unei sobre și responsabile interpretări a valențelor satirice ale acestuia. Drept, urmare, montarea a mizat pe cuvînt, dînd replicii posibilitatea de a-și vehicula corect prețioasa ei încărcătură de idei. Firește, ar fi fost de dorit și o nuanțare corespunzătoare a versului, dar aici dificultatea mai înainte amintită — a unei destul de firave experiențe — s-a făcut simțită. Exceptînd începutul și finalul spectacolului, versul este de prea multe ori rostît școlărește. Era, totuși, posibil și altfel, dovadă fiind amintitul final al spectacolului, în care atmosfera și înfruntările dintre personaje sînt convingătoare, realizîndu-se momente de indiscutabil efect. În general, actul doi este în mod categoric superior celui dintîi, monoton și concentrînd de fapt, vreo trei din textul propriu-zis, din care pauzele au fost în mod neinspirat eliminate.

Putem vorbi, așadar, și de pasaje mai reușite, ele fiind datorate, în primul rînd, lui Constantin Doljan, unul dintre cei mai dotați tineri actori ai acestui teatru, interpret subtil, a cărui reali-

zare în Alceste ne duce cu gîndul la cuvintele lui G. Călinescu, potrivit cărora „Mizantropul este un iubitor de oameni care, contrariat în nobilitate, aspirații și-a îmbolnăvit de melancolie”. Notăm ca reușit dialogul dintre cei doi marchizi interpretați de Decebal Curta și Cătălin Rusu, — și monologul Eliantei, în interpretarea Doinei Preda. O apreciere călduroasă pentru distincția jocului Ligiei Dumitrescu, în confidenta Celimenei. Cam linear Constantin Petrican în Philinte, în timp ce Radu Ca-

zan se cheltuie, din păcate, într-o șarjă exterioară. Ștefan Cițu și Virgil Leahu completează o distribuție care, în mare, vadește generoase intenții, contracarate însă violent de o costumație eterogenă, strident modernizată, și o scenografie nefuncțională (Margareta Balaș). Un Alceste păstor mexican, un Philinte jocheu englez, niște marchizi vienezi de operetă și o Celimena cadină orientală, dispersează mult prea mult — aproape la nivel extradistic — o imagine pe care am fi preferat-o, totuși, de epocă. În care caz ar fi servit în mod mult mai fructuos intențiile regizorale, mult mai puțin afectate de demonul inovației cu orice preț.

AL. I. FRIDUȘ



SPECTACOL LECTURĂ: ADELA

Se întîmplă uneori din cauza timpului limitat pe care-l avem la dispoziție pentru lectură, în raport cu cantitatea cărților pe care am dori să le citim, să trecem pe lingă o carte pe care, dacă am cunoaște-o, am iubi-o. Spectacolul Cătălinei Buzoianu este o invitație inteligentă și poetică la lectura romanului lui Ibrăileanu, pentru cei care nu l-au citit și constituie un prilej de meditație pentru cei care-l cunosc.

După părerea mea, spectacolul depășește limitele unei lecturi dramatice, intrînd cu drepturi depline în perimetrul unei transcripții scenice a cărții. El oferă o imagine poetică asupra unei lumi în care timpul „pare că stă pe loc, prietenește, împreună cu noi”. Acel „timp pierdut” pe care-l rețrăim în imaginație, care se întoarce în noi cu încălțătura lui de impresii, creînd o a doua realitate, subiectivă, în care derularea evenimentelor se face cu încetinitor. În acest timp, al memoriei, oamenii se mișcă fantomatic, au consistența impresiei noastre asupra lor. Lucrurile se însuflețesc și-și desfac aripile ca într-o pictură de Chagall, înconjurîndu-ne, vorbindu-ne.

Observația eroului cărții, de factură hamletiană, că permanența sa autoanaliză îl îndepărtează de acțiune, îl înstrăinează de real, este foarte prezentă în spectacol.

Codrescu, interpretat de Valeriu Burlacu, se mișcă cu voluptate în spațiul meditației și pare neputincios, stîngaci, în relația sa concretă cu Adela. Cu deosebire finețe, actorul a intuit viciul unei asemenea existențe care farmecă, lipsa de vitalitate a unei asemenea structuri sufletești rafinate.

În interpretarea Violetei Popescu, gratioasa Adela este senzuală, farmecul și atracția pe care o exercită asupra lui Codrescu (și asupra noastră în același timp) constau tocmai în faptul că Adela este o femeie din carne și sînge, nu o variantă fantomatică a femeii ideale care există în imaginația eroului („nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult”). În spectacol, Adela întinde cu o înfinită grație un braț cald, care tremură de dragoste. Codrescu transferă vibrația acestei senzualități în lumea înghețată a meditației sale asupra sensualității feminine.

Mi se pare de un deosebit adevăr psihologic în evoluția relației Adela-Codrescu, senzația pe care o transmite actrița în final, că iubirea femeii pentru bărbat moare întîind lipsa de finalitate a iubirii ei. Ea se desprinde cu regret și nostalgie obosită parcă de ipoteze și probabilități.

Valeriu Burlacu are noblețea și rafinamentul mișcărilor de suflet al eroului său, fascinează în lectura meditațiilor, nunc-tează însă și lipsa de vitalitate a personajului în momentele cînd o percepe pe Adela senzorial și se îndepărtează imediat cu spaimă, speriat de orice posibilitate de a acționa.

S-a creat în spectacol o atmosferă rarefiată, cu parfum echovian, a unui timp care stă pe loc, în care energiile vitale au fost orlitate din drumul lor firesc de manifestare în exterior, fiind întoarse spre interior, manifestîndu-se în domeniul analizei și al investigațiilor psihologice.

Cheia spectacolului ca înțelegere a acestei lumi este scena cu ceasornicarul și soția sa.

Cei doi actori, Ștefan Dănculescu și Rela Ghîșescu erau excelenți nu numai prin admirabila compoziție a celor două tipuri, cu minuțiozitatea, delicatețea și precizia unor roțițe de ceasornic, ci mai ales prin faptul că ei au transmis publicului, cu mare artă, filozofia acestei lumi, în care timpul se manifestă ca o stare de încremenire a materiei.

Paradoxul: ocupația lor, repararea ceasurilor și conștientizarea că nimeni nu are nevoie de ceas, crearea unor instrumente de măsurat timpul pentru o lume care nu are conștiința curgerii timpului, acest paradox, proiecție modernă asupra absurdului existenței, este realizat cu poezie și distincție. A fost intuită în paginile cărții o idee care înscrie „Adela” în perimetrul neliniștilor romanului de analiză de azi: „Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă. Teroarea de răspundere a intelectualei prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui”.

Aceeași subtilă percepere a esențialului și a transparenței sale în imagine scenică am observat-o și în decor. G. Dorogenco a sugerat foarte simplu, ca o schiță în cărbune, spațiul Adelei: o grădinișcă publică unde „muzica militară cînta un vals de altădată” — câteva scaune goale, un instrument uitat, pupitre cu partituri rămase desheșe; în altă parte salonașul, atît de important acestei lumi, locul meditațiilor, discuțiilor, controverselor literare, audițiilor muzicale; și, în final, două ecrane pe care se proiectează într-o unică imagine, încremenită parcă, dintr-o altă eră geologică, peisajul orașului Piatra Neamț.

Pentru cineva mai puțin atent, Adela s-ar fi terminat aici. Spectacolul oferă însă romanul pînă la capăt. Ibrăileanu spune: „iubirea, nebunia fiziologică, nu se poate spune toată decât prin muzică, fiindcă durerea se exprimă prin țipete și muzica e țipătul perfecționat. Pictura și sculptura sînt arte inferioare, ele pot reprezenta iubirea, dar nu o pot exprima. Poezia ține mijlocul pentru că abia o poate exprima (...) Muzica nu e nimic și ține de ordine, ca tot ce zguduie adîncurile insondabile ale ființei noastre, ca tot ce exagerază durerea de a trăi”.

Acest paragraf nu este o simplă observație a personajului, ci o concepție estetică a autorului însuși; muzica intră în însăși structura acestei lumi, este o dimensiune sonoră a timpului, este sunetul acestor particule de aer rarefiat care se lovesc proiectînd într-un spațiu sonor țipătul acestei existențe care se exprimă rece, calm, aparent echilibrat prin cuvinte. Aș fi dorit pianul pe scenă și nu în culise. Și nu pentru că aș fi vrut să văd pianistul, ci pentru că era o componentă importantă a lumii Adelei. Pianistul George Rodi-Foca este nu numai un excelent interpret, dar posedă o capacitate de improvizație cu totul inedită. Muzica pe care a creat-o pentru Adela nu este o ilustrație a cuvîntului, o prelungire sonoră a vocalelor și consonanelor, ci o interpretare a cărții, este cealaltă latură de care vorbește Ibrăileanu, este țipătul acela desubțit, dîruit care „exagerază durerea de a trăi”. Fără a sparge atmosfera Adelei, sunetele umplu spațiul cu o puritate, o tristețe și o încadrare în timp, obsesivă, a acestei nemiscate, nobile, rafinate, dar neputincioase iubiri. Ascultați muzica din final și veți înțelege întrebarea personajului: „Fost-a, n-a fost, și a fost vis?”

Spectacolul este un omagiu plin de poezie și distincție adus lui Ibrăileanu.

ANCA OVANEZ

PERMANENȚE ȘI EFEMERIDE

Stabilirea unor criterii general valabile de apreciere este practic imposibilă. Sesizarea momentelor de cristalizare în structuri cu perspective de durabilitate a magmei creatoare aflată în permanență transformare și-n continuă devenire este în ultimă instanță o problemă de intuiție, de efort apercipitiv, de bună credință și onestitate. Obiectivitatea absolută a fost însă și va rămâne un apanaj al cenzorului Timp.

Oricum, dat fiind faptul că adevărata viață a unei lucrări muzicale se relevă abia în momentul execuției, este de datorită oricărui interpret contemporan să-și asume la un moment dat sarcina unei asemenea materialități sonore, împreună cu inevitabilul quantum de risc, legat atât de valoarea intrinsecă a muzicii cât și de reacția, greu de prevăzut, a publicului. Aceasta din urmă — cunoscând o înfinitate de variante între cele două extreme, cea a refuzului audierii prin non-participare și cea a entuziasmului spontan și sincer — reprezintă un interesant domeniu de investigație psihologică, mai ales cînd este disimulată prin aplauze de conveniență.

În această ordine de idei, execuția unor compoziții românești în primă audiere, în cadrul unor concerte recente, dirijate de Ion Băciu (entuziast și competent propagator al noului) merită a fi semnalată.

Ceea ce îngreuiază de cele mai multe ori contactul cu creația muzicală actuală este faptul că, aproape fiecare lucrare în parte își are propriul său sistem de referință față de care se cere o adaptare psihică și auditivă promptă inițial greu accesibilă atât interpreților cât și ascultătorilor. Relația dintre complexul sculptural brâncușian „Masa tăcerii” și compoziția cu același nume de Tiberiu Olah pare a fi de natură constructivă: o plasticizare sonoră a unor imagini mereu schimbate prin deplasarea unui obiectiv imaginar, realizarea unor variate combinații timbrale, tinzînd să sugereze, poate, diverse raporturi ale volumelor (reprezentate la compozitor prin grupări instru-

mentale bine delimitate) sau, eventual, un joc de umbre și lumini. Totuși, independent de sursa de inspirație, fie ea plastică, literară sau filozofică, o compoziție muzicală trebuie să-și aibă propria sa „coloană vertebrală”, care să-i permită o existență de sine stătătoare. Greu de urmărit într-o primă abordare, prin faptul că la aparenta discontinuitate a discursului muzical se adaugă o lungime excesivă, iritantă pînă la istole-ranță în unele momente de stridență și care, în absența posibilității imediate de înglobare în context, se reliefează cu o agresivitate sporită determinînd o contrareacție instinctivă de apărare, de recul, „Masa tăcerii” pare a se condensa ca prin minune chiar de la a doua audiere, odată cu autodezvăluirea unei stricte logici structurale. Această logică fine de înțelegerea diferitelor relații timbrale, a căror succesiune este rezultatul conjugării calculului cerebral cu sensibilitatea, cu simțul dozajului, cu imaginația coloristică. Trebuie însă remarcat faptul că această clarificare formală de pe poziția celui ce recepționează fenomenul sonor nu aduce cu sine un plus de emoție ci doar satisfacția unei înțelegeri că autorul își cunoaște bine meseria. Avînd în vedere că Tiberiu Olah a compus și lucrări de intensă forță emoțională și că deci nu i se poate nega capacitatea de a vibra și de a face pe ascultător să vibreze, nu ne rămîne decît să punem și pe această compoziție, ca pe multe altele, eticheta „interesant”, cu referire expresă la procedeele de orchestrație. Așteptînd ca odată cu trecerea anilor și cu evoluția noastră și a muzicii lucrurile să se clarifice de la sine.

Prin tradiționalismul lor pașnic, cele două poeme vocal-simfonice „Omul” și „Dunăre-Dunăre” de Constantin Palade se situează exact la antipod. Abstracție făcînd de deficiențele de interpretare (... și în această privință se impune constatarea că felul în care evoluează corul filarmonicilor ieșene este de-a dreptul îngrijorător; fals, dezimposat, cu o emisie neomogenă, fără dicție) este evident că nici con-

ceptul compozițional al acestor lucrări nu e lipsit de cusur.

Abordarea genului vocal-simfonic de mare anvergură și de pronunțată coloratură patriotică presupune în primul rînd un dezvoltat simț dramatic manifestat printr-o inteligentă gradare tensională, urmărindu-se reliefaarea cu pregnanță a unor puncte culminante. Execuția în „forte” pe mari spații sonore, de exemplu, departe de a trezi entuziasmul, obosește și crispează. Apoi, vocea umană se cere colorificată timbral și menajată în scopul maximei inteligibilități a textului. I se mai cere compozitorului capacitatea conturării puternice a unor sentimente esențiale, caracteristice unor mari colectivități umane, legate prin interese comune, deci nu un simplism schematic ci o reală forță de generalizare. Toate aceste deziderate au fost satisfăcute doar parțial de Constantin Palade. Avînd în vedere o serie de reale calități legate în special de inspirația melodico-aramonică și de tratarea corală, salutară ar fi o refacere și o îmbunătățire, care să le asigure eficiența în planul artistic și în cel etic-mobilizator.

Concepută spre a ilustra într-o înveșmîntare contemporană vechiul gen al rapsodiei, lucrarea „Izvoade” de Anton Zeman cucerește firesc. Compoziția este spiritualmente românească avînd grația și transparența unei pinze de Grigorescu. (Asemănarea este sugerată și de tenta impresionistă a orchestrației). Nu lipsesc nici unele accente viguroase, aspre chiar, care au rolul unui centru gravitațional prin care masele fluide se încheagă, căpătînd precizie de contur. Melodiile populare, păstrate în toată puritatea și perfecțiunea cizelării multise-culare, plutesc parcă deasupra valurilor sonore care le susțin doar, fără a le altera substanța și poate că această soluționare ingenioasă constituie principalul merit al lucrării.

LILIANA GHERMAN



FR. SIRATO :

„Printre dealuri”

crochio

ȘIRATO

Sau obsesia picturalului. Deci nu atât tema, ca la ceilalți din grup, cît exprimarea în sine. Să nu ne înșelăm cumva cele câteva tablouri în care apar țărani, pentru că tema țărănească este la modă și fiecare pictor român, mare sau mic, chiar dacă nu-l cunoaște prea bine, nu-l înțelege prea bine pe țărănul român, trebuie să picteze câteva pinze agreste. Șirato este un calofil foarte bine mascat de discursul social. Tonul dominant al picturii sale e dat de grija pentru culoare și formă, mai cu seamă pentru culoare, căreia îi rezervă privilegiul meditațiilor sale. Mai rafinat intelectual decît Dimitrescu și chiar decît Tonitza, Șirato va face din studiul culorii un gest în sine, supunîndu-și obiectul analizei, așa cum o face omul de știință. Este preferat acordul de fundamentale, între roșu și albastru, de pildă, dar nu cu intenții dramatice ca la Delacroix, unde înfîlîrea celor două culori forte are rostul tensionării compoziției, și nici măcar ca la Manet, unde roșul și albastrul sint surdinizate într-un acord

burghez nobil. Șirato juxtapune rece, în virtutea calculului mental, lipsind adesea culorile de căldură sufletească, păstrîndu-le aproape în întregime strălucirea sticloasă. Înțînirea albastrului ultramarin cu galbenul citron șochează neplăcut în naturile moarte cu flori și aceasta poate nu atât prin ineditul combinației, cît mai ales prin păstrarea aspectului sticlos al petelor de culoare, prin absența anvelopei, care îmbracă chiar și culorile aparent de neîmpăcat. În naturile moarte obsesia analizei, a calculului cromatic este evidentă. Ceea ce însă aici rămîne confecționare mentală, în peisajele dobrogene, sub soare, și chiar în unele interioare cu femei orientale, culorile, în distribuirea lor, lasă impresia firescului. Sugestia nemijlocită a naturii deci e substanțială, atenuînd calculul. Aici da, în lucrările de pline air, Șirato este mare maestrul. Prin ele, și numai prin ele, el se alătură seriei celor faimoși.

VAL GHEORGHIU

exegeza brâncușiană (II)

DESPRINDEREA DE MINERAL

Suprafața unei oglinzi plasată de-a dreptul sub unele versiuni ale Peștilor, sculptați de Brâncuși, are un efect extraordinar cu atât mai puternic, cu cît locul de contact dintre suprafața ce oglindește și forma peștelui este mai înfîimă. Impresia de adincime fără fund este cu atât mai intensă cu cît reușește să așeze sculpturile sale plutînd, făcîndu-le să pară detașate de orice contact pămîntesc.

Tipul de contact pe care Brâncuși îl alege pentru sculptura sa pe soclu este de o importanță covârșitoare la acest artist. Atingerea celor două suprafețe opuse, a bazei inferioare și a obiectului care-l atinge de sus în jos, evocă raportul prin esență dinamic care există între biosfera delicată, roua de viață și greul pămînt mineral învelit de ea. O sculptură care comportă o suprafață de contact mai largă cu socul ei se poate compara cu o plantă înrădăcinîndu-se în pămînt, sau cu un iceberg cu masele sale imense submarine. Prin contrast, sculpturile ovoidale ale lui Brâncuși se sprijină pe un singur punct tangențial, infim. Punctul lor de contact cu suprafața plană a socului este desigur vizibil. Totuși, centrul de gravitate al acestor sculpturi este astfel încît poziția înclinată care rezultă exprimă o deplină liniște. Însă alături Brâncuși nu-și așează sculpturile în echilibrul lor natural, la nevoie el contrariază centrul de gravitate al

sculpturii sale, fixînd-o cu ajutorul unui stift într-o poziție neliniștită. Rezultă un gest exprimînd efemerul sau fenomenul unei clipe. Ca și în sculpturile sale, Brâncuși dădea soclurilor sale sensuri animiste de origină arhaică. Aceste sensuri au o rațiune, pentru că îndeplinesc cerința primitivă de protecție psihică asupra unui spirit în viață. Înălțarea lor deasupra solului constituie un act de protecție față de primejdiile reale și imaginare. Materialul din care sînt făurite constituie sălaşul natural al spiritului însuși al sculpturii. În multe cicluri de cultură cei în viață prevăd alimente, unele, și chiar păpuși-slugi pentru cei morți. Tot așa soclurile lui Brâncuși realizează un mediu înconjurător eliberator și de osmoză pentru orice fenomen vital din raza lor...

....Între anii 1922 și 1925 soclurile în statuara lui Naum Gabo sînt alcătuite mai toate din discuri ridicate și polisate, uneori netede ca oglinzile și foarte apropiate de soluțiile descoperite de Brâncuși. Amîndoi și-au dat seama spre 1928 că construcțiile lor, evadînd din imaginile arhitectonice și ale umanului, evoluau spre creații ale imaginației pure”. (pg. 35).

....Cu cît sculptura devine din ce în ce mai puțin tangibilă, socul rămîne singurul element care continuă să exprime prezenta materială și substanțialitatea entității sculpturate. Poate că totodată o pre-

miză inversă este în curs de elaborare. Dacă Brâncuși a reușit să integreze socul în sculpturile lui, ce poate să împiedice ca în alte mîini, socul să nu devină sculptură? Așa par lucrurile la minimaliști”. (pg. 43).

....Alberto Collies subliniază că, dacă ar fi putut, Brâncuși ar fi azvîrlit unele din formele sale în văzduh (Anonymous, 20 Oct. 1964): „Lucra cu tot ceea ce știința putea să-i ofere în epoca sa. Eu pot elibera formele mele sculpturale de gravitate, pentru că tehnica a progresat foarte rapid”. (pg. 46).

(Nota trad.: A. Collies a realizat mai multe sculpturi

ÎN ARMONIE CU NATURA

...Intuiția, un concept primordial bergsonian, stă la originea adevăratei sculpturi vitaliste și nu analiza saulogică.

Ca idee, vitalismul nu are limite, rămîne mai mult o atitudine personală decît o estetică formalizată. Dacă inițial apare în ultimele modalități de exprimare ale lui Rodin, și a fost dezvoltată pînă la abstracție de către Gaudier-Brezeska și de către Brâncuși, este important să subliniem că vitalismul a influențat modul de lucru a sute de sculptori în următorii 40 de ani... (pg. 81).

...Unii oameni își creează singuri o aureolă mitologică. Pentru alții, miturile se dez-

din oțel plutînd în aer, susținute fiind de un câmp electromagnetic).

...Dacă Bergson a propus neo-vitalismul său drept o doctrină la începutul veacului nostru, de ce le-a trebuit aproape o jumătate de secol criticilor pentru ca să recunoască vitalismul drept o doctrină fundamentală a sculpturii moderne?

Azi cauza apare mai clar. Gîndirea sculptorului „vitalist” se întemeiază mai mult pe un crez intim în puterile vieții decît pe o filozofie publică, aptă de a fi extrapolată în doctrine sau manifeste... (pg. 79).

voltă în jurul lor ca un curcubeu în jurul unei ploii. La Brâncuși amîndouă s-au înfîmplat. Dacă la începutul carierei sale el a refuzat o ucenicie patronată de Rodin, a învățat de la acest maestru că ceea ce este lumesc și inexprimabil conține întotdeauna începuturile magice ale artei. Mai mult decît aceasta, căutarea și efortul în creația artistică sînt de nedespărțit; a permite ca una din aceste laturi să domine sau să evadeze din armonia necesară operei înseamnă a-i distruge vitalitatea. Într-un fel Brâncuși personifică dorința profundă a civilizației noastre de a fi totodată modernă și tradiționalistă și să folosească iz-

voarele de viață din aceste două lumi. Prieteni și biografi ai sculptorului au colecționat vorbe cu duh ale lui, aforisme și remarci. Înmănunchiate, ele rezumă filozofia lui privită prin

sute de fațete. În esență, această filozofie se poate rezuma prin aceste cuvinte ale lui: „Omul trebuie să trăiască în armonie cu natura: sculptura mea oglindește o astfel de cununie”. (pg. 83).

MITICUL BRÂNCUȘIAN

Mitul cuprinde talentul de a juca un rol, astfel încît drama devine mai căutată decît realitatea goală. În acest sens, felul cum Brâncuși, spre bătrînet, își primea vizitatorii era o performanță în a pune în valoare sculpturile sale. Ca element mitic (și folosesc aici cuvîntul mitic în sensul cel mai naiv și mai puțin provocator — anume în loc de cuvîntul „image”, care este înținat de accepțiunea sa modernă, tehnologică) apariția lui Brâncuși constituia o perfecțiune a genului. Era răbeșit din cauza vrstei, de-a dreptul mic de statură și delicat, încet dar activ, așa cum sînt bătrînii care se bucură de viață, amintind spiridușii din basme, cu barba sa albă și căciula de blană de miel, amabil dar rezervat față de străini. La o primă vizită, conversația se orienta repede spre vizionarea operelor adunate în atelier. Această înscenare destinată „animării” sculpturilor se desfășura cu solemnitatea unui ritual care ne amintește micul dans al lui Soalanțani din „Povestile” lui Hoffman. În care inventatorul păsește de la o figură la alta declansîndu-le pe rînd mecanismele lor automate. Brâncuși azvîrlea de o parte și de alta cămeșile apărînd sculpturile de praful, dezvelindu-le în scilipirile polișajului lor incandescent, în succesiu-

nea calculată a unui actor care știe să pregătească fiecare efect ce urmează. În atelierul cu înaltele sale vieri, atunci cînd razele soarelui treceau prin aze, sculpturile se transformau în corăbii și vase de lumină. Această atmosferă era ceea ce căuta Brâncuși, într-un gînd de păgînism senin, un adevărat leac pentru o lume martoră a prea multor religii false. Atelierul lui Brâncuși era în adevăratul sens al cuvîntului un templu al sensualității pure.

Pentru a cerceta în adîncime miticul brâncușian, este de prisos să se insiste asupra rădăcinilor sale folclorice, să se insiste asupra arhetipurilor ce bineînțeles ies de-a dreptul din legendele din copilăria sa, cu prelucrarea dinadins fină, ba dinadins abia cîoplită a materialelor sale, sau dorința îndrăgostitului de natură pentru simplitate, toate acestea nu sînt altceva decît aspecte ale vitalismului. Gestica, nu reprezentarea, vehiculează aceste taine ale vieții. Principiile dialecticii statuare brâncușiene se rezumă într-o contopire a unei precizii aducînd aminte poate precizia mașinilor, dar coborînd în adîncuri, într-o înrădăcinare totală a simțămîntelor sale în pămînt.

TREȚIE PALEOLOG

sopranii mor in stele

Deci mai avem sub frunte un unic ochi de jad otrăvitor și rece ca o destrămare, privim adinc lumina din ceruri și din iad prin evlavioasa lume în schimbare.

Nepămintească rază ne vrea un timp prea scurt și-apoi ne degradează-n voci sublimă, de parcă respirația s-ar fi schimbat în furt sub marele halou de-ntunecime.

Metamorfoza cârnii ne devastează blind și noi simțim săgeata erotică în vine, sopranii mor în stele și totu-i ca și cind ar fi venit un ins din lumi străine.

Atunci plonjăm deodată în stările de vițiu pindind înșelătoarea lumină din april și sufletele noastre pornesc în exercițiu hulind acest destin viril.

vasul fantomă

Totul era impietrit și amorf. Rătăcitoare victime prin jaful mării, trupuri străvezii mult înșelate de lună pluteau către alte tărâmuri, exod al iluziilor, pendulare prin negrele porți ale apei cu gindul la prea fericitele stinci și eșecuri.

Cei mai fragili navigau deasupra propriului trup, cei mai bătrini aprindeau în chipuri slujite ochiul iluziei, neputincioșii din porturi injurau cu gura închisă, mateloți incendiati de păcate ascultau comenzi strimbe și uitate-n răstimpuri de-un căpitan fără chip și nevăzător.

Vas risipit între valuri și ceruri și alge ca un mare infirm aflat în căutare de leacuri pe tărâmurii pustii, soarele surd și roșcat peste trupuri ajunse-n declin, punte informă, șobolani dezertori și toți blestemații Cetății urcau spre neîntâia întinerind nemernic într-o lungă, prelungă și fără sfârșit navigare.

Veșnicia. Coloane de apă verzuie-n amurg, de nicăieri izbăvirea, în trîmbiți al nouălea val orizont al repausului, nemișcare și haos, adulmecind mutilații acestui exod nefiresc.

Aici se opresc însemnările mele, Jurnalul de bord va lua calea mării. Sticla, ceara roșie pregătite sint toate. Binecuvintat fie cel ce citind la lumina torței sale aceste cuvinte se va ruga nevăzutului zeu al adincului să trimită asupra-ne o nelumească furtună.

grădina

Cum să nu credem în puritatea acestei grădini cind noi înșine am fost pomii ei într-o noapte, martori tăcuți ai melancoliei fructelor căzătoare într-un destin de novembre? Cum să nu credem cind unica noastră șansă era grădina, pentru că, am uitat să vă spun, era o grădină nemaivăzută plină de stele fructifere care urmau să dispară glorios, plină de păsări cîntătoare călătorind în urma stelelor și plină de umbrele noastre.

Cum să nu credem în puritatea acestei grădini cind tot ce supraviețuiește în noi: intimplarea, orgoliul, inocența, hazardul, risipa, totul era îngropat în acest pămînt liniștit, nerăscolit de trecerea vreunei ape repezi. Era o grădină cu răni duioase care urmau să se vindece și plină de umbrele umbrelor noastre.

Tălmăcitorul, cel pe care l-am rugat în genunchi să deslușească semnele acestui vis, a tăcut, ne-a privit cu luare aminte: milă, durere și spaimă prevesteau ochii săi. Fruntea clătîndu-și a spus că asemenea vis se află mai presus de puterea ineztrărilor sale magnetice. Dar cu toții am știut adevărul. Am fugit, ne-am ascuns.

De-atunci alergăm înspre taina grădinii din vis, drumul trece prin locuri stincoase, prin frig și prin arșiți. Oare e drept ca această grădină să se arate o singură dată în vis, numai în vis, grădina...

elan

Un clau dureros își strimbă spre noi reflectorul și plouă cu prieteni și ninge peste frunți, singuratic glasuri se zbat să-nchege corul strivit prea mult de goana bărbaților cărunți, elanuri degradate în drum spre altă casă se regăsesc sub ploaie, se schimbă și descresc, noi așteptăm zadarnic ninsoarea fabuloasă din care-ar fi să iasă trup regesc. Purtăm o moștenire ca pe-un regat de fum, la capătul oglinzii am fost cindva frumoși, dar ploia ne debarcă pe-un lătralnic drum și din trompete sună clauzii dureroși. Arena ne cuprinde cu braț de rumeguș, bătaie de inimi dispar în zidul lent, o aripă de inger s-a prefăcut în pluș într-un final de drum adolescent.

Comisia de anchetă — instituită imediat după scandal — a stabilit, printre altele, cele ce urmează.

...Este adevărat că, la ședința de analiză a spectacolului cu piesa Regele Lear, tovarășul Tudor Năstase, inspector la Comitetul provizoriu al Sfatului popular București, nu s-a orientat just. De asemeni, este adevărat că, în intervenția sa, a dat o interpretare exagerată observației lui Dobroliubov, potrivit căreia Shakespeare, autorul piesei, ar fi construit textul într-un mod cît se poate de defectuos, pierzînd, de pildă, în vîlmășagul acțiunii dramatice, un personaj atît de important cum este Nebunul, exponent al umorului și al înțelepciunii populare. Și, în sfîrșit, este foarte adevărat că inspectorul Năstase nu trebuia să irite colectivul de interpreți, propunînd, în vederea lichidării slăbiciunilor textului, cu numai o zi înainte de premieră, refacerea radicală a întregului spectacol. Toate acestea, însă, nu scuză întru nimic noua ieșire huliganică a actorului Ion Ionescu-Ciopea, interpretul rolului principal — un actor vîrstnic și talentat de altfel, dar foarte impulsiv — care, nu numai că a folosit tot felul de epitețe injurioase la adresa inspectorului Tudor Năstase, ca bunăoară „idiot”, „cretin” și „măgar”, ce, eventual, ar putea fi trecute cu vederea, dacă ținem seama de limbajul utilizat actualmente în mod curent în lumea teatrelor, dar l-a și bruscat netovărășește, provocîndu-i spargerea arcadei și fractura maxilarului inferior. În consecință, pentru a se da un exemplu cît mai drastic și pentru a se evita de acum înainte astfel de manifestări, recomandăm onorabilului Minister...”

Exemplul dat a fost, într-adevăr, din cale afară de drastic.

În timp ce inspectorul Tudor Năstase s-a ales cu o muștrare în scris și cu trecerea de la secția culturală la cea comercială, însărcinat fiind cu perceperea taxelor de la producătorii particulari veniți în piața la Matache Măcelaru, Ion Ionescu-Ciopea s-a ales cu două sancțiuni dintre cele mai grave. Pe de o parte, a fost scos din rolul *Regelui Lear* — rol de căpetenie pentru orice carieră actoricească — pe care îl pîndise, cu o nerăbdare crescîndă, stagiuni de-a rîndul, pînă în pragul vârstei de patruzeci de ani. Iar pe de altă parte, după ce s-a vorbit că va fi scos definitiv din viața teatrală, a fost transferat disciplinar într-un teatru din provincie, la opt sute de kilometri nord de Bucureștiul său natal și de căsuța părintească pitită în mijlocul celei mai frumoase grădini cu meri, peri, caiși și zarzavaturi din Dudeștii-Ciopea.

— Orice ai zice, Ionescule, trebuie să recunoști că ai, totuși multă baftă! I-a spus fostul său director, semnîndu-i transferul.

— Care baftă, tovarășe director? s-a căinat Ionescu-Ciopea. Să fii înmormîntat de viu tocmai la dracu'n praznic, în celălalt cap al țării?

— Ești teribil, pe cuvîntul meu! Nu-ți dai seama? În loc să stai la pîrnaie, pleci într-un oraș fermecător, cu numai opt mii de locuitori dar cu o intensă viață culturală și cu o bucătărie vieneză cum nu s-a mai pomenit, unde vei fi primit cu brațele deschise și de unde, dacă te porți cumsecade și faci un rol ca lumea, te întorci la București cît ai bate din palme.

Așa ar fi fost dacă...

De primit, l-au primit cu brațele deschise; de jucat, e drept, la început a jucat și chiar a făcut un rol mare; însă la București tot nu s-a mai întors, rămînînd acolo peste douăzeci de stagiuni, adică pînă la pensionare, deoarece...

Este greu să reușești în teatru, mai ales dacă ești un om dintr-o bucată ca Ion Ionescu-Ciopea și nu poți să suportți neadevărul, ipocrizia,

lucrăturile de culise și îndeosebi lipsa de modestie!

2.

Întîia ciocnire a avut-o cu secretarul literar, un maramureșean cinstit și sîrguincios ca o albină, dar care pricepea anevoiile lucrurile.

— Maestrul Ion Ionescu-Ciopea? l-a întreat acesta, ridicîndu-se în picioare, de cum l-a văzut intrînd pe ușa.

Ion Ionescu-Ciopea a glumit, fără să prevadă consecințele:

— Doamne ferește! Ion Ionescu-Ciopea a murit de două luni. L-a mîncat bucățică cu bucățică tovarășul Tudor Năstase din Piața Matache Măcelaru. Eu sînt Maiestatea Sa Regele Lear! Așa mă cheamă și așa vreau să mă cheme! Ai înțeles?

— Aha! Am înțeles! a răspuns zîmbind și clipind conspirativ din ochi secretarul literar. Ion Ionescu-Ciopea a murit și e bine să nu-i mai pomenim numele.

Peste două săptămîni, cînd a apărut afișul viitoarei premiere, Ion Ionescu-Ciopea a rămas ca trăznit. Figura sub numele de *M. Selir*.

— Ce-i asta? l-a întreat furios pe secretarul literar.

— Pseudonimul indicat de dumneavoastră, i-a răspuns cu o feciorelnică nevinovăție secretarul literar. Vă supără că l-am stilizat și retranscris fonetic, pe românește?

L-a privit lung și i-a spus, prietenește, doar atît:

— Bă, da tîmpit mai ești! De atunci, secretarul literar nu l-a mai salutat niciodată.

Și tot de atunci, toată lumea din teatru i-a spus, mai întîi amuzîndu-se iar apoi la modul cel mai respectuos cu putință, în semn de discretă solidarizare cu el, actorul atît de cinstit și atît de cumsecade dar atît de greu încercat de soartă, Regele Lear, în timp ce pe afișe a figurat — atunci cînd nu se putea altfel și trebuia neapărat să figureze — sub pseudonimul de *M. Selir*.

A doua neînțelegere a avut-o cu primul-regizor, un tînerel înalt și subțire, proaspăt absolvent de institut, venit cu puțin timp înainte tot de la București și purtînd însemnele modei ce urma să vină: o barbă caraghios de lungă, crescută pînă la centura prinsă într-o cataramă galbenă cu cap de mort, o bluză de crêpe de Chine multicoloră și niște pantaloni albaștri, nemaipomenit de strîmți, gata clipă de clipă să pleznească, rezultați dintr-o sumedenie de petice cusute cu sfoară de Manila.

— Maiestate! i s-a adresat el, apucîndu-l foarte familiar de braț. Je suis très content que vous veniez ici.

— Nu pricep.

— Ai să pricepi îndată. Pun în scenă cea mai grozavă piesă contemporană românească: *Asaltul batalionului de infanterie*. O pun, te rog să mă crezi, numai pentru că mă bazez pe dumneata în rolul principal, cel al comandantului de batalion. Ești exact ce-mi trebuie. Vous avez cumulé toutes les fonctions artistique, adică posezi toate însușirile bio-psiho-fizice necesare: ești zdravăn și ciolănos, ai ținută de ofițer superior și voce splendidă de bas care vîră spaima în dușman. Rolul ăsta, mai ales dacă-l lucrezi cu mine, va ieși ceva...je veux dire...fantastic. Ce zici?

— Să mă tai și tot nu pricep!

— Ne dîtes pas de sotties... Cum nu pricepi? Iți propoziți terenul ca să dai lovitură.

Regele Lear a făcut niște ochi mari, dar mari de tot.

— Tu? Mie?

— Da.

— 'ai sictir!

Și l-a întors spatele.

Drept care, supărat foc, primul regizor a luat hotărîrea de a nu-l mai distribui în nici o piesă, în afară de *Asaltul batalionului de infanterie*, care era gata să intre în repetiție și a cărei distribuție fusese tocmai afișată. În plus, a mai hotărît ca în această primă și ultimă piesă în care joacă să nu-i dea absolut nici o îndrumare și

vătătură le-au oferit flori și au recitat poezii de Th. Neculcuță: orchestra semi-simfonică a combinatului textil *Mosorul*, condusă de maestrul Romeo Tufănici, care nu fusese chemat încă la Filarmo-nica din Moulhouse, a întonat marșul marinarilor din opereta *Vint de libertate*; după care, trei chelneri în frac, printre ei numărîndu-se și Johann von Hubb, fostul proprietar al localului hotelului, au adus, pe masivele tăvi de argint cumpărate de bunicul lui Hubb înaintea vi-zitei în oraș a Arhiducelui

MORMINTUL
REGELUI LEAR

să-l lase să se descurce de unul singur, cum o ști.

Dar, vulpe bătrînă, Regele Lear a intuit mișcarea și peste trei săptămîni, la premieră, s-a descurcat într-un chip cît se poate de ingenios. Profitînd de faptul că primul-regizor era ocupat pînă peste cap cu amplasarea trupelor și cu minuțioasa dozare a efectelor pirotehnice, și-a refăcut pe loc și în întregime textul, adăugînd, acolo unde i s-a părut că el suferă de platitudine ori de monotonie, toate replicile de mare efect din *Regele Lear*, ceea ce a dat întregului spectacol un masiv surplus de poezie și de intelectualitate. Ca de pildă — spre a cita doar unul din momentele mai reprezentative — în tabloul al șaptesprezecelea din actul doi cînd, în loc să-i strige dușmanului doborît dintr-un singur și schematic foc de pistol „Mori, bestie imperialistă!” și „Mori, javră turbată ce ești!”, comandantul de batalion l-a șoptit degajat și ironic, descărcînd ritmic în el toate cartușele din magazie — adică, un cartuș și o poziție, apoi iarăși o poziție și un cartuș — replici de o mare frumusețe filosofico-literară, ca „Văzuși ce pășiși, Mylord?”, sau „Să-ți fie de învățătură de minte, ființă nelegiuită, zămisliță din întuneric și nutrită cu lacrimi și sînge!”, sau „Na! Simte și tu acum ce simt toți năpăstuiții!...”

Spectacolul s-a bucurat de un imens succes datorită, desigur, înainte de toate, interpretului principal.

Urmarea? Pentru întîia oară, după nu se mai știe cîți ani, s-a aplaudat furtunos, la scena deschisă și chiar de către persoanele aflate în lojile oficiale. Și tot pentru întîia oară, după nu se mai știe cîți ani, aceste persoane, în frunte cu vice-presedintele Bazil P. Mustețiu de la Primărie, au acceptat, în semn de omagiu adresat marelui interpret venit de la București, să participe și ele la tradiționalul banchet organizat după fiecare premieră în saloanele cafenelei-restaurant *Furnica*, fostă pe vremea imperiului habsburgic, cînd a concertat aici vestitul Franz Suppé, *A vidám kis tûcsök*, sau în traducere românească, *La greierele mic și vesel*.

Din nefericire, însă, de abia descins în oraș și neobișnuit cu tradițiile de aici, excelentul interpret al comandantului de batalion nu și-a dat seama de marea semnificație a acestui gest, a acestui generos credit moral ce i s-a acordat, ceea ce a dus la cea de a treia și cea mai gravă neînțelegere, de astă dată cu oficialitățile culturale locale și personal cu vice-presedintele Bazil P. Mustețiu.

Banchetul a început într-o atmosferă sărbătorească și pozitiv tipicului tradițional: invitații au fost așezați la mesele dispuse în formă de potcoavă într-o ordine în prealabil bine chibzuită; un grup de copii frunțași la în-

Ferdinand, aperitivele ăscușit ascunse în aspici și rachiul curat de piersici, singura băutură ce se fabrica în anii aceia de după cel de al doilea război mondial; și, bineînțeles, au început cuvîntările, scrise de mai înainte, toți vorbitorii referindu-se cu precădere la Ion Ionescu-Ciopea și la cazul său...

Doamne, cîte nu s-au mai spus! Sore crescîndă uimire și stupefacție a sărbătoritului, care, neștiind ce să mai facă, deserta pahar după pahar, doar-doar s-o putea ascunde îndărătul aromei rachiului de piersici. Profesorul de istorie Justin Cîrlan, cel ce a făcut lumină în cazul eroului Antonie Tale și a descoperit patul în care a dormit Franz Suppé, l-a comparat cu Ovidiu și a spus că în glasul comandantului de batalion a auzit parcă tălăzuirea mării și ecoul *Ponticelor*. Sculptorul Jacques Bozdronga, autorul statuii lui Antonie Tale, l-a comparat cu André Chenier și a încheiat cu cuvintele rostite de acesta înainte de a fi decapitat: „J'avais pour-tant quelque chose à dire. Scriitorul Arcadie Pătrîlaga a vorbit, ca de obicei, în parabole, făcînd o analiză a noeziei *Mincina stî cu regele la masă* de Vlahuță. Numai primul regizor, vorbind liber, a vrut să vîre cîteva fitile, dar s-a lansat și în unele afirmații cu caracter vădit idealist, combătute însă pe loc de criticul teatral Valeriu I. V. Scodăroa, în urma unui semn discret al vice-presedintelui Mustețiu.

— Joc, nimic de zis, bun! a spus primul-regizor. Dar joc emergent. Adică bazat nu pe studiu profund, ci pe un talent nativ excentric, însă, din păcate, insuficient cultivat. Deoarece, să nu uităm, întreprinși este o victimă a vechiului regim, care nu i-a îngăduit să-și cultive talentul, constrîngîndu-l să îndeplinească o meserie oarecare, mi se pare de bărbîri... Iată de ce saltul calitativ este spontan și imprevizibil, sugerînd, ne coordonate axiologic reale, degalarea, absența de facto a acumulărilor cantitative. Iată de ce...

— Pardon! l-a întrerupt Valeriu I. V. Scodăroa. Aici nu e vorba de acumulări cantitative și de explozii calitative. E vorba că ne aflăm în fata întreprinșului ideal al eroului pozitiv, cu atitudinea cea mai justă față de acesta, atîrnînd publicului, ca un veritabil artist-cetățean ce este, să adopte o atitudine corespunzătoare, în sensul nu emergent, nu spontan și nu imprevizibil, ci în condițiile sensului veridic al cunoașterii științifice. Căci așa cum a arătat și tovarășul vice-presedinte Bazil P. Mustețiu într-o prelegere la Universitatea populară...

— Lasă-mă pe mine! a spus, intervenînd în discuție, vice-presedintele. Problema nu se pune la modul teoretic, ci practic. Ce trebuie scos, înainte de toate, în evidență? Desigur faptul că sîntem în general destul de multumiți de comportarea în teatru și în societate a tovarășului Ionescu, de semnele concrete de căință, de eforturile depuse pentru a se reabilita. Sperăm



Ultimii ani ai cincinalului trecut constituie pentru UZINA MECANICA NICOLINA IASI un veritabil act de naștere al unei noi întreprinderi. În locul unui vechi atelier de reparat locomotive și vagoane s-a ridicat o puternică uzină constructoare de mașini. Reprofilarea s-a făcut cu eforturi materiale și spirituale. Insemnate investiții pentru înlocuirea mașinilor uzate cu noi utilaje s-a făcut an de an. Noi spații de producție au necesitat investiții foarte importante. Serviciile de concepție încadrate cu specialiști de înaltă calificare asigură documentațiile tehnice de execuție necesare realizării produselor planificate.

Astfel, uzina se poate mândri cu executarea unor produse din noul profil, din care unele cu un grad înaintat de complexitate și tehnicitate.

Nu trebuie uitat faptul că Uzina Mecanică Nicolina Iași, prin specificul producției, este o mare consumatoare de metal, iar preocuparea întregului colectiv este îmbunătățirea continuă a tehnologiei, în scopul economisirii de metale.

Dezvoltarea continuă a industriei constructoare de mașini a pus în fața colectivului uzinei sarcini sporite legate de cerințele economiei naționale.

Pentru anii 1971—1973 s-a prevăzut un volum de investiții sporit, care va asigura o creștere la mașini și utilaje de construcție și construcții de drumuri de peste trei ori.

În cadrul planului cincinal producția marfă fabricată va spori an de an. Astfel, în anul 1975 sporul față de anul 1970 va fi de 57%.

Trebuie de remarcat faptul că uzina, cu toate că nu are în noul profil boghiuri pentru vagoane, totuși ținând seama de cerințele la export a diferitelor tipuri de vagoane, a reușit să fabrice diverse tipuri:

— boghiuri pentru vagoane tip Gondola ce se fabrică și în prezent.

— boghiuri pentru vagoane Cuba, fabricate în anii precedenți.

— în anul acesta se fabrică boghiuri pentru Republica Populară Polonă și pentru Republica Democrată Germană.

În același timp, Uzina a asimilat și fabricat o serie de utilaje specifice unităților din construcții și lucrărilor rutiere:

— centrala de beton de 60.000 m.c. anual.

— centrala de beton de 30.000 m.c. anual.

— centrala mobilă de beton 10—15.000 m.c. anual.

— instalații transportabile pentru reparat mixtură asfaltice cu o capacitate de 35—40 t/h. pentru șantierele de construcții de drumuri.

— turboreze pentru zăpadă.

— serepere tractate de 3 mc. și 8 m.

— încărcători cu cupă de 0,8 mc. și 1,6 mc. montat pe tractor S 651, utilizate pentru manipularea materialelor de construcții.

— sceper pe cablu de 1,5 m.c. și 3 m.c.

— nivelator cu cablu lung.

— topitor de bitum.

— malaxor mecanic.

— stație de preparat mixturi asfaltice (RIII).

— uscător mecanic (RIII). toate întrebuințate cu succes în modernizarea drumurilor.

— silozuri pentru ciment de 25 și 81 tone.

— silozuri metalice pentru ciment în vrac de 250 tone.

Uzina continuă să fabrice echipamente buldozer și scarificatoare montate pe tractor S 651 cerute pe piața externă, fiind din ce în ce mai apreciate, etc.

UZINA MECANICA Nicolina

În săptămânile ce urmează și în prima parte a lunii iulie a.c. vom putea viziona la sală și la grădina cinematografului Victoria filmele:

— **TRECI PRAGUL**, realizat de studiourile sovietice în regia lui Richard Viktorov. Din distribuție fac parte tinerii actori Evgheni Karelski, Irina Koropkova.

Un film despre preocupările și idealurile tineretului școlar ajuns la vârsta cind „trece pragul” și trebuie să-și aleagă un drum, o meserie pentru care simte marea chemare.

— **CEI TREI CARE AU SPERIAT VESTUL** — coproducție italo-spaniolă. Film parodie, ai cărui realizatori au fost preocupați în primul rind de comicul naratiunii, de spectaculozitatea și inventivitatea gagurilor

la care a participat și campionul mondial la lupte libere Hercules Cortez. Un film de pur divertisment.

Cinematograful Republica are în repertoriu:

— **DOMICILIUL CONJUGAL**, coproducție franco-italiană, Regia: François Truffaut, este a patra serie din ciclul de filme care urmăresc destinul tinărului Antoine Doinel interpretat de Jean Pierre Léaud cu un joc simplu, fermecător.

Primul film a fost lucrat în 1959 intitulat „Cele 400 de lovituri” continuat cu „Dragostea la 20 de ani” și „Sărutări furate”. Acest al patrulea și ultim episod închide strălucit seria. Filmul se înscrie în marea tradiție a cinematografului populist și intimist francez. Este un film amuzant și fermecător.

— **CRONOMETRUL** — producție a studiourilor „Lenfilm”. Ultimul meci al unui

fotbalist celebru ajuns la vârsta veteranilor (35 de ani) cind trebuie să se retragă din viața sportivă; atingind limita de sus a profesiei sale, își dă seama cu stringere de inimă că alții mai tineri sînt pregătiți să-i ia locul. Munca de antrenor are semnificația unei pensionări pentru cel mai bun atacant al echipei „Spartak”.

„Vârsta care aduce omului cunoașterea și înțelepciunea — spune Rezo Esadze despre filmul său — limitează în același timp posibilitățile sale fizice și din această crudă dialectică se degajează un intens dramatism”. Pentru cerințele filmului a fost creată o echipă de jucători magnifici, fanatici ai fotbalului, vechi membri ai selecționatei naționale a URSS care ajută nu numai la realizarea unor episoade ale filmului, ci și la ansamblul lui.

A. J.

Întreprinderea CINEMATOGRAFICA IASI

UZINA MECANICA DE MATERIAL RULANT PASCANI



Curind după război, echipele Atelierele C.F.R. Pașcani, nu mai puteau face față noilor cerințe tehnice. De pe atunci, s-a pus un accent deosebit pe necesitatea de a se înlocui utilajele uzate, de slabă productivitate.

Din anul 1949 a început construirea secției de reparații a vagoanelor de călători. Era prima mare realizare din Ateliere în anii construcției socialismului. Procesul de reparații a crescut atât cantitativ cât și calitativ. Intre anii 1950—1960 s-a renovat și construit întreg spațiul de lucru al secțiilor de vopsit, tapițerie, s-a dotat cu mașini și instalații noi Atelierul pentru reparat mașini-unelte cât și Atelierul de reparat mașini electrice. Prin construcția halei R.K. (Reparații capitale) pentru vagoane marfă s-a înălțat sistemul neproductiv de lucru.

Vagoanele pentru reparații sînt ridicate cu macaralele electrice și lăsate pe cărucioare metalice mobile.

Boghiurile reprezintă o realizare foarte mare, asigurînd necesarul și pentru comenzile interne cât și pentru export. Prin construirea noii secții de acurărare s-a reușit a se evita aducerea din alte uzine a acestui important subsansamblu.

În acest interval, Atelierele Pașcani trec la o fază de specializare. Adîncirea specializării conduce la dezvoltarea și la perfecționarea tehnicii de producție, la specializarea forței de muncă, la organizarea unei producții de serie mare, la aplicarea unor noi procedee tehnologice moderne.

Ca urmare a condițiilor noi, la 1 noiembrie 1968 vechile Ateliere se transformă în UZINA MECANICA DE MATERIAL RULANT PAȘCANI.

În această perioadă de deprofilare a unității a avut loc un amplu proces de investiție și dotări tehnice.

Astfel, s-a renovat secția de fierărie, s-a introdus gazul metan, s-a modernizat și înzestrat sala de strungărie. S-au amplasat mașini noi, după fluxul cel mai rațional. Iluminatul fluorescent cât și lumina zilei care pătrund abundant prin marile ferestre permit cu adevărat un climat corespunzător de lucru.

S-a creat secția de aparate ds legare a vagoanelor, care se primeau de la Atelierele Grivița București. S-a modernizat atelierul de rotărie. A fost schimbat radical transportul roților, osiilor, discurile și bandajelor cât și sistemul de lucru care era depășit. A fost scurtat timpul de încălzire a roților. Controlul se face cu aparate cu ultrasunete, fapt ce permite determinarea oricărei fisuri oricît de mici. Transportul pieselor de la rotărie se face cu ajutorul a cinci poduri rulante, cât și cu puternicele electrocare.

De asemenea, s-a înzestrat uzina cu mari transformatoare de energie electrică, întrucît este alimentată de la sistemul energetic național.

S-a schimbat fundamental în ultimele două decenii peisajul industrial al uzinei vechi care a rămas doar ca o amintire, fiindcă, practic, totul este nou, întinerit.

Necesitățile creșterii producției a impus, în ultimii ani, în întreprinderea „Progresul” specializarea procesului tehnologic.

Astfel, se fabrică acum o gamă largă de obiecte, iar datorită dotării tehnice recente s-a atins și un prag superior al calității.

Întreprinderea execută și reparații de utilaje, produce unele subsansamble și execută unele utilaje unicate.

Dezvoltarea rapidă a întreprinderii precum și diversificarea produselor cu destinația pentru fondul pieții au impus adaptarea unei metode concrete de prezentare a mărfii în fața cumpărătorilor. În acest scop a fost înființat în Piața Halei un magazin de prezentare și desfacere a produselor industriei locale.

Acest magazin constituie de fapt o expoziție permanentă a produselor pe care le fabrică industria locală.

De aici se poate procura în tot cursul anului de la cele mai mărunte articole necesare în orice gospodărie ca: lighele cositorite, bălăi rufe, cazane pentru rufe, crampoane pentru galerii, balamale de toate tipurile, mașini de gătit, pînă la mobilier divers ca: mobilă de bucătărie de mai multe tipuri: Catrinel I și II, Marina I și II, canapele recamier tip Mihaela, culiere de perete, și alte multe articole.



ÎNTEPRINDEREA
PROGRESUL
IASI



FABRICA „TEXTILA” IASI — produce fire groase de cîneapă, — lută, jesături groase din fire de in, cîneapă și lută, saci și sîri.

Înființată în anul 1886, ca prima fabrică textilă din Moldova, întreprinderea are o veche tradiție în producerea acestor mărfuri, care se situează la un nivel calitativ superior.

Concomitent, unitatea se bucură de un merit prestigiu cu privire la respectarea obligațiilor contractuale.

Produsele Fabricii „Textila” Iasi cunosc o largă cerere pe piața națională, datorită dezvoltării impetuase a ramurilor consumatoare: agricultura, industria alimentară, industriile de mobilă, a cablurilor electrice, a construcțiilor etc.

Pentru acest considerent a fost necesară o creștere substanțială a producției fabricii, sarcină de care s-a achitat cu cinste colectivul unității noastre.

Astfel, față de anul 1955, luat ca bază de comparație, producția de marfă în anul 1970 a crescut de 3,4 ori.

Este foarte important de subliniat faptul că această creștere substanțială a producției nu se datorește investițiilor noi, ci unei mal bune organizări a muncii, creșterii indicilor de utilizare și productivității muncii.

În prezentul cincinal, mai exact în anul 1972, fabrica urmează să fie dotată cu utilaje noi și moderne.

Colectivul fabricii noastre, însușit de grandiosul program elaborat de cel de-al X-lea Congres al Partidului Comunist Român, este ferm decis să transpună în realitate prevederile actualului plan cincinal.

FABRICA DE ULEI **UNIREA**

CONSUMATORI,

produsele FABRICII DE ULEI sînt de calitate
și prezentate în condiții optime.

Consumați-le cu încredere!



(și aici vorbitorul a zîmbit cu subînțeles, stîrnind încîntarea întregii asistențe) că va persevera pe acest drum, întrucît boala fără leac nu există...

— În afară de cancer, l-a întrerupt Regele Lear, spre stupefacția și îngrijorarea generală, întrucît nimeni nu îndrăznise pînă în clipa aceea să-l contrazică, necum să-l întrerupă pe tovarășul Mustețiu.

— Bineînțeles că în afară de cancer, își reluă ideea după un scurt moment de ezitare, dar calm și fără să se supere, tovarășul Bazil P. Mustețiu. Inșă, în treacănt fie spus, nu peste mult timp savanții noștri vor găsi ac și pentru cojocul cancerului (aici izbucniră risete de aprobare, iar atmosfera reveni normală). Cît privește activitatea artistică a tovarășului, ce să spun? Ea ni se pare mai mult decît satisfăcătoare. Comandantul său de batalion demonstrează cît se poate de clar că în arta oamenilor noștri de teatru au intervenit modificări de cea mai mare însemnătate, în sensul că înfrunghind eroi veridici, ei încep să adopte o atitudine tot mai justă față de acești eroi, astfel încît, în condițiile cunoașterii științifice a sensului dezvoltării, să impună spectatorului însuși o atitudine responsabilă față de lumea și de împrejurările prezentate scenic. Dar, de ce să vorbesc eu despre asta?... Să-l rugăm pe tovarășul Ionescu să vorbească. Să ne expună dumnealui personal metoda de lucru...

▼ Mic, bondoc, cu față rotundă ca de copil și cu ochi bulbucați. Imbrăcat în elegantul său costum bleumarin cu dungi albe pe care îl însuși și-l croise, cu batistă albă la piept și cu o cravată de culoarea răsăritului de soare, vice-președintele își îndreptă clericalian brațul spre Ion Ionescu—Cloptea.

Mai bine nu și-l ridică. A fost ca un semnal. Brusc eliberați, aburii rachului de piersici au forțat supapa prudenței, imprimînd din nou o traiectorie fantastică limbii înversunatului dușman al neadevărului, al ipocriziei, al lucrăturilor de culise și — mai ales — al lipsei de modestie.

— Observ că am căzut din lac în put. Și mai observ că am nimerit în orașul cu cel mai mari mincinoși și caraghioși din lume. Păi bine, mă, pezevenchilor... Asta, pe care ne-am prefăcut noi c-o jucăm, e piesă? Și comandantul asta de batalion e personaj de teatru? Fără oase, fără carne, fără sînge și fără... Hai, Doamnelor, nu rideți, că vorbesc foarte serios!... Ce naiba spuneam? Da... Nu vă e rusine să mințiți în halul asta?... Dar de ce să mă mir?

V-ați strîns aici ca-ntr-un buchet de pușlamale. Un secretar literar prost ca noaptea. Un profesor de istorie ramolit. Un prim-regizor escroc. Un sculptor fără nici un pic de talent. Un vice-președinte... Stai pe loc, pungașule! Unde mergi?...

Invitații, în frunte cu vice-președintele Bazil P. Mustețiu, precum și soțiile lor, au părăsit ostentativ localul. Banchetul s-a încheiat...

3.

Consecințele acestui neprevăzut și neplăcut episod?

Nefericitul monarh a stat pe tușă — cum se spune — vreo douăzeci și ceva de stagiuni. În tot acest timp n-a făcut decît figurație și n-a rostit decît patru replici, deci cîte una la cinci ani: „Ura! Agregatele funcționează!”, „Inscrieți-vă că s-au înscris și al lui Vlaicu!”, „Vin plăieșii lui Ștefan! Retrageți-vă, frați ieniceri!”, și „Domnule Adolphe Robec-Lenoir, sînt la dispoziția domniei voastre!”. Iar ca să-și îndeplinească norma și să-și primească salariul fără rețineri, a fost supus la tot felul de corvezi așa-zis artistice, urmate adeseori de incidente de nedorit. Așa a fost, de pildă, atunci cînd interpretîndu-l în fața pomului de iarnă plantat în Piața Aurarilor pe Moș Gerilă, niște ștregari (n-a putut zice nimic pentru că printre ei se afla și Serghei B. P. Mustețiu) i-au sfîșiat halatul cu greu confecționat dintr-o draperie roșie și i-au dezlipit barba colilie. Sau atunci cînd, energizat de faptul că n-a vrut să-l însotească la chef, artiștii amatori de la fabrica de materiale de construcție pe care fi instrua au vrut să-l avertice neapărat într-o groapă cu var nestins.

La un moment dat se dădea drept sigură știrea că i se va desface contractul de muncă. Dar a scăpat. Ca prin minune. Ajutat de colegi și în special de mașiniști. Datorită acestora, Regele Lear a devenit cel dintîi și — se pare — și cel din urmă monarh din istoria omenirii ales prin vot deschis responsabil de grupă sindicală. Ceea ce, pe de o parte, i-a asigurat stabilitatea în teatru și liniștea sufletească de care avea atît de multă nevoie, iar pe de altă parte, i-a permis să participe la discutarea și rezolvarea complexelor probleme ale teatrului, în această direcție remarcîndu-se prin cîteva intervenții rămase de pomină. Așa a fost atunci cînd, la încercarea vice-președintelui Bazil P. Mustețiu de a o aduce pe Natalia Pătirlaga de pe postul de coafeză la *Higiene* pe postul de referentă literară la tea-

tru, a ripostat: „Exclus! Legea interzice categoric transferul fetelor din industria ușoară în mișcarea teatrală profesionistă!”. Și tot așa a fost atunci cînd l-a întrebât pe primul-regizor, care voia să-și distribuie mătușa de abia înscrisă la Școala populară de artă în rolul Reginei Gertruda: „Dar pe tata-socru de ce nu-l vîri în Polonius? Ar fi chiar potrivit. Are barbă albă”.

Cea mai spectaculoasă intervenție a sa a fost însă la procesul public al delapidatorului Mustețiu P. Bazil, acuzat de a fi cheltuit fondurile culturale-artistice ale Primăriei, împreună cu amanta sa Natalia Pătirlaga, într-o escapadă la Sîngeorș-Băi.

Citat ca martor al acuzării, Regele Lear a spus, spre stupefacția generală, următoarele:

— Onorat Tribunal! Vă solicit, sincer de tot, un verdict de... achitare! Nu vă lăsați influențați de ținuta într-adevăr respingătoare a acestei jigodii cu ochi de broască, a acestei zebre tunsă numărul zero, a acestei foste sperietoare a oamenilor de știință și de cultură din orașul nostru. Acuzatul este nevinovat. Îl cunosc bine. În schimb e prost. Atît de prost, încît s-a umflat prea mult în pene și n-a vrut să stea cuminte și modest, în banca lui. Or, tovarăși judecători, prostia nu e nici delict, nici crimă. E o boală provocată de anumite agenți patogeni. Acești agenți patogeni ar trebui aduși aici în boxă, ei sînt adevărații vinovați, ca de exemplu... Dați-mi voie să vă citez numai cîteva nume...

La al treilea nume i s-a retras cuvîntul.

Apoi, fără nici o legătură cu pledoaria sa, peste vreo cîteva zile, depășind limita de vîrstă, a fost pensionat...

4.

În mod logic, povestea Regelui Lear ar fi trebuit să se termine o dată cu pensionarea și cu retragerea sa din viața artistică — nu la București, căci casa părintească fusese vîndută unui fotbalist plecat să joace în Uganda — ci în orașul exilului său, sus pe Dealul Codobeleilor, unde-și încropise o gospodărie, înzestrată cu o mică vie, cu o duzină de stupi, cu un garaj pentru mașină, cu un mic teren de volei și cu o mică piscină din beton, nu din marmoră.

Dar povestea nu s-a isprăvit aici.

Cam peste vreo doi ani, Regele Lear a fost invitat — ce

invitat? — a fost implorat să-și reia activitatea teatrală. De ce? Se ceruse insistent reprogramarea piesei *Asaltul batalionului de infanterie*, deoarece autorul ei, originar din acest oraș și naturalist de faimă europeană, urma să fie sărbătorit cu prilejul împlinirii vîrstei de nouăzeci și cinci de ani, iar Regele Lear era unicul actor de pe această planetă, capabil să învețe în două zile rolul comandantului...

A acceptat, punînd niște condiții... Dar, mă rog, rezultatele contează! Spectacolul? A fost magnific. Comandantul de batalion? Superb, ca în tinerețe. Apoi... Aplauze furtivoase. Banchet la Furnica. Copii recitînd versuri de Marin Sorescu și Prêvert. Orchestra de studio interpretînd un fragment din *Sinfonia Di tre re* de Honegger. În sfîșit, coniacul *Zarea* și ginul de Covasna si... Cine ar fi crezut? S-a aflat a doua zi. Au fost invitați să prezinte spectacolul, timp de o săptămînă, matineu și seara, și la București... Acolo — succes și mai mare. Exoticabil: te joci cu „mass media”? „Inregistrare la radio. Alta, pe telerecording, la televiziune. Interviu în fața camerelor de luat vederi realizat de... Îl știe toată lumea. Probe încununate de succes la Buftea... Așa da! Merită să faci teatru!

Cu o zi înainte de a se întoarce acasă, Regele Lear a fost surprins de un coleg de al său stînd de vorbă, în holul elegantului hotel de pe Magheru unde fuseseră cazați, cu o doamnă vîrstnică imbrăcată toată în negru, înaltă și osoasă, cu o uriasă cruce aurită pe piept și cu o figură tipică de mucenică bizantină.

— Cine-i bătrîna doamnă? I-a întrebât acesta.

— Cum? N-o cunoști? E prințesa Polihroniade.

— Ei nu, zău! Și ce-a vrut?

— Mi-a vîndut un loc de veci la Belu... Ce te miri? Sînt om pățit și prevăzător. Toată viața m-am împiedicat de caraghioși și de neciopliți. Vreau ca pe lumea cealaltă, dacă o fi existînd, să stau la locul meu, între oameni subțiri și între artiști adevărați. Apropo... Știi unde mi-e locul? La optzeci — maximum o sută de metri de Eminescu...

Fața îi radia de mulțumire.

În sfîșit, Regele Lear își găsise locul!

ION MANIȚIU

(Din monografia *Orașul anecdotelor*).

DOMNIA CUVÎNTULUI ÎN CONTEXT

„Poetul e singur cu limbajul său”
HUGO FRIEDRICH

Interesul modernilor pentru rolul semantic al cuvîntului ca element fundamental în configurarea limbajului poetic duce la mutații de sens și în privința ideii de compoziție. Unii sînt de părere că geniul poate să-și permită neglijențe în elaborare. El este cuceritor de mari înălțimi, încearcă experiențe unice și nu are răgazul să revină din zborurile sale fanteziste ca să se revadă în ipostazele imaginare concretizate în forme poetice. După el viu alții mai puțin fanteziști și efectiv novatori, mai atenți în privința exprimării. Un autor mai vechi, Joubert, vorbește despre „cuvintele care se aprind”, cînd scriitorul știe să le dirijeze „spre un scop”, ceea ce ar aminti de arta magicianului. Scriitorul francez depășea vechea concepție despre poetul-albină, poetul-scafandru, poetul giuvaergiu, slefuitor căci nu este vorba numai de a pune cuvîntul să lucească asemenea pietrelor unui templu, deci numai de ordonare arhitecturală, fapt care face să se vorbească atît de imprudent despre „conținut” și despre „formă”. Operația poetică asupra cuvîntului presupune perturbarea straturilor originare, ceea ce se realizează prin așa-zisa „punere în relație”. Cuvîntul iese din anonimul la care îl condamnă vorbirea uzuală, nivelatoare de sensuri. Chiar și Hegel, cu toate rețențele lui cunoscute în ceea ce privește valoarea informațională a poeziei, vorbea despre „cuvinte obișnuite” ca sens și altele care au o valoare expresivă mai ridicată. Diferența dintre aceste două categorii, realizabilă în urma efortului creator, asigură poeziei posibilitatea de a se afirma „ca un domeniu independent”. Recunoaștem aici prefațarea tezei lui Roland Barthes privind diferențierea formală și semantică a limbajului, tratată în lucrarea *Le degré zero de l'écriture*, ca și unele idei precursore ale semioticii.

Poezia o dată scrisă este un text mort căci cuvintele sînt puse în mișcare, ele se aprind de sensuri la o nouă lectură, solicitarea cititorului fiind de aceea condiționată. Poetul se folosește de cuvinte așa cum magul se folosește de plante simbolice, metale, esențe, luată drept simple pretexte incititoare. Importantă este starea de grație sau de „tensiune disonantă” realizată. De aceea este greu de definit poezia de vreme ce are o constituție atît de ambiguă: una „materială” și mereu instabilă în vreme datorită operației tehnice asupra cuvîntului, alta inefabilă, fie ca trăire iluzionară, fie ca intenție ideală și de permanentă perspectivă, ceea ce o face mereu alta și mereu aceeași. Dar acestea sînt permanențe ale poeziei înțeleasă ca ființă sau ca un alter ego al spiritului uman, fapt care îi asigură universalitatea. Destinul ei este să se apropie și să se îndepărteze de oameni ca nobilă ispită care vrea să-i atragă spre necunoscutele domenii ale frumosului. Poeții sînt cei mai încrezători în descoperirea ei. Copii generoși, ei ne incită să redevinem tineri și pregătiți cu toții pentru sacra călătorie în absolut. Fiecare poet mare a rostit în cariera sa de nobil pelerin un *evrika*. Dar cum metaforele lor nu se potriveau cu judecata omului cuminte, a trebuit să se ridice Platon și să-i facă mincinoși. Filozoful grec, admirator al frumosului a fost totodată și un judecător aspru. Căci era vorba de o tensiune spre un univers recreat, nobilul univers al artei în numele căruia se poate visa.

Admirată și ponegrită, poezia a învățat jocul ce-nușăresei din poveste. Ea își uită la bal sandaia de aur ca noi să ghicim apoi pe unde se ascunde, cît de lung îi e părul și ce culorii îi luminează chipul. Jocul acesta este totuna cu istoria poeziei. Dacă poezia veche produce prin luminozitatea ei o anume stare de grație, datorită „categoriilor pozitive”, fapt care ne făcea să-i intuim prezența în apropierea noastră, cea modernă produce „tensiunea disonantă”, creînd dificultăți suplimentare în imaginarea ei ca ființă. Criteriile comune de apreciere nu mai sînt operante și atunci sîntem obligați să inventăm altele noi. Spațiul tridimensional era propriu artei vechi și naturaliste. Dacă știința ar fi inventat și a patra dimensiune, la care se referea Bergson, am avea un termen de comparație și pentru poezie. Intuim că aceasta și-a însușit-o. Cuvîntul este răscolitor de sensuri nebănuite. Nu cuvîntul care copie, re-face, ci acela care sugerează, dezvăluie taine sau mai curînd le multiplică, cum ar spune Blaga. De aici nu ar rezulta un refuz al cunoașterii. Autorul *Spațiului mioritic* s-a gîndit poate la aceasta, însă noi folosim ideea sa pentru a-i da o nuanțare utilă. Multiplicarea de taine ca funcție a cuvîntului privește realitatea concretă sau intuită, fapt care face ca ea să nu fie sugerată unidimensional, ci, profilată pe planul posibilului imaginat și al mitului, să capete valori semantice multiple. De altfel structuraliștii au lărgit sfera semnificației operei de la cuvînt la text prin conceptul de model. Ideea de model justifică rostul operei ca o compoziție unitară și structurală. „Totalitatea poemului, scria Mikel Dufrenne, este cea care poartă sensul și deschide o lume. Cuvintele cele mai bogate, cele mai sonore, cele mai elocvente trebuie integrate acestui tot”.

Nevoia solicitării lectorului modern a dus și ea la modificarea conceptului de compoziție. Este vorba de așa-zisa „operă deschisă”. În această ordine de idei compoziția se poate constitui din elemente iluzorii disparate, dar absolut utile. Versurile pot avea un aspect independent. Hugo Friedrich observa că unele poezii ale lui Mallarmé pot suferi modificări poziționale fără ca textul să piardă individualitatea. Așadar, cu aceleași unități structurale se poate obține o pluralitate de sensuri. Poemul este, în acest caz, un context, adică o categorie de structuri: de la cuvîntul cu valoare evocatoare de mituri la unități sintagmatice de dimensiunea versului și de aici la unitatea poemului care „deschide o lume”. Astfel, se ierarhizează elementele structurale în compoziție asigurînd valoarea informațională a artei. Dar cuvîntul însuși este un model. Modernii vorbesc în mod ciudat despre desprinderea de tradiție, dar, în același timp, fac eforturi pentru reabilitarea ei, cuvîntul fiind un semn care asigură continuitatea. De vreme ce compoziția constituie un model cu valoare estetică, cuvîntul semnifică o reprezentare miniaturală a mitului. De aici rezultă rolul său major în schema compozițională.

MAGDA URSA

GEORGE TIMCU

corăbii

Corăbiile nu mai vedeau
Turnurile farurilor
Îngropate de furiile inspumate.

Binecuvîntatele,
Rivnitele lumini salvatoare
Se ascunseră prea lașe
Pentru a mai salva pe cineva.

Acum toată lumea din valuri
Trebuie supusă să moară.

Doamnelor și domnilor,
Imbrăcați-vă rochiile de seară
Și fracurile impecabile
Pentru ultimul bal

Putem încerca o salvare...
Dar e noapte dragii mei,
— Să fim totuși familiari,
Măcar acum pentru ultima oară —

E deci prea multă noapte
Dragii mei,
Ca să ne mai zîmbim:
Tot nu ne vedem fețele negre

Noapte bună doamnelor,
Noapte bună domnilor.
Pe curînd...
Care rînd, ucigașilor
Ucigași de corăbii.

sub vînt

Iar toate aceste pinze
Culcate sub vînt
Au o lașitate anume
A nerăsturnării
Ceva ce înseamnă
Să plutești
Fără personalitate



rugăciune

După datină,
Înainte de a ne așeza la masă
O să spunem o rugăciune
Pentru a ne închina
Sfintelor pelungiri ale umerilor,
Miinilor noastre, prea-curatele,
Care ne-au dat pinea și vinul
De fiecare zi.

N. IORGA, SCRIITOR (II)

Lucru evident, nu în poezie poate fi descoperit talentul literar al istoricului, care la douăzeci de ani eminescianiza corect, pe teme erotice sau existențiale, sau trecea de la motive romantice la meditații în stil neoclasic. Filonul liric, atât de caracteristic lui N. Iorga, se manifesta în alt mod în portretele istorice sau în ampla serie de *Oameni care au fost*, în care tocmai vibrația, absentă în poezii, dă atracție frazei. Nici tentația romanului nu i-a lipsit, dar nici aceasta n-a fost decât un simplu experiment, la care memorialistul se referă jovial în *O viață de om*. Cu manuscrisul unui roman contemporan în mână, în rîul învățat se înfățișează lui Caragiale, De-lavrancea, și Vlahuță, cărora le citi un fragment, așteptând apoi o opinie. Sentința lui Caragiale a venit batjocoritoare: „Foarte bine! tot așa ceva poate să placă, așa ar trebui să scriu și eu”. Edificat pentru totdeauna, autorul se îndreaptă spre camera vecină, „unde în acea zi de rece toamnă, la începutul lui septembrie, ardea un foc frumos în cămin și, într-o clipă, rodul silinților mele literare se făcu scrum”. Talentul irumpe însă incontestabil în captivantele *Amintiri din Italia*, de fapt jurnal de călătorie al unui tînăr, care (la vîrsta cînd Alecsandri povestea înfîmplarea cu *Buchetiera de la Florența*) dispune de o maturitate de gândire cu totul excepțională. Impresiiile călătorului român din vara anului 1890 se succed caleidoscopic, încît schița în creion, profilurile fugare, pitorescul edificiilor alternează cu comparația istorică, mai frecvent cu ironia, cu zîmbetul echivoc, cu satisfacția gânditorului sau cu sarcasmul franc. „Venețienii au avut în mîndria lor aristocratică un singur gust, o singură admirație — a bogățiilor. Și au fost bogății, de o bogăție nemaipomenită, care le permitea să-și prefacă cetatea într-o pădure de statui, într-un palat fără de capăt. San Marco se resimte de această indigestie de bogății a cetății”. Ochiul ob-

servatorului reține concomitent contrastele. Dintre contemporanii să răciți („paraziți pe trupul cetății”) unii „păștrează în expresia feții ceva din dogii muiați în fir și nătăsuri, din senatorii cu *purpointe* de catifea;... și adesea pe strade, vînzînd buchete, vezi profilul fin și părul bălan al Veneției lui Tinoretto ori Veronese”. Atent la comportamentul grupurilor de turiști străini, memorialistul confruntă diversele tipuri, după care schițează opinii de domeniu psihologiei comparate, nu fără o discretă maliție: „Francezul vizează ca să ridiculizeze, neamțul pentru ca să facă erudiție, englezul e puritan și în călătorie, el are rigiditatea și răbdarea creștinului care-și îndeplinește o datorie. Ar crede că cerul se prăbușește asupra-i și cugetul l-ar mustra vesnic, dacă ar uita să *controleze* unul măcar din monumentele trecute pe foile cu slove mici ale călăuzului”. La Verona, istoricul se întreabă unde sint cei douăzeci de mii de romani „în toge albe și cafenii, zvrîlîte pe umăr”, care cu secole în urmă priveau, în amfiteatru, fiarele în lupta cu gladiatorii. Cîte o definiție lapidară demonstrează nu numai capacitatea de a surprinde esențialul, dar și arta de a sugera prin imagini. De pildă, celebrul dom din Milano e: „o fantezie nebulnă s'pată în piatră, o rugăciune zidită din granit”. La Roma, „într-un colț de verdeață”, o mamă, cîntînd își leagăna copilul, „un *bambino* rotunjit și plin, care pare coborît dintr-o sfîntă familie a lui Bellini ori Romanelli...”. Trebuie să se aibă în vedere că atunci cînd redacta aceste pagini, tradiția la noi a prozei memorialistice era precară.

Dintre scrierile de aspect autobiografic de la maturitate, e limpede că masiva reconstituire care este *O viață de om* (în trei volume) rămîne documentul fundamental. Nu e o simplă călătorie interioară, cu fond narcisic, ci „o istorie de idei”, un omagiu generos adus înaintașilor („i-am simțit totdeauna în

mine și cu mine... sînt „zeii noștri ocrotitori”) și o amplă descriere a spațiului social, politic, un tablou al spiritualității contemporane. Latura imaginativă, specifică învățatului, apare ca o trăsătură de caracter moștenită, declara el: „Am fost născut cu orizonturi depărtate în spațiu și în timp, cu prevestiri de străinătăți din fundul lumii și cu viziunile unui trecut din a-dîncul vremilor”. În practică, autorul urmează, se pare, metoda biografică goetheană din *Poezie și adevăr*, care recomandă „să descrie pe om în împrejurările vieții lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni”. Literar, primul din cele trei volume este categoric opera unui mare scriitor și dacă Iorga n-a izbutit în romanul propriu-zis, aici sînt numeroase fragmente de roman. Anii formației în casa părintească, apoi „atingerea cu viața din afară”, galeria profesorilor din liceu și universitate, anii de studii în străinătate — iată capitole cărora distanța în timp le conferă rezonanță și accent. Chiar stilul, altminteri contorsionat, scăpînd aici de obsesia erudiției, devine fluid, de o perfectă euristică, antrenant, discret liric și aureolat de un permanent idealism etic. Iată într-un portret, schițat dîntro singură răsufare pe Vasile Burlă, „un om de mare merit, care mulți ani a fost directorul liceului (Național), neclintit de nimeni, identificat cu această situație, filologul de pregătire europeană... „Nu era numai eruditul care dăduse *Convorbirilor* etimologii și articole de polemică pe dreptate foarte ținute în samă și cetitorul unei vaste biblioteci pe care dureroase incidente de familie mă vor face s-o zăresc din odăia mea de opoșit la dînsul, dar, la acest superb exemplar de rasă moldovenească, un zîmbu al lui Ștefan cel Mare, cu trupul imens, puternicul cap, ochii mari, dulci, glumești și în fond triști de-a-supra mustiți arcuite asupra gurii sfătoase, un suflet mul-

tiplu, complex, nesigur pe sine, pipăitor, se zbătea în acest formidabil înveliș, făcîndu-i viața capricioasă, ne logică, neconținut sfărîmată. Am aflat pe urmă că, tot din iubire romantică, al poetei Matilda Cugler, fusese însurat a doua oară cu o străină, și singur tatea lui va fi apoi ruptă de o treia legătură, tot așa de romantică și tot așa de trecătoare...”.

Lecturi tot atît de captivante, privind condiția umană, reprezentantă prin figuri dispărute, pot oferi medalialele din seria *Oameni care au fost* (patru volume). Expresia metaforică și epitetul elocvent, orchestrarea unei teme, repetiția savantă, patosul, vibrația spontană sînt modalități utilizate cu o degajare de virtuos al cuvîntului. Fraza din zeci de articule înnotate și părăsite se redresează: miraculos, tocmai cînd părea că se risipește în meandre și cotituri de labirint. Moralistul e un enciclopedist solicitat de oameni din cele mai variate domenii: erudiți, politicieni, artiști, militari, gazetari, călători străini, dascăli de țară, femei cu personalitate deosebită, unii dintre ei cunoscuți direct, alții pe cale livrescă. Scrise din goana condeiului, în majoritate ca necrologuri, în *Neamul românesc*, cele aproape șapte sute de „oameni care au fost” sînt niște profiluri etice cu cîte o latură exemplară, comentarii sau pre-texte de reflecție. Fiecare viață evocată declanșează o atitudine, gînditorul sfîrșind în exaltare etică, aprobator, sau izbucnind împotriva contemporanilor ingrați cu vrenul din cei răposai. La Tolstoi, Ibsen, Mommsen și alții impresionează calitatea pe care Iorga le cultiva el însuși; cugetarea înaltă și forța morală. La învățați și oameni de acțiune, se subliniază cu prioritate notele suflatești, latura lor de „oameni”.

Că N. Iorga e un geniu complicat, cu variațiuni și sinuozități de temperament, nu încapă îndoială. Discrete note de sensualitate și pagini de ascezi se succed în mod curent, în aceeași operă; pateticul alternează cu violența. Constantă la scriitorul de structură romantică este continua tensiune, marea încredere în viață, de unde forța de răscolire și limbajul vizionar. N. Iorga nu admite sentimentul neputinței; de unde pledoaria pentru perfectibili-

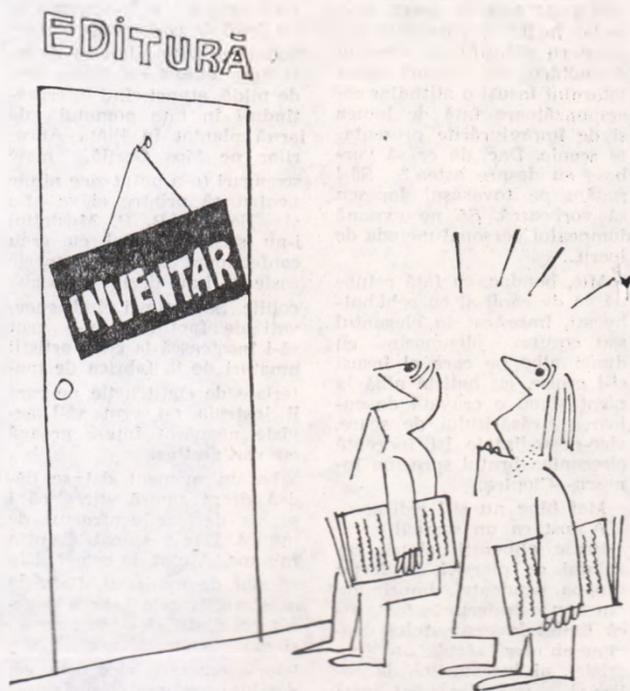
tatea omului și fuga de abstracțiuni. Indignarea în fața răului este, în cazul său, o nemulțumire pozitivă, expresia unui caracter constructiv. Ca scriitor și om al faptei, ilustrul cărturar se integrează, asemenea unui Victor Hugo sau a unui Silvio Pellico, în categoria acelor care înțeleg să-și pecețuiască hotărîrile cu propriul lor sînge. Nici o ezitare, așadar. Totul e rost de la înălțime, cu acea bărbăție de care sînt capabile sufilele tari. Tandrea, ivită din cînd în cînd, nu face decât să scoată în relief fondul sever. Ultimele rînduri ale autobiografiei *O viață de om* par desprinse din cronica unui contemporan al lui Tacitus: „Și așa stau, la șizeci și doi de ani ai mei, sigur și tare, mîndru, drept înaintea conștiinței mele și a judecării vremurilor”.

Magnetismul pe care-l exercită verbul sonor al oratorului venea din adînc, fiind expresia sincerității depline. Stilul lui este al unui cioplitor în piatră, energic, nîn-

covoiat de ideea morții: „Nu vîd în moarte, — afirma el în *Cugetări* — nici groapa de umbră a mormîntului, nici poarta de lumină deschisă asupra cerului; nu vîd, nu vreau să vîd decît clipa supremă a judecării proprii asupra felului cum ți-ai pus puterile în serviciul umanității. Dacă răspunsul e mulțumitor, poți să adormi pentru totdeauna... Mergi înainte: la capătul vieții tale, vei găsi, cu siguranță, alt drumet, care va merge mai departe”.

Lecție admirabilă, în care conștiința dă impuls pasiunii iar gîndirea are însuși ritmul vieții. Arta lui N. Iorga, directă și spontană, e comparabilă cu respirația vie a naturii, amestec încîntător de prevăzut și neprevăzut. „Nasc și în România oameni”, iată concluzia la orice contact cu opera acestui excepțional „om care a fost”. Avem conștiința sigură că personalități de mîrimea lui N. Iorga onorează natura umană în totalitate.

CONST. CIOPRAGA



Desen de CONST. CIOSU

MIHAI DRĂGAN:

G. IBRĂILEANU

Posteritatea critică a lui Ibrăileanu a fost scutită de avaturile și convulsile care au însoțit opera lui *Maioreșcu* sau *Lovinescu*. Ridicat încă din timpul vieții la proporții legendare, Ibrăileanu a rămas și postum cu un prestigiu nîcînd contestat chiar și într-o perioadă de negație violentă, salvîndu-se prin direcția sociologică de extracție gheristă, a criticii. Studii citabile și astăzi i s-au consacrat și în această perioadă, alături de altele încă de atunci perimate, menținînd interesul pentru o operă fertilă în idei, revendicate de direcții diferite și uneori divergente ale criticii românești. Relativa eclipsă produsă de „redescoperirea” lui Lovinescu nu a fost de durată, acuzele de provincialism sau opacitate estetică au avut un caracter izolat și nu au fost asociate numelor de prim ordin din critica noastră. Recent, centenarul nașterii lui Ibrăileanu s-a transformat într-o manifestare cu caracter național care a căutat să releve permanențele unei activități nu numai de critic, dar și de îndrumător cultural în cea mai nobilă accepție. Cartea lui Mihai Drăgan se înscrie pe această orbită de preocupări.

Despre Ibrăileanu s-au scris numeroase studii. Al Piru i-a consacrat o solidă monografie. Lucrurile esențiale au fost spuse, exegeza a mers pînă în detalii. Care este atunci rostul unei noi cărți dedicate mentorului Vieții românești? Mai întîi au apărut, material vorbind, date noi care completează ceea ce am știut pînă acum despre viața și opera lui Ibrăileanu. Arhiva aflată în posesia Bibliotecii centrale universitare „Mihai Eminescu”, oferă numeroase contribuții fructificate în micro-monografia lui Mihai Drăgan. Dar chiar în absența unor asemenea date o nouă interpretare de ansamblu este oricînd posibilă. Dacă în ceea ce privește detaliile este greu să se aducă noi puncte de vedere, în schimb o lectură globală și competentă a operei poate veni cu o perspectivă pînă atunci neglijată sau lăsată pe un plan secundar. Mihai Drăgan aduce în cartea sa o astfel de perspectivă ținînd de o lectură proaspătă, făcută astăzi, cu intenții adesea polemice. Structura cărții sale răspunde intențiilor monografice la dimensiunile dictate de cerințele colecției. Primul capitol este dedicat vieții lui Ibrăileanu. Omul propus urmîrit în meandrele biografice și în preocupările politice și culturale, apare ca un obsedat de absolutul care nu poate fi atins decît prin creația de valori spirituale. O dublă vocație guvernează viața lui Ibrăileanu, scîndînd-o în direcții, care cu trecerea timpului se vor accentua și se vor agrava: „Pe de o parte omul vibrant, dornic mereu de prietenie și intimitate, capabil de o mare afecțiune și vervă, dar într-un cerc foarte restrîns, pe de alta intelectualul lucid, pesimist și mizantrop, ros de neliniști existențiale, de insomnii, de neurastenii, de nostalgia trecutului și a timpului care trece”. În această antinomie Mihai Drăgan descoperă sursa

a ceea ce numim tragicismul vieții lui Ibrăileanu, comparat cu existența traversată de seisme a lui Eminescu. Erisă desigur o bună doză de exagerare într-o asemenea afirmație, care ia în serios toate mărturisirile unei compunse nevrotice, bîntuie de spaima și neliniști. Nu e nici puțin adevărat însă că ea oferă o nouă optică asupra vieții lui Ibrăileanu, căreia îi adaugă o nouă dimensiune posibilă.

După expunerea biografică, urmează, în chip firesc, descrierea operei. Aici, Mihai Drăgan intervine cu bună știință în structura monografiei, modificînd-o potrivit intențiilor de a-și valorifica la modul optim propriile contribuții. De aceea el dezvoltă capitolele dedicate teoreticianului (Idei critice și estetice, Teoria specificului național) ocupîndu-se mai succint de istoricul și criticul literar despre care apreciază că s-au formulat deja judecăți funda-

cronica literară

mentale. Mihai Drăgan are preferință pentru problemele de teorie și istorie a criticii așa cum o atestă și mai vechile sale studii despre *Maioreșcu*. Neaventurîndu-se în speculații, el păstrează mereu un strîns contact cu textele de la care pleacă și pe care le invocă în sprijinul argumentării. Preocupat în spirit polemic de restabilirea adevărului împotriva simplificărilor dogmatice și sociologice, el e sensibil la problemele specificului național, la integrarea în tradiție a faptelor de cultură. Una din ideile la care revine este repunerea în drepturi a unor personalități altădată tendențios interpretate, în primul rînd *Maioreșcu*. Astfel, pledînd pentru Ibrăileanu, Mihai Drăgan va pleda de multe ori indirect sau direct pentru *Maioreșcu*.

Imaginea care se degajă este a unui Ibrăileanu mai complex, mai bogat în nuanțe, decît se recunoaște în mod obișnuit. Istoriografia literară a încetățenit o periodicizare acceptabilă a activității critice a lui Ibrăileanu; după o primă etapă materialistă, stînd sub semnul lui Ghenea (între 1889 — 1895), a urmat epoca preponderent poporanistă (1906—1920), apoi după 1920, perioada unei critici degajate de servituțiele sociologice, cu caracter pronunțat estetic, făcînd apel la impresie. Recunoscînd justetea în mare a împărțirii, Mihai Drăgan îi propune o serie de amendamente, insistînd mai ales asupra comunicării dintre diversele etape. Și dacă latura materialistă și sociologică a gîndirii lui Ibrăileanu a fost pînă acum de repetate ori subliniată, autorul micromonografiei îi pune în valoa-

re în primul rînd preocupările de critică estetică. Ele nu datează doar din 1920 ci pot fi descoperite și nu numai întimplător, încă de la apariția Vieții românești. În cadrul criticii totale, liniile de forță sînt altfel distribuite, factorul estetic avînd o pondere mult mai însemnată decît s-a recunoscut pînă acum. Pînă și celebra formulă: „a face critică literară este a face anatomia, fiziologia și etiologia operei de artă, sau ceea ce este același lucru, a spiritului unui scriitor”, este scoasă de sub semnul determinismului strict și al scientismului, probînd, coroborate și cu alte texte, o orientare modernă pe plan european. Urmărit scrupulos în gîndirea estetică și în activitatea practică, Ibrăileanu poate fi afiliat și direcției Sainte-Beuve sau Faguet, nu numai Taine și Brunetiere, cum s-a procedat îndeobște.

Contribuții remarcabile sînt aduse și în problema specificului național. Reluînd discuțiile recente asupra poporanismului, Mihai Drăgan face o disociere netă între latura politică și cea literară a curentului: „În primul plan al analizei, mișcarea literară poporanistă (care, cu alți termeni, înseamnă specific național, realism, accentuarea socialului în literatură, simpatie pentru cei în suferință, adică așa cum zicea Ibrăileanu, „o concepție asupra vieții”), pe alt plan curentul poporanismului politic, sfîșiat de contradicții, dintre care unele s-au extins, fără repercusiuni grave și asupra mișcării literare propriu-zise”. Consecințele acestui mod de a pune problema înseamnă mai întîi, posibilitatea unei integrări a mișcării literare într-o serie organică începînd cu Dacia literară, continuînd cu Junimea și în special cu *Maioreșcu* și *Eminescu*. Nu e vorba deci de un împrumut ocazional al unor curente străine, ci de o situație în care istoria gîndirii critice românești, cu un specific dictat, înainte de orice influență, de problemele realității noastre naționale și culturale. Ca teoretician al specificului național, Ibrăileanu este văzut tot în postura de critic și istoric literar, subordonînd hotărît criteriul etnic criteriului estetic. În interpretarea judicioasă propusă de Mihai Drăgan, specificul național așa cum l-a gîndit Ibrăileanu, este un element component, dar nu determinant al valorii artistice.

Cartea lui Mihai Drăgan a rezultat dintr-o lectură foarte atentă, interpretativă a operei lui Ibrăileanu. Admirația pentru obiectul cercetării e constantă fără a cădea nîcînd în apologie. „Spiritul critic” al istoricului literar funcționează consecvent, menținînd discuția pe terenul solid al faptelor. Unele obiecții se pot aduce vînzînd estomparea contradicțiilor din gîndirea lui Ibrăileanu sau trecerea prea ușor peste atitudini discutabile (atitudinea nu totdeauna consecventă a lui Ibrăileanu față de simbolism și modernism în general). Meritul esențial al micromonografiei lui Mihai Drăgan este însă de a propune o imagine a lui Ibrăileanu integrat în cursul viu al culturii românești, privit din perspectiva vie a contemporaneității.

LIVIU LEONTE

Puțin scriitori au astăzi la noi — și nu mă refer numai la cei tineri — un program atât de bine, de clar și de insistent definit ca acela al lui Petru Popescu. Omniprezent în paginile revistelor noastre, el își susține ideile cu o consecvență exemplară, cu o tenacitate și o vehemență demne de toată stima. Judecând după reacțiile stîrnite de deseale sale intervenții teoretice și polemice — reacții care trădau nu rareori o puternică iritare, scriitorul fiind prea puțin preocupat să-și menajeze confracții — e de așteptat ca un volum care ar reuni eseurile și articolele sale să declanșeze o mică bătălie literară, ce ar pune în discuție — aici văd necesitatea și utilitatea unor astfel de confruntări de idei — chiar orientarea și destinul prozei românești contemporane. Am recitat câteva din articolele publicate în ultimii trei ani de către Petru Popescu și ceea ce frapază este — repet consecvența și fermitatea opiniilor. Unde ne sînt oră-

tice, și însuși Petru Popescu a dovedit-o prin nuvelele și romanele sale.

Deschis către uman și social (cf. și recenta intervenție din „Lucașfărul” nr. 14, 1971), romancierul își dă măsura întregă a înzestrării sale trecînd proba de foc a abordării marilor subiecte, atîcînd problemele fundamentale ale existenței umane. Forțînd puțin nota și declarînd, cu temerară iactanță, că și-a plasat atît nuvelele cît și ultimul roman sub semnul perechii simbolice Eros-Thanasos, scriitorul a derutat (așa cum a observat și I. Negoșescu) pe unii critici dispuși să creadă că autorul a țintit mai departe decît îi permit experiența de viață și pregătirea filozofică. În fapt, Petru Popescu vede în iubire și moarte doi poli ai existenței umane; moartea e o adevărată obsesie (așa cum a fost și la Anton Holban), dar o posibilitate de a înfrunța moartea e găsită în dragoste. Prozaorul a vrut să scrie niște romane erotice bune și a reușit; și dacă romanele sale sînt mai mult decît atît, este — printre altele — datorită „realismului” lor (în accepția pe care am precizat-o mai înainte), datorită adîncilor incursiuni în realitatea românească, datorită faptului că reușesc să fie romanele unei generații.

Programul acesta poate fi recunoscut în fiecare dintre cărțile scriitorului. Dar placheta de versuri *Zeu printre blocuri* (1966) nu însemna doar clamarea unui citadinism exultant; Paul Georgescu se înșela afirmînd în prefață că tînărul autor „trăiește o stare de certitudine netulburată”. Cele mai bune piese din acest prim volum (de altfel cu multe naivități și teribilisme „un teribilism al cântecului juvenil”) sînt aceleași aici mă alătur opiniei lui I. Negoșescu — în care transpare o tristețe bacoviană, în care — cu maximă economie de mijloace — poetul încheagă o atmosferă sau își transcrie, cu o cuceritoare sinceritate, elanurile și neliniștile (cf. *Bluesurile* finale). Apar și obsesiile ce vor domina nuvelele și romanele: războiul, sentimentul istoriei (versuri ca acestea ar fi putut servi drept motto la *Dulce ca mierea...*: „...istorie întinsă adînc sub orașe, sub sosele, sub pașii gînditori pe strada pustie, sub dragostea noastră așteptată...”), erosul (admirabila *Glas din cutremur*, cu această foarte frumoasă imagine din final: „Numai, ieri a zîmbit deschizînd ușa, deschizîndu-mă, / și cînd și-a scos rochia peste cap / fremăta ca un copac apropiat de-o secure!”). Voi cita mai pe larg dintr-un *Autoportret*, nu numai pentru că reprezintă o profesiune de credință, ci și fiindcă, preîntîmpinînd acuzația de „narcisism”, scriitorul dă un răspuns semnificativ: „Te iubești prea mult doar pe tine”, au spus / Oamenii care treceau pe acolo. / Singuratic, nu m-am jucat cu cuvintele. / Cu timpul, cu sufletul meu, cu al altora. / Fiindcă știam ce sînt, și prețul viitorului. / Prea multă încredere-n sine e doar îngîmfare”, au spus / Oamenii care treceau pe acolo. / Am vrut să le-arăt cum văd eu toate astea. / De ce ale mele toate sînt și ale lor. / De ce viața doare în mod necesar. / Și flacăra mea e chiar aceea la care / Să-și încălzescă mîinile și fața. / Dar, se pare că tremă flacăra supără / Pe oamenii care treceau pe acolo. / Ei da, mă iubesc și de grijă îmi port. / Îmi plac mie însuși și-mi place cîgînda / Care m-arată înalt și plin de idei. / Dar viața mea sînt eu, singur cu mine trăiesc. / Numai cu mine, legat de aceeași bancă a galeriei. / Numai pe mine mă pot bizui, numai eu / Sînt cel ce mă poate ajuta și n-aș fi oare sperjur / Să nu mă cred, să nu mă apăr și să nu-mi dărui singur iertarea?”

În *Fire de jazz* (1969) Petru Popescu e același poet al sincerității și al firescului (cf. în acest sens și articolul lui Matei Călinescu *Poezie și sinceritate*, în „Contemporanul” din 6 iunie 1969). Dispoziția grafică a versurilor — evocînd ritmul sincopat al Jazz-ului, curbele melodice ale blues-ului și spiritual-ului — conferă discursului poetic concizie și claritate, maximă concentrare: „totul e-atît cît se vede”. Acorduri grave, de o intensitate profundă și dureroasă, punctează poemele înfiorate de spaima de moarte: „e viața ocean de spaimă”, căci „nimic nu mă scapă de moarte”. Autenticitatea confesiunii e incontestabilă: „crede doar cele ce-ți spun”, ne avertizează poetul: „noi oamenii sinceri / noi nu avem arme / atacăm fără gloanțe / murim fără discursuri”.

Recitirea nuvelor din *Moartea din fereastră* (1967) reluate în recent apărutul volum *Om în somn* (ce inculde trei povestiri mai noi) confirmă o primă impresie: nuvelele atestau un remarcabil prozator. Dincolo de amprenta destul de puternică a unor lecturi, trebuie relevată marea disponibilitate arătată față de formule narative foarte diferite. *Moartea din fereastră* anticipează, în manieră kafkiană, situația-limită din *Prins*: „Nu suport ideea nesănătății fizice, nu pot admite că un moribund minează trupul meu, pe ascuns, statornic, pe cînd eu mă mișc, inconștient că, paralel cu viața mea din afară, undeva lucrează o limbă a morții, care se îngroașă, rodește, se fortifică”. Sînt pagini memorabile în care se face transcrierea delirului și a halucinațiilor provocate de propriile obsesii sau în care se analizează, cu minuție și precizie „științifică”, durerea viscerală, suferința organică. Termenii situației tragice coincid cu aceia cu care se va înfrunța eroul din *Prins*: „Fiindcă mor atît de tînăr, lipsa de experiență mă face să cred că lumea sîrșește și în afară, că ea sîrșește cu mine. (...) Dar eu cum să-mi disprețuiesc moartea, singura care mă neagă, cum să mă conving că sînt mai tare decît ea? (...) Poate că frumusețea e trecerea prin tragedie, cu toate forțele, pînă la capăt, fără nici un sens”. *Insula filozofilor* e o fantezie, à la Swift sau Borges (se înșela oare Matei Călinescu atunci cînd afirma — în 1967 — că „adevărată vocație a lui Petru Popescu este o anume proză cu implicații fantastice?”) *Războiul lui Hans Torberg* dovedește siguranță stilistică și fină intuiție a psihologiei comandanților; remarcăm din nou prezența apăsătoare a morții, cu care se confruntă personaje cu o viață interioară totuși rudimentară; atitudinea lor nu este însă lipsită de interes: „S-ar părea, după teoria lui (Hans), că dacă i-ai șopti la ureche unui prunc de șase săptămîni că peste optzeci de ani va muri, iar el prin absurd ar înțelege, înțelegerea nu ar fi decît dovada că restul vieții e doar timpul rămas între perceperea morții și desăvîrșirea ei”. Sau: „Și dacă scap de frică, desigur că scap și de moarte, moartea e frică de moarte”. Nuvela e scrisă în manieră „americană”, într-un ton rece, neutru, de o detașare căutată. *Orașul. Week-end. Intîlnire cu Monna Lisa* investighează mediul urban, consemnînd experiențe erotice sau încercînd o radiografie a plictisului. În fine, *Om în somn* e o proză... onirică de cea mai bună calitate, aliaj de fantastic și de real, de halucinații și de notații concrete.

Prins a fost un eclatant debut românesc (unul „din romanele noastre excelente din ultimul sfert de secol” — Radu Enescu; „strălucit debut, care îl confirmă dintr-o dată pe planul înalt al epiceii românești” — I. Negoșescu și „...în contextul literar de astăzi, un roman memorabil” — C. Stănescu etc.) *Prins* relua, în chip temerar, o temă de o „vitalitate” (în literatură și în filozofie) impresionantă: confruntarea cu moartea, o moarte absurdă, implacabilă, confruntare ce angajează ființa și destinul protagonistului. Creînd o situație-limită (aproape artificială tocmai prin,

paradoxal, banalul ei) romancierul permite personajului sau să experimenteze și să exploreze, în cîteva luni, viața. Așa încît, în ultimă analiză, cartea putea fi interpretată și ca „un roman al plăcerii și bucuriei de a trăi” (Al. Piru). Eroul trăiește, în cîteva luni, atîtea evenimente importante cît alții într-o viață întreagă („Trucul” acesta tehnic apare schițat în nuvela *Week-end*: „Și m-am gîndit atunci la posibilitatea de a juca o viață genială în două săptămîni, înghesund în ele evoluția, succesele, familia, regretul trecului și marile concluzii. Oare mai bine o viață intensă și scurtă?”). Ocazie, pentru autor, de a pătrunde adînc și curajos în mediile bucureștene ale anului 1968. O altă abilitate de construcție decurge din faptul că deznodămîntul e cunoscut, de la început, atît de protagonist cît și de cititori; de aceea, tot ceea ce se întîmplă în roman e raportat, automat, la finalul dinainte știut. Toate evenimentele ce survin în ultimele luni de viață ale „inginerului” se leagă între ele, prin fire mai mult sau mai puțin vizibile, își „răspund”, se completează și se explică reciproc. *Prins* e un roman foarte bine structurat; ideile programatice, invizibile coloane de susținere, „străbat” întreaga masă a edificiului românesc. *Prins*, e tipul de carte „gîndită”, construită sistematic, încheindu-se — așa cum arată I. Negoșescu, cel care a vorbit de *Un realist victorios: Petru Popescu* — într-o „narațiune integrală, fără fisură, a cărei intensitate epică se menține egală de-a lungul celor peste patru sute de pagini...”.

Dulce ca mierea e glonțul patriei (1970) încearcă o lărgire a ariei dezbaterii ideatice. În acest „roman cu întrebări” (formula aparține lui Marcel Petrișor) întrebările sînt acelea ale unei întregi generații ce caută să descopere sensul adînc și ascuns al unor evenimente și realități în care se simte implicată. De data aceasta epicul este aproape inexistent: protagonistul, proaspăt absolvent de facultate, își satisface stagiul militar, timp în care nu se întîmplă, de fapt, nimic deosebit (mai bine spus, nimic care să iasă din zona cotidianului delimitată, cum era de așteptat, de cei doi poli: moartea și dragostea). Romanul are însă o tensiune, o încărcătură emoțională și ideatică de acut și permanent interes. Eroul se confruntă cu trecutul și cu prezentul, de unde o subtilă alternanță de planuri, „acțiunea” cărții fiind, pe o latură a ei, o chinuitoare și revelatoare coborîre în trecut, în istorie. Protagonistul retrăiește cu o umire și înfiorare, drama unui popor și a unei alte generații (în această privință, cartea este în cel mai înalt grad polemică și curajoasă).

În economia romanului, episodul erotic legat de tulburarea, după unii comentatori „enigmatice”, după alții, dimpotrivă, „femeia tînă” ce răspunde de nuanțe, tensi, misterios, de Laguna, vine să definească simoniac morală a eroului. Așa cum spune autorul însuși: „...atitudinea erotică devină un simbol al caracterelor, o prăvălie semnificativă a destinului individual. Istoria care trăie în jurul unui cuplu, rodindu-l în acțiunea ei de val mare prăvălit pe tîrm, își găsește simoniac în felul în care se luptă cu sentimentele mari și obligatorii”. Așadar, istoria este un ecran pe care se proiectează, căpătînd proporții simbolice, drama unui individ și a unei generații, iar dincolo de ecran se aud, ca fundal sonor, zgomotele surde și terifiante ale ultimei conflagrații mondiale. Ideile ce formează osatura filozofică a cărții privesc sensul istoriei, al unor sacrificii ce pot părea inutile. Aș spune, în fine, că acest roman ar putea fi considerat și un „bildungsroman”, țînînd cont de faptul că personajul-narator ajunge să dobîndească noi dimensiuni spirituale, că el este urmărit în cursul unui proces de clarificare, de cunoaștere, și că — luînd cunoștință de lume — începe să se cunoască și pe sine. Carte superioară lui *Prins* sub raportul construcției și al dozajului tehnicilor narative, *Dulce ca mierea e glonțul patriei* confirmă un romancier de aleasă vocație.

AL. CĂLINESCU

scriitori contemporani

PETRU POPESCU

senii? („Gazeta literară”, nr. 32, 1968) inaugura campania în favoarea „urbanismului”, înțeles nu ca prezență a unui oraș-decor, ci ca o deschidere față de „eurile superioare, dramele inedite, ideile noi, conștiința deosebită (...) perspectiva fenomenală și numenală pe care o oferă orașul”. Așadar, un roman care „să cuprîndă idei încorporate, idei în mișcare, idei cu carne, și euri adînci...”. După cum se vede, principiile care — amintind poziția de odinoară a unui Camil Petrescu, mai ales violentele sale luări de atitudine anti-sămănătoriste — depășesc simpla viziune a unui citadinism pitoresc și exterior, angajînd în schimb însăși substanța romanului. Dar chiar ideea că Bucureștiul nu are o literatură a sa este oarecum justificată; Camil Petrescu remarcase deja: „Nu există nici o aderentă între epica românească și viața de oras reprezentată prin București, înțelegînd prin aceasta toată complexitatea unei concepții culturale și a unor valori care depășesc patriarhalul, satul, țirgul, refuzul în istorie (caci și aceasta e la noi o formă a inadaptabilității parasămănătoriste). Categoriile rurale epice: idilismul, dulcea, boieria, farmecul tabietului, descripția naturii, nu pot exprima București și atunci București devin o cetate a blestemului (...) Nu există în toată epica românească de dinainte de 1930 nici o pagină tolerabilă despre complexul bucureștean... (Note despre romanul românesc dintre cele două războaie, articol inedit, „Ramuri”, nr. 12, 1965). Patruzeci de ani mai tîrziu situația pare a fi, după Petru Popescu, aproape neschimbată deși, ca să fim drepti, o anumită tradiție există (marcată, în primul rînd, de numele unui Camil Petrescu, apoi de acela ale unor G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu, Eugen Barbu, Matei Călinescu etc.). Despre o literatură a Bucureștiului nu se poate însă vorbi în aceeași măsură ca despre aceea a Parisului, spre exemplu, lucrul acesta reflectînd, în fond, menținerea decalajului dintre ponderea prozei „urbane” față de cea „rurală”.

„Urbanismul” presupune și o mare, o totală sinceritate. Scriitorul, crede Petru Popescu, trebuie să se folosească de experiența sa personală, să se dezvăluie fără complexe, fără falsă sau ipocrită pudoare. O frază a lui Anton Holban exprimă cît se poate de precis această idee: „este mai normal să profiți în scris a-ți face portretul interior și a căuta să-ți prelungești existența”. Etalarea eului, căutarea „autenticității”, „prelungirea” — în operă a biografiei interioare și, citeodată, a celei exterioare, sociale a autorului, au determinat pe unii critici să-l acuze pe autorul lui *Prins* de „narcisism”; confuzia, așa cum bine a arătat de curînd Mircea Iorgulescu, provine din faptul că „autorul este identificat frecvent cu personajele sale”. Nimic gîdian în acest presupus complex al lui Narcis, Petru Popescu e capabil de creație „pură”, obiectivă, iar romanele sale trebuie considerate așa cum sînt: ficțiuni.

Sinceritate față de sine, sinceritate față de ceilalți; șansa realizării contactului cu publicul stă în această (dublă) sinceritate precum și în cultul adevărului. Într-o perioadă dominată de magia experimentului, de teoriile ce constată epuizarea realismului, disoluția personajelor și anacronismul acțiunii, Petru Popescu face figură aparte prin obstinția cu care susține supremația realismului, a mijloacelor „tradiționale”, necesitatea ca romanul să fie acea oglindă de care vorbea Stendhal acum circa 150 de ani. O minimă nuanțare se impune și de această dată; într-un articol foarte explicit și în același timp foarte polemic la adresa literaturii onirice (*Realismul și aventura stilistică*, „România liberă” din 5 martie 1970), Petru Popescu definește realismul drept o „morală a expresiei literare, fără de care, cel puțin în proză, literatura nu se poate autentifica. Autenticitatea prozei, sinceritatea și, capacitatea ei de a crea audiență, de a figura și a semnifica, durata ei, însușirea de document și de conștiință a epocii, creația de situații și caractere originale și adînci, sînt date ce constituie realismul prozei. Nu e vorba, deci, nici de aplicarea riguroasă a unei tehnici anume, nici de limitarea fenomenului viu, unic, irepetabil al vieții la vreo sacrosantă teorie”. Declarație cum nu se poate mai anti-dogmatică, încercînd de fapt să reabiliteze o idee compromisă de interpretări abuzive și de existența unor produse „literare” — surogat. Mutațiile sociale, tragediile contemporane nu trebuie falsificate nici escamotate; scriitorul trebuie să creadă în vocația socială a literaturii, să respecte adevărul, să-și facă simțită prezența, cu responsabilitate și curaj, în viața societății. Am impresia că realismul în care crede Petru Popescu este un realism „sans rivages” ce acceptă în egală măsură pe Joyce sau pe prozatorii americani (iată niște adevărați realiști moderni!), pe Kundera și Axionov sau pe Holban și Blecher. Un realism ce nu exclude modernitatea mijloacelor stilis-



G. MANZU: „Dansatoare” (Muzeul Hirchhorn, S.U.A.)

SOCIETATEA RAȚIONALĂ A LUI ROBERT OWEN

Privită din perspectiva celor două secole care se împlinesc anul acesta de la nașterea gânditorului, opera lui R. Owen ne apare, cu toate limitele impuse de stadiul dezvoltării sociale și al cunoștințelor timpului, ca un înalt exemplu de slujire a celor mai nobile idealuri, ale omenirii. Gânditor și vizionar, Owen nu a rămas în planul abstract al generalizărilor teoretice, fiind în același timp și omul marilor acțiuni, militând cu perseverență pentru transpunerea în practică a ideilor sale. El a început prin a-și formula teoriile cu privire la rolul pozitiv al progresului tehnic și al revoluției industriale, declarându-se în dezacord cu unii contemporani care afirmă că masinismul ar fi adus toate relele asupra omenirii. În „Lectures of the Entire New State of Society”, el aprecia că creșterea forțelor de producție în secolul al XVIII-lea întrecea în importanță „toate revoluțiile precedente luate la un loc”, tocmai pentru că — sublinia el — au fost puse astfel la dispoziția societății „mijloacele pentru schimbarea în bine a condițiilor de existență ale întregii omeniri”.

În scopul instaurării domniei „rațiunii și a dreptății”, scria el, trebuie dusă lupta pentru desființarea principalelor „trei rele” — proprietatea privată, religia și familia burgheză.

În societatea sa „rațională”, Owen visa să realizeze „o imensă bunăstare generală”, care să asigure oamenilor „pentru totdeauna mult mai multă fericire decât toate descoperirile făcute până acum și decât toate cunoștințele acumulate în decursul secolelor trecute”.

Vizînd la fericirea oamenilor, el își imagina viitoarea societate sub forma unei federații libere de mici „colonii comuniste”, în jurul a trei mii de oameni, în care ocupația principală să fie agricultura, fără a neglija însă și celelalte activități productive, inclusiv producția industrială. Munca urma să fie repartizată, în cadrul fiecărei colonii între toți membrii, corespunzător capacităților fiecărui individ și nevoilor întregii colectivități iar împărțirea produselor să se facă în raport cu necesitățile fiecăruia. În condițiile unor astfel de relații de producție, a proprietății comune, muncii colective și repartizării echitabile a produ-

selor, antagonismele de clasă și exploatarea urmau, fiind, să dispară.

Preluînd teza materialistilor francezi că omul este produsul împrejurărilor, mediului social și educației, Owen acorda o atenție deosebită problemelor educației și instrucției fiecărui individ. El era convins că într-o nouă organizare „rațională” — așa cum el o preconiza — educația și mediul social „însănătoșit” vor deprinde pe oameni să simtă și să gîndească rațional și vor face să dispară deprinderile egoiste, individualiste, antisociale. Tribunalele și închisorile vor deveni, astfel, inutile și în cele din urmă, vor dispărea. Dezvăluirea contradicțiilor sociale din Anglia primei jumătăți a secolului trecut subliniază remarcabilul simț critic, de observator lucid, al lui Owen care a fost capabil să vadă prăpastia ce se adîncea continuu între clasele avute și masele muncitoare pauperizate. Constatările sale au îmbogățit concluziile celorlalți utopiști cu privire la racilele unei orînduirii sociale bazată pe individualism și atotputernicia banului, subliniind totodată necesitatea întreprinderii unor acțiuni practice, concrete în direcția transformării radicale a organizațiilor sociale existente.

În această direcție primele experiențe, cu caracter filantropic, le-a întreprins în jurul anilor 1800 cînd, avînd conducerea unei mari întreprinderi textile în localitatea New-Lanark din Scoția, a introdus în fabricile sale ziua de muncă redusă precum și unele măsuri de asistență socială, în special pentru ocrotirea sănătății și educației copiilor de muncitori. Sugerînd de aceeași miopie politică ca Saint-Simon și alți utopiști, Owen se adresează cu o naivitate de necrezut claselor stăpînitoare — celorlalte clase ale cărei egoism și spirit îngust le criticase cu atîta clarviziune — solicitîndu-le sprijinul pentru realizarea planurilor sale. Este aproape incredibil faptul că el s-a lăsat, cu atîta ușurință, indus în eroare de liberalismul pe care unii șefi de state îl așteptau oficial, încît scria: „Guvernele actuale ale Europei și Americii, cu puține excepții, nu sînt în fond împotriva unei îmbunătățiri reale ale condițiilor sociale: ele doresc să le perfecționeze și atunci cînd vor înțelege pe deplin cum se

poate ajunge la aceasta, ele nu se vor da înapoi de la contribuția lor activă”.

I-a fost dat însă curînd să se convingă că, așteptînd doar sprijinul guvernelor nu va ajunge la nici un rezultat cu privire la realizarea planurilor sale. Spre deosebire de Fourier care aștepta în fiecare zi în locuința sa din Montmartre să apară milionarul filantrop care să-l finanțeze pentru realizarea planurilor sale, Owen inițiază proiecte de legi pe care le înaintează parlamentului englez și întreprinde acțiuni practice de transpunere în viață a teoriilor sale utopice.

În acest scop, a achiziționat în 1824 de la guvernul nord-american o porțiune de teritoriu în statul Indiana unde a înființat, cu un an mai tîrziu, o colonie comunistă, concepută după planurile sale, căreia i-a dat denumirea de „Noua Armonie”. Experimentul s-a soldat însă cu un eșec, dezvoltîndu-și caracterul său utopic.

Fără a renunța la ideile și planurile sale, reîntors în Anglia după falimentul „Noii

Armonii”, Owen se dedică unei intense activități de organizare a muncitorilor, participînd la constituirea primelor uniuni sindicale și cooperatiste ale muncitorilor englezi. În anul 1832, el a încercat o nouă experiență, inspirată din concepțiile sale utopice cu privire la organizarea rațională a producției și a schimbului. Din inițiativa și sub conducerea sa, a luat ființă la Londra The National Labour equitable Exchange, instituție ce avea ca scop să introducă un sistem de stabilire a prețurilor reale pentru produsele muncitorilor și să înlăture posibilitățile de frustrare a cîștigului lor.

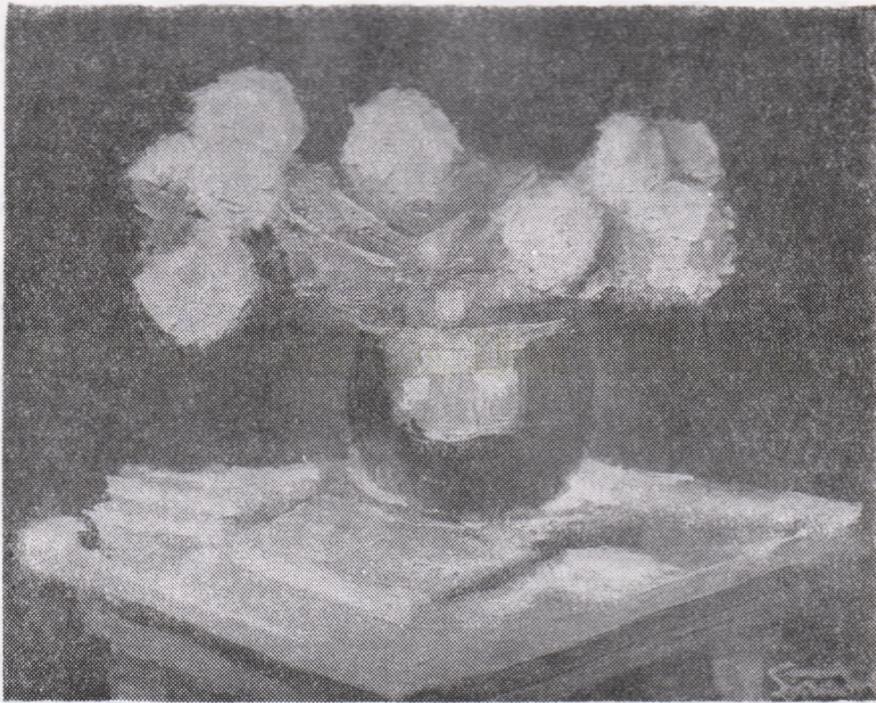
Sistemul „rațional” de organizare schimbului fără bani, practicat în cadrul Bazarului organizat de Owen, a stîrnit un mare interes în rîndul muncitorilor englezi. După foarte scurt timp, el s-a dovedit însă ineficient și necorespunzător, fiind silit să-și înceteze activitatea.

Vizionar și om de acțiune în același timp, Owen nu a dezarmat nici în urma acestui nou eșec al său. Dimpotrivă, găsînd în el noi resurse, și-a îndreptat atenția spre realizarea unui nou plan de reorganizare a producției prin mijloace pașnice, de integrare a socialismului în societatea existentă. În anul 1834, din inițiativa sa a fost înființată Marea Uniune Națională a Sindicatelor productive. A-

sociație a sindicatelor de mici producători, Uniunea și-a pus ca scop să demonstreze că prin preluarea organizării producției, pe baze cooperatiste, de către muncitorii înșiși s-ar putea înfăptui pe cale pașnică, fără violență, spre socialism.

La fel ca și experimentele anterioare, noua încercare a lui Owen s-a terminat cu un înșucces. Boicotul industriașilor, amenzi impuse de către oficialități precum și unele acțiuni greviste au obligat Uniunea să-și înceteze activitatea numai după cîteva luni de existență. Înșuccesul acestui ultim experiment a însemnat începutul declinului curentului owenist. Cu toate că el a continuat și după aceasta, pînă la sfîrșitul vieții (moare la 17 noiembrie 1858), să propage ideile sale cu privire la societatea „rațională”, teoriile sale nu mai au succesul anterior, mai ales în rîndul maselor. Teoriile sale cu privire la societatea „rațională” ca și ansamblul concepțiilor sale economice și social-politice au avut un larg ecou în mișcarea muncitorească engleză și internațională. În lucrarea sa „Anti-Dühring”, Friedrich Engels aprecia că „toate mișcărilor sociale, toate programele reale care s-au realizat în Anglia în interesul muncitorilor sînt legate de numele lui Owen”.

Prof. dr. J. BENDITER



FR. ȘIRATO :

„Flori”

TAKE IONESCU

După volumul publicat de C. Xeni în 1933 și după cîteva reluări parțiale, în legătură mai ales cu activitatea sa diplomatică, o nouă prezentare sintetică a personalității lui Take Ionescu ne-o pune la îndemîin istoricului și publicistului Vasile Netea, autorul a numeroase monografii dedicate unor fruntași ai vieții politice și culturale românești din epoca modernă. Cu Take Ionescu, tipărit recent în colecția scoasă de Editura „Meridiane” pentru uzul străinătății, autorul transgresează intrucitva această limită, abordînd și unele probleme legate de anii imediați următori primului război mondial. În esență, personalitatea aflată în discuție aparține însă epocii moderne, și anume perioadei în care România, dobîndîndu-și independența, traversa o etapă de relativă stabilitate, nu lipsită însă de puternice convulsii social-politice, în cadrul cărora Take Ionescu a jucat un rol dintre cele mai importante. Ignorarea lui era, de aceea, nedreaptă. Salutîndu-l cu ocazia debutului parlamentar, M. Kogălniceanu ținea să observe nu numai însușirile vorbitorului, care aveau să-l aducă falimă, ci și capacitatea de abordare critică a situației politice și de a schița, cu luciditate, remedii. Din 1881, cînd tinărul abia întors de la Universitatea din Paris, începea o strălucitoare carieră de avocat și pînă în 1923, cînd prestigiosul om politic se stîngea pe neașteptate, la Roma, el a desfășurat o activitate deosebit de rodnică, fiind una dintre personalitățile cele mai active din epocă. La bară, în presă, la tribuna Parlamentului în conferințe publice, sau în diverse misiuni diplomatice, el a militat timp de patru decenii, neînterupt, pentru desăvîrșirea unității de stat românești și pentru aflarea unei formule de echilibru durabil pe plan intern și în relațiile cu celelalte state. Numele lui e strîns legat de realizarea actului de la 1 decembrie 1918 și de apărarea, în anii următori, a integrității și suveranității României. El a contribuit, alături de reprezentanții Cehoslovaciei și Iugoslaviei la crearea Micii Intelegeri (1921), ocupînd un loc privilegiat nu numai în istoria diplomației noastre, ci și în aceea a diplomației europene internaționale. „Marele european”, cum l-a numit Georges Clemenceau, și-a cîștigat renumele de a fi „omul care vedea totdeauna limpede și drept” (W. Churchill), constituînd ani de-a rîndul o prezență activă și respectată în dezbaterile diplomatice de pe continent, în legătură cu stabilizarea raporturilor dintre state în cea mai agitată zonă a acestuia. Autorul trece în revistă începuturile activității lui Take Ionescu, orientarea și demersurile sale politice pînă la primul război mondial, contribuția adusă la realizarea unității politice de stat, eforturile desfășurate în direcția creării Micii Intelegeri. Capitulul final, foarte elocvent pentru ilustrarea marului prestigiu de care s-a bucurat, se referă la „Take Ionescu judecat de contemporani”. Firește, și aici este vorba în primul rînd de activitatea sa diplomatică, continuată în deceniul următor, cu strălucire, de Nicolae Titulescu, căruia autorul i-a închinat mai înainte o lucrare similară (1969), subliniind eforturile depuse de strălucitul discipol în direcția asigurării libertății și independenței onorului român și a creării unui climat de pace și concurență în centrul și sud-estul Europei.

A. Z.

SPECIFICUL CUNOAȘTERII ARTISTICE

(urmare din pag. 1)

tea apelului la elemente din perspectiva interiorității unui atare mod de cunoaștere. Ne va interesa, în acest sens, vizarea specificului cunoașterii artistice sub aspectul înțelegerii artei ca fenomen total, privit în integralitatea sa, deci considerînd această cunoaștere ca fiind o frumusețe. Frumosul este temeiul însuși al artei și de aceea, chiar dacă privim arta fie și numai sub latura ei de cunoaștere, problema se cere axată pe faptul amintit. Înțelegă, așa cum am precizat, din interior, cunoașterea artistică este una a identității concrete dintre subiect și obiect. Astfel spus, obiectul artistic este acel obiect în care subiectul constituie însăși identitatea sa cu sine; identitatea sa cu sine a subiectului are loc în obiect. Este vorba de o identitate între obiect și subiect într-un dublu ecran al unității lor originare: sub aspectul fenomenului (ca modalitate de ființare a ființei) și în ordinea esenței (ca ființarea însăși în lumina determinării originare a ființei). Căci de fapt, identitate a sa cu sine omul este în orice act care ține de umanismul real, adevărat. Numai că, în toate celelalte forme de manifestare a omului, această identitate este de subiect (în propria-i sferă), avînd loc în exterioritatea obiectului — raport de subordonare între obiect și subiectul uman; raport de echitate între subiecții umani —, cînd esența se realizează, dar mediat, ca o participare din exterior a fenomenalității. În artă însă este vorba de o identitate originară a esenței și fenomenului în însăși ființarea subiectului în obiect ca esență, de o realizare a esenței din interior, încît arta apare astfel ca un caz aparte, specific, al iden-

tității omului cu sine, — cazul cînd această identitate se manifestă în lumina propriei sale desăvîrșiri. Prin aceasta se explică, de altfel, și faptul că arta este forma cea mai vie a umanismului; dacă toate celelalte activități contribuie la realizarea omului în sensul umanismului, arta este cea care, plecînd de la o realitate umanizată, realizează desăvîrșirea umanizării realului umanizat.

În obiectul artistic are loc întotdeauna întîlnirea, pînă la co-naștere, a subiectului creator cu sine însuși. Are loc astfel o identitate concretă în care cunoașterea (relație noetică, secantă dintre obiect și subiect) este fără concept (fără, nu în sens de negare a conceptului ci de coesențialitate dintre concret și abstract). Fără concept înseamnă nu un act de negare, ci afirmarea adevărului în lumina binelui care este frumosul. Frumosul constituie o valoare specifică (nefiînd deci nici concretul, nici abstractul), cea cunoaștere originară (relație, de tip secant, între obiect și subiect) — ca sens uman al unității perfecte dintre physis și logos, ca semnificație umană în punctul lor de incidență (unde laturile nu se opun antitetic, ci se concentrează dialectic) a comuniunii dintre adevăr și bine — în care identitatea omului cu sine are loc în și prin identitatea dintre obiect și subiect, fiind vorba deci de o identitate a identității: identitatea omului cu sine este însăși identitatea dintre obiect și subiect. De asemenea, această cunoaștere este și o percepere fără scop. Frumosul este ceea ce se percepe fără scop intrucît — existînd în acest caz o identitate a identității în sensul precizat — omul este valoare-scop într-o accepție aparte: această valoare-scop apare ca expresie a iden-

tității obiectului cu subiectul. Obiectele, în general, se definesc sub specie de valori-mijloc. În toate celelalte relații dintre subiect și obiect, omul se delimitează ca valoare-scop pe baza raportului de subordonare față de el (subiectul) a tuturor valorilor-mijloc (din perspectiva obiectului). Existența acestui raport de subordonare valori-mijloc și valori-scop, prin care omul se definește ca valoare supremă, poate avea loc atunci cînd este prezentă în planul relațiilor umane — unde există în exclusivitate raportul subiect-subiect — o situație de raport al echității. Dar în acest plan, cum spuneam, există doar raportul subiect-subiect. Valoarea-scop în acest caz este dată de identitatea subiect-subiect. În celelalte cazuri ale relației subiect-obiect, valoarea-scop este dată de identitatea subiectului cu sine în unitatea raportului de subordonare a obiectului (sub semnul valorii-mijloc) față de subiect (sub semnul valorii-scop). Dimpotrivă, în artă, fapt specific, valoarea-scop este dată de identitatea subiectului cu sine pe baza identității dintre obiect (care nu mai stă sub specia de valoare-mijloc) și subiect (care nu mai presupune obiectul în ordinea valorii-mijloc). Cu alte cuvinte, spunînd fără scop, nu facem aici o negare ca atare a scopului, ci afirmăm identitatea omului cu sine ca identitate a subiectului cu obiectul — deci cea specifică identitate a identității — în sensul definirii omului ca valoare-scop. Valoarea-scop fiind aici o identitate a identității, ipostază sui-generis a omului care cunoaște prin frumos, scopul este aici scop-suprem și omul apare în imaginea desăvîrșită a manifestării sale ca cel mai înalt scop.

Dar, firește, aici nu este decît un aspect al discuției. Specificul artei, cum delimitam la început, implică drept necesitate vizarea acesteia din punctul de vedere al creației. Aspect asupra căruia trebuie revenit.



Un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activitatea lui Nicolae Iorga urmează să apară în curînd la Editura „Junimea” sub îngrijirea dr. N. Grigoraș și Gh. Buzatu, cercetători principali la Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol”. Cartea cuprinde un număr de 11 studii semnate de specialiști în istorie românească, universală, literatură, folclor. Cîntec dintr-un volum de interes deosebit în legătură cu personalitatea și activ

de vorbă cu ERICH KÄSTNER

Erich Kästner s-a născut la 23 februarie 1899 la Dresda. A studiat la Berlin, Rostock și Leipzig; obținând, în 1925, titlul de doctor în filozofie. În timpul dominației hitleriste, cărțile sale au fost interzise în Germania, fiind arse în fața operelor din Berlin, împreună cu cele ale altor scriitori progresiști. Prima carte apărută după război, Răsfoind cărțile mele (1946), are un caracter memorialistic. În 1951 Kästner devine președintele PEN-clubului. În 1956 obține premiul pentru literatură al orașului München, în 1957 premiul Büchner, în 1959 i-a apărut o culegere a operelor în șapte volume.

Cunoscut la noi prin scrierile sale destinate copiilor — mai ales prin incântătorul roman Emil și detectivii — apreciat de mulți cititori ca spirit moralist și scriitor, Erich Kästner s-a impus în literatură ca un scriitor care acordă artiștii o notabilă funcție civică. Comparația cu Heine, Tucholsky sau Brecht se impune: sondând în mod programatic spectacolul absurdității și prostiei omenești, Kästner se arată mai mult îndurerat decât amuzat.

Complexitatea personalității sale se traduce prin diversitatea modurilor de exprimare și a genurilor cultivate: auzul de autentică literatură pentru tineret, de versuri antisentimentale și ironice, dramaturgia și romanțierul de prestigiu, Kästner a adus unele contribuții remarcabile. Și-a manifestat nonconformismul în romanul Fabian, socotit printre cele mai izbitoare romane de moravuri din epoca noastră, în virulența comediei anti-nașistă Școala dictatelor, în culegerile de poezii Larmă în oglindă sau Un om ne informează. Fie că relatează aventurile mîrșăvului detectiv Emil, fie că scrie versuri antirăzboinice sau proză satirică, ceea ce caracterizează cărțile majore ale cunoscutului scriitor german este că sînt centrate în jurul omului ca fiind etică.

H. P.

München, aprilie 1971, în cartierul Schwabing, într-o după-amiază cu lumină dulce care scaldă orașul de pe Isar în tonalități italiene. În apropierea celebrei „Gaststätte Leopold”, local cu veche faimă, unde mă așteaptă Erich Kästner, tabloul străzii e dominat de tineretul care sfidează elefanții și rafinamentul societății de consum printr-o recuzită vestimentară șocantă. Încerc să înțeleg de ce tatăl spiritual al lui Emil și-a ales tocmai acest cartier și acest local ca loc de reculegere după-amiezile sale literare. Poate pentru a-și aduce aminte de trecutul său de „tînăr furios”, sau, mai probabil, pentru a păstra contactul cu viața care, în cazul lui Emil, i se scurge printre degete. Îl găsesc învăluit parca de-un vâl de tristețe, profund impresionat încă de recenta moarte a prietenului său Remarque. Prima întrebare vine, din emoție, destul de brusc.

— Pentru că sînt din România, v-aș ruga să-mi spuneți: ce prețuți și cunoașteți din creația noastră literară?

— Vă voi cita cîteva nume: Caragiale, pentru că, deși nu-l cunosc decît vag opera, îl simt pe undeva ca făcînd parte din aceeași familie de spirite ca mine, Panait Istrati și Sadoveanu. Mă interesează însă înainte de toate folclorul românesc. Îmi pare rău că nu-l voi putea cunoaște la fața locului, de la o anumită vîrstă, deplasările...

— Ați îndrăgit tineretul și i-ați consacrat o bună parte din scrisul dv. Ce părere aveți despre tinerii de astăzi, sînteți de acord cu formula hippy?

— Cred că e o modă și va trece ca toate modelele. Tinerii de azi nu sînt alfel decît cei de ieri. Fiecare generație are dreptul să-și spună cuvîntul. Doar stupefianțele... dar asta-i altă problemă, aici e necesară o intervenție drastică din partea autorităților.



— Care sînt autorii dv. preferați dintre scriitorii contemporani?

— De fapt, citesc foarte puțin și sînt destul de subiectiv în aprecieri. Îmi place Gînter Grass pentru autenticitatea și vigoarea operei sale, pe Heinrich Böll îl consider prea unilateral datorită concentrării asupra mereu acelorași probleme. Față de Remarque și Tucholsky sînt subiectiv și-mi place ceea ce au scris și pentru că mi-au fost prieteni. De altfel, mă interesează la un scriitor în primul rînd omul și abia în al doilea rînd scriitorul. Poate că din cauza asta îl prefer pe Heinrich Mann fratelui său mai celebru și regret că e un scriitor încă destul de vitregit.

— Care sînt planurile dv. de viitor? La ce carte lucrați în prezent? Intențio-

nați să luați atitudine împotriva aspectelor negative ale societății de azi cum ați făcut-o ieri, de pildă în FABIAN?

— De la o anumită vîrstă am devenit lenș. Trăiesc destul de retras și chiar dacă observ idei și sentimente degradate sau comportamente ridicole, nu mai cred în posibilitatea de a le înlătura prin scrisul meu. Romanul Fabian a fost scris în altă conjunctură, eram apoi mai tînăr, pe atunci. Doar gîndul unei cărți pentru copii m-ar putea ispiți în momentul de față. De altfel, știți doar ce ecou slab a avut la noi Școala dictatelor. Piesa a fost jucată de un singur teatru și asta fără prea mare răsunet.

Am mai vorbit apoi despre traduceri în românește ale cărților sale. I-ar face plăcere

să vadă tradus la o editură din România, romanul său polițist umoristic **Miniatura dispărută**, pentru care are o deosebită preferință. Vorbim apoi și despre experimentul în literatură, Kästner îl acceptă și-l consideră necesar

dacă „cei care experimentează au talent și nu sînt farsori”. Regret că nu mai putem continua discuția, căci la ora fixă ca în fiecare zi, vine șoferul să-l conducă acasă.

ERICH KÄSTNER DESPRE ERICH KÄSTNER

„Am fost întrebat dacă accept să scriu ceva despre Erich Kästner. Se știe doar că-l cunosc. Poate nu atît de bine și de exact ca, de pildă, un istoric literar, dar, oricum, suficient ca să formulez cîteva fraze mai mult sau mai puțin convingătoare.

Ei bine, asemenea încercări de caracterizare sumară își au dezavantajele lor. Cine cunoaște care pe altcineva atît de bine, încît să îndrăznească să spună despre el puțin? Atît de bine, doamnelor și domnilor, nu te cunoști nici măcar pe tine însuși. Pe cît e de ușor să clasifici pe cineva după valoarea sa, pe atît e de greu să-l cataloghezi. Ce să faci cu cineva, care, pe lîngă volume de versuri satirice ce subminează și „descumpun” convențiile omenești, cum se spunea odinioară oficial și se mai spune ocazional și azi, cu cineva deci, care pe lîngă asemenea injurii rimate, a publicat cărți pentru copii, apreciate de educatori și primite cu entuziasm de către cei mici? Cu cineva, care, cînd o socotea necesar, scrie articole de fond cultural-politice pentru ziare și șansonete sau scheciuri pentru teatrele de cabaret? Cum să faci un buchet atractiv dintr-un asemenea mestec de genuri și atitudini? Dacă s-ar face încercarea, rezultatul ar arăta — mă tem — asemenea unui conglomerat de bănușii, orihidee, castraveți murai, stînjeneți, macaroane, șireturi și creioane.

Ei bine: cînd l-am între-

bat o dată de ce scrie, pe lîngă satire pline de amarăciune, cărți pentru băiețași și fetițe, mi-a dat un răspuns care ne-ar putea fi de ajutor. Atacurile împotriva apatiei inimii și neroziei capului date cu creionul folosit ca lance, îi obosesc sufletul atît de mult, încît, după aceasta, cînd Rozinanta e iar în grajd și-și consumă ovăzul, simte de fiecare dată nevoia puternică de a povesti copiilor povești. Asta-i face bine. Căci copiii, o crede și o știe, mai sînt încă vecini de cameră cu binele. Trebuie doar învățați să deschidă ușa cu băgare de seamă...

Și în timp ce-mi tot vorbea despre „bine” și „rău”, „nerod” și „rațional”, „educabil” și „needucabil”, s-a făcut în mine lumină...

Acest Erich Kästner, doamnelor și domnilor, nu e un estetic, ci e un dascăl! E un moralist. E un raționalist. E strănepotul iluminismului german, dușman de moarte al „profunzimii” neautentice, care n-a ieșit niciodată din modă în „țara poezilor și a gînditorilor”, adept al celor trei cuvinte imperioase: creința sincerității, a clarității gîndirii și a simplității cuvîntului și frazei. El crede în mîntea omenească sănătoasă ca într-o minune și totul ar fi bine și frumos dacă ar crede în minuni, dar tocmai acest lucru fi este interzis de mîntea omenească sănătoasă.

Prezentare și traducere de HERTHA PEREZ

corespondență din Roma

SFÎRȘIT DE STAGIUNE MUZICALĂ

Poposind pentru prima dată la Roma, nu te poți sustrage, din primele zile, impulsului de a vizita monumentele și muzeele celebre. Dar, după ce recunoști, la dimensiunile turburătoare ale realității, opere de artă cu imaginea cărora, reproducă în volume de specialitate, te-ai încîntat ore în șir, începi să cauți cu o curiozitate crescîndă semnele stagiunii muzicale. Și nu este prea greu. Din „Piazza della Repubblica” orice italian te îndrumă cu amabilitate spre Teatro dell'Opera, instituția către care se îndreaptă de la început pașii turiștilor melomani; aflat pe Via della Conciliazione, la întoarcerea de la „San Pietro”, vibrînd încă de emoția întîlnirii cu „La Pietà” de Michelangelo, descoperi sala de concerte a Academiei Naționale „Santa Cecilia”; mai tîrziu, după ce ai meditat în fața paginilor de istorie ale „Columnei” și ocolind construcția neo-clasică, te îndrepti spre „Piazza del Campidoglio”, te oprești impresionat în fața celor peste 100 trepte care duc spre intrarea principală a bisericii „Santa Maria Araceli”, dar mai ales în fața unui așez modest care anunță una dintre cele mai frumoase bucurii muzicale din această primăvară: ciclul de concerte „J. S. Bach” în cadrul cărora, marți și vineri, din aprilie și pînă în iunie, vor fi interpretate integral lucrările scrise pentru orgă de marele compozitor.

Cu acestea, nu înseamnă că am epuizat toate locurile unde se desfășoară stagiunea muzicală romană. Am în față numeroase programe, pliante, însemnări fugitive făcute în fața unor așez care, toate, vorbesc despre o viață muzicală bogată și cuprinzătoare. Încercînd să sistematizez și să elimin, din nevoia de a alege programul cel mai interesant, am ajuns la concluzia că cele mai importante instituții muzicale, prin diversitatea și finuta artistică a manifestărilor, sînt: „Accademia Nazionale di Santa Cecilia” — instituție cu gestiune autonomă a cunoscutei Academii muzicale cu același nume — și „Teatro dell'Opera”. Urmează „Associazione Musicale Romana” care, printre altele, între 17—23 aprilie a organizat cel de al treilea Festival Internațional de clavicembal — adevărat turnir artistic onorat cu participarea celor mai mari interpreți ai lumii; „Accademia Filarmonica Romana” — cu o activitate — cel puțin în luna aprilie orientată spre muzica de cameră; „Istituzione Universitaria dei Concerti” — cu o foarte serioasă activitate muzicală (a avut invitați în ultimul timp interpreți de prestigiu mondial ca, bunăoară, J. Ogdon, J. P. Rampal); Coro polifonică Romano — pe care voi avea ocazia să-l audiez într-un ciclu de manifestări cu un program variat. Dacă mai adăugăm și activitatea unor societăți care își propun să promoveze cultura muzicală în cercuri largi organizînd concerte gratuite (de pildă: „Societă Vivaldi”, „Associazione Pergoleddiana”), avem stabilit cadrul general în care se desfășoară viața muzicală din Roma.

Dar, mai mult decît structura, interesează, cred, conținutul acestei impresionante activități artistice. Bineînțeles, repertoriul nu poate fi decît foarte bogat și variat, acoperînd aproape integral cultura muzicală a mileniului nostru. Cu o subliniere: ponderea este în favoarea muzicii preclasice și a muzicii marilor compozitori din secolele XVIII și XIX. Este aceasta o dovadă a conservatorismului gustului muzical? Nu. Mai cîrînd putem vorbi de o atitudine echilibrată, de cultivarea interesului pentru valorile muzicale autentice, indiferent de momentul apariției sau de stilul lor și orientarea estetică a autorilor. În fa-

voarea, acestei constatări pledează și prezența lucrărilor importante, devenite într-un fel clasice, ale iluștrilor reprezentanți ai muzicii contemporane, de la Ravel, Stravinski, Hindemith, Honegger, la A. Berg și Schönberg, de la Bartok, Prokofiev, Șostakovici, la Messiaen și Stockhausen. Există, desigur, un adevărat cult al muzicii preclasice, iar în cazul Teatrului de operă, al creației muzicale din secolul al XIX-lea. Mi se pare, însă, semnificativ faptul că la „Accademia Nazionale di Santa Cecilia” se programează în două concerte consecutive, ciclul celor șase Cvartele de Bela Bartok, că o altă instituție organizează concerte cu titlul elocvent de „Întîlniri cu muzica contemporană” și că, pe scena unde pot fi auzite marile voci ale Europei se programează „Cele patru temperamente” de P. Hindemith, „Vocea umană” de Fr. Poulenc (în care o voi asculta pe Virginia Zeani), dar mai ales „Kontakte” de K. H. Stockhausen. Este, de altfel, firesc, să constatăm că Roma nu se vrea un centru muzical de avangardă. Mi s-a părut cel puțin curios să ascult o lucrare contemporană (de exemplu „Păsările” de Messiaen) în sala „Palatului Laterano” unde au loc concerte de muzică preclasică. Așu cum, pentru un iubitor de muzică din Iași, ar fi la fel de inadecvat un concert cu lucrări din ultimele două decenii, programat în „Sala Voievozilor” din Palatul Culturii. Aici, cadrul monumental și artistic, prezența aproape cotidiană a tradiției și a operelor marilor maeștri, realizează într-un mod natural acea atmosferă de cultură și artă care nu poate încuraja, subiectiv, extremele. Există, desigur, și acestea. În viața muzicală însă, în viața de concert și spectacol, prezența lor se face mai puțin simțită.

Reluînd călătoria prin Roma, să ne oprim puțin la „Teatro dell'Opera”. Este o clădire monumentală, aflată între „Piazza della Repubblica” cu celebra fîntînă „a Naiadelor” și biserica „Santa Maria Maggiore”. Intrînd în imensă sală de spectacole ai sentimentul că te întîlnești cu strălucirea de demult a operei italiene. Construcția sălii, costumul de epocă al oamenilor de ordine sau acela de paradă a carabinieriilor, culoarea patinată a catifelei cu care sînt îmbrăcate fotoliile, nerăbdarea ce ascute sensibilitatea spectatorilor localnici sau străni, acestea și încă alte amănunte, te introduc pe nesimțite în universul convențional dar fascinant al teatrului liric italian, în lumea de emoții și încîntări făurite în timp de creația unor compozitori geniali și virtuozitatea strălucitoare a unor mari cîntăreți. Intr-o asemenea ambianță am auzit „Rigoletto” de Verdi și „Tosca” de G. Puccini. Insoțit de o distribuție bună („Ducele” — Salvatore Fisichella, — „Gilda” — Maria Luisa Cioni, „Sparafucile” — Mario Rinando etc.), Walter Monachesi în rolul bufonului „Rigoletto” a dat spectacolului sensul unei adevărate drame muzicale. Am remarcat mai ales preocuparea de a depăși linia „cantabilă” a rolului și de a dezvălui profund și veridic drama omenească a acestui personaj. Regia semnată de Eduardo de Filippo (reprodusă de Bruno Nofri) ca și cadrul scenografic realizat de Philipp Sanjusi se înscriu pe linia tradiției acestui spectacol, tradiție preluată de majoritatea teatrelor de operă din lume. Opera „Tosca”, a avut o distribuție mai unitară și, cred, mai valoroasă („Flora Tosca” — Antonietta Stella, „Mario Cavaradosi” — Gianfranco Cecchele, „Sacristanul” — Saturno Meletti etc.). Dar dacă prezența acestor interpreți — și a altora pe care nu i-am amintit — ar merita aprecieri elogioase cea a lui Tito Gobbi se înscrie în sfera excepțiilor. Dincolo de frumusețea muzicală a rolului, de nelimitatele resurse timbrale pe care le-a folosit cu o deosebită

știință a cîntului, personajul „Scarpia” a devenit, în interpretarea acestui înzestrat cîntăreț, o întruchipare zguduitoare a tiraniei și vicului, a dorinței orgolioase și a perfidiei. Regia (Mamo Bolognini reprodusă de Bruno Nofri) și scenografia (Ettore Rondelli), de asemenea în spiritul tradiției făurite în teatrul liric italian. Un ansamblu orchestral foarte bun, omogen și sensibil la indicațiile dirijorilor — Francesco Cristofoli („Rigoletto”) și Pier Luigi Urbini („Tosca”) — a adus celor două spectacole suflul simfonic necesar. Fiind vorba de orchestră, vreau să remarc un anumit fenomen: se discută aici că, în ultimul timp, opera italiană a parcurs o perioadă de criză dar că, în prezent, s-au făcut deja primii pași către depășirea ei, în primul rînd prin întărirea orchestrelor. Nu știu dacă nu ne aflăm și noi în aceeași situație...

Dar înainte de a încheia aceste sumare și palide însemnări, cîteva cuvinte despre un alt eveniment muzical care dă, într-un fel, măsura activității simfonice din Roma: Concertul susținut de „Boston Symphony Orchestra” sub bagheta tînărului dirijor american M. T. Thomas. În program: Beethoven — Simfonia a VIII-a, Schönberg — Cinci piese pentru orchestră, Mozart — Concert pentru fagot și orchestră, Ravel — Valsul. Italianul meloman își exteriorizează entuziasmul în fața unei interpretări muzicale neobișnuite, strigînd, cu un elan impresionant: „Bravissimo!”... „Divino!”. Nici nu poți face o altă avereiere la adresa perfecțiunii acestui organism simfonic. Se poate spune că realizează o totală unitate ritmico-intonală, că instrumentele de coarde au un sunet luminos și cald în același timp, iar cele de suflat o strălucire de aur, imperială. Cuvintele acestea spun, totuși, prea puțin. Deși nu este un ansamblu instrumental italian, în seara concertului, această orchestră adunase parcă întreaga armonie plastică și toată muzica apelor, cristalină și sonoră ca un vas de Murano, a fîntînilor Romei... Dirijorul, cu o gestică și finuță oarecum excentrică, este un muzician cu o deosebită înțelegere a stilului muzical, un foarte tînăr șef de orchestră cu o tehnică sigură și un temperament cuceritor.

Decamdată, acest concert a fost cea mai importantă manifestare simfonică la care am participat. Dar nu și ultimul eveniment muzical.

Aprilie Roma

MIHAI COZMEI

eronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, STEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TATOMIR.

Prezentare grafică VALER MÎTRU