

cronica

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 28 (283) • SIMBĂTĂ 10 VII 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

PRESTIGIU ȘI PERSPECTIVĂ

Țelurile politicii noastre externe sînt atît de precise, încît unanimitatea exprimată public cu privire la adeviziunea țării privind programul ultimelor vizite ale delegației noastre de partid și de stat în diferite țări de pe glob e un ecou firesc. Mai bine zis e un dublu ecou: al sentimentelor noastre privind dezvoltarea relațiilor de prietenie și solidaritate cu toate țările domice de pace și colaborare bazată pe respectul reciproc și al modului sincer entuziast cu care popoare îndepărtate au întîmpinat solii României socialiste. Sînt ecouri tonice, menite a ne spori prestigiul în aria internațională și a ne stimula încrederea în forțele și destinul nostru ca popor ce-și construiește o viață nouă.

Și ca o continuare a liniei pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu o imprimă cu autoritate poziției noastre fără echivoc în concertul interstatal, s-a desfășurat recenta vizită din Finlanda. Comunicatul dat la încheierea discuțiilor purtate la Helsinki, ca o prelungire a celor începute la București în septembrie 1969, cînd președintele țării celor o mie de lacuri ne-a vizitat, atestă clar că nu e vorba doar de cunoașterea locurilor și de stabilirea unor raporturi personale directe între factorii conducători, ceea ce, desigur, încă n-ar fi puțin pentru apropierea a două țări. Au fost zile de lucru intens în care cele două delegații, formate din șefii departamentelor direct interesate, au examinat și jalonat precis în primul rînd programul colaborării reciproce pe diferite ramuri.

„Convorbirile s-au desfășurat într-o atmosferă de prietenie și înțelegere reciprocă, precizează comunicatul. Ele au oferit prilejul efectuării unui schimb aprofundat de vederi asupra stadiului și perspectivei de dezvoltare a relațiilor româno-finlandeze, precum și asupra unor probleme internaționale de interes comun.

Cele două părți au constatat cu satisfacție că de la vizita în România a președintelui Republicii Finlanda, în septembrie 1969, relațiile româno-finlandeze au înregistrat o evoluție ascendentă.

Cei doi șefi de state au evidențiat creșterea substanțială a schimburilor comerciale în ultimii ani — în perioada 1965—1970 volumul total al acestor schimburi dublindu-se.

În cursul convorbirilor oficiale, s-a manifestat un interes reciproc de a promova sporirea și diversificarea schimburilor comerciale cu cooperarea economică, industrială și tehnică pe baza acordului comercial pe termen lung (1971—1975), semnat anul trecut la Helsinki și a acordului de cooperare economică, industrială și tehnică, încheiat în 1969, la București.

S-a constatat că intensificarea schimburilor în domeniile culturii, artei, științei și învățămîntului este favorizată de aplicarea prevederilor protocolului de colaborare culturală și științifică, semnat la București, în septembrie 1970, pentru o perioadă de doi ani. Părțile au convenit să încurajeze și să sprijine în continuare colaborarea româno-finlandeză în aceste domenii.

Cele două părți au exprimat, de asemenea, hotărîrea lor de a încuraja dezvoltarea tot mai activă a turismului, ținînd seama de importanța acestuia pentru apropierea și mai buna cunoaștere reciprocă a celor două popoare.

În dorința de a favoriza dezvoltarea relațiilor bilaterale în toate domeniile, părțile au convenit să extindă cadrul contractual al acestora, în care scop ministrii de externe ai celor două țări au semnat, la 30 iunie 1971, Convenția consulară dintre Republica Socialistă România și Republica Finlanda precum și acordul dintre guvernele Republicii Socialiste România și Republicii Finlanda privind serviciile aeriene.

Cu privire la situația internațională „cele două părți și-au reafirmat convingerea că instaurarea în lume a unui climat durabil de pace, securitate și înțelegere reclamă respectarea principiilor suveranității și independenței naționale, egalității, neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc, care trebuie să guverneze raporturile dintre state. În acest context, părțile au subliniat răspunderea ce revine tuturor statelor, mari și mici, de a participa la soluționarea pe cale pașnică a tuturor problemelor care preocupă omenirea.”

În concluzie, o vizită fructuoasă, menită a spori prestigiul României și a ne deschide noi perspective de colaborare internațională la nivelul unei politici externe creatoare, gîndită la dimensiunile secolului nostru.

CRONICA



COSTACHE AGAFIȚEI:

„Cești de cafea”

centenar

REMEMORÎND PROUST

Mărturisesc cititorului că nu sînt un expert în Proust. Precizarea nu e o cochetărie: există cursuri universitare de șase luni „Proust”, există cluburi „Proust”, există academii „Proust”. Proust este așadar o instituție, o instituție a romanului secolului douăzeci. Declar de la început, pentru ca cititorul să hotărască în cunoștință de cauză dacă mă va urma sau nu, că îi sînt un simplu cititor (Ibrăileanu scria undeva că țaria criticului stă în a deveni „simplu cititor”, cititor de rînd, cititor civil. E o consolare...). L-am citit demult. Cobor acum în bolgiile sale luminoase avînd ca Beatrice memoria. Așadar, din crimpeie, în căutarea unui Proust pierdut.

1. Cîteva cuvinte despre omul Proust, pentru că în fond el e comemoratul, și nu opera, care n-are vîrstă și nici nevoie de sărbători. S-a născut acum 100 de ani, la Auteuil, pe Rue de La Fontaine 96, în casa unui unchi dinspre mamă, și a fost botezat cu un nume care-i anticipează parcă frazele: Valentin-Louis-Georges-Eugène-Marcel. Tatăl său, Achille-Adrien, era medic — Sainte-Beuve ar fi putut exclama odată în plus: Anatomisti și fiziologiști, vă regăsece pretutindeni! Are o copilărie, dacă nu întru totul fericită (și asta numai din cauza bolii care îl atacă de la nouă ani: astmul), în orice caz bine îngrijită și bogată în mulțumiri; el însuși va mărturisii de zece ori, cu nostalgie, că cea mai frumoasă parte a vieții i-a fost copilăria. Mihai Ralea (*Portrete, cărți, idei*, 1966 p. 121) greșeste crezînd că Proust ar fi avut „o copilărie tristă, de copil născut la etaj pe un mare bulevard, fără curte, fără grădină, fără camarazi, fără jocurile haiducești de romantism militar care parfumează mai tîrziu viața cu amintiri de duioasă epopee”. Copilul și-a petrecut mare parte din *l'âge tendre* la mătusa Elisabeth, în Illiers din la Beauce;

nu i-au lipsit acolo nici grădina, nici curtea, cît despre jocurile haiducești e greu să-ți închipui pe Proust, cu firea sa de mimoză, tînjind după așa ceva. Trei lucruri îl acaparează în copilărie: în primul rînd, dragostea de mamă, o dragoste fanatică, exacerbată, nestăpînită; micuțul e nenorocit dacă într-o seară mama uită să-i dea sărutul de „somn ușor”, stratagemele pe care le folosește ca să-l capete totuși amintesc subtilele calcule ale lui Julien Sorel. Apoi, e lectura, în care se confundă ca-ntr-o beție, complet abstras din realitate. Citește cu o încredere oarbă față de cărți, de a căror lume se lasă mistuit. În fine, a treia dominantă a copilăriei sale e observația extatică a naturii, care-l fascinează; e în stare să privească ore întregi o floare, un rîu, un peisaj. Studiază la liceul parizian *Condorcet*, liceu de elită, unde fi sînt colegi Jacques Bizet, Robert de Flers, D. Halévy. Este un elev mult peste onorabil, cu excepția obiectului „retorică franceză” la care compozițiile sale sînt brăzdate de obscurități și incorectitudini. Inspectorul Eugène Manuel atrage atenția profesorului (Maxime Gaucher) asupra bizarerilor gramaticale din lucrările elevului Proust Marcel, la care dascălul, mîndru de clasa sa, replică:

— Domnule inspector, niciunul din elevii mei nu scrie „un français de manuel”;

Se pare că nesupunerea la gramatică a rămas o constantă a lui Proust. Un critic de factură cioculesciană, spirit minuțios și malițios, Paul Souday, i-a găsit boacăne cu nemiluita: fraze nerezolvate, dezacorduri în număr sau în gen, subjonctive incorecte. Perfect adevărat și amuzant, dar nu-ți poți stăpîni o întrebare: — Ei, și? Este cu ceva pătată revoluția românească a lui Proust de absența unui circumflex?

GEORGE PRUTEANU

(continuare în pag. 9)

În cealaltă pagini:

VIOREL COSMA

— Confruntări muzicale pag. 5

MAGDA URSACHE

— Cronica literară: „De la T. Maiorescu la G. Călinescu” pag. 8

AL. CĂLINESCU

— Proust citit de Anton Holban pag. 9

ADELA BECLEANU - IANCU

— Un act de cultură uitat? pag. 11

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

— Proust și Dostoievski
— Un interviu cu Luchino Visconti pag. 12

PE NIPRU

Un scriitor din Kiev imi spunea: Moscova este capitala noastră, Leningradul cel mai frumos oraș, iar aici merită să trăiești. Nu știu dacă am înțeles bine semnificația ultimelor cuvinte, dacă mi le-am tradus mie insumi corect, dar mi-ar place să fie așa, pentru că am simțit din plin acest să trăiești, aici pe malurile Niprului, Ucrainenii ridică paharul, și toastul lor obișnuit, dar și cel mai însemnat, este: să fim, adică să trăim, să ne aflăm sănătoși! Poate acest să fim se află în acel merită să trăiești, spus deschis, obișnuit ca bună ziua, fără termen de comparație... Același scriitor, imi arată, de pe treptele bisericii Andrievski, Podolul Kievului, Podolul lui Bulgakov. Mi spusese că nicăieri în această uriașă țară nu văzusem atâtea femei frumoase ca la Kiev, că întâlnisem pe Hresceatic de mii de ori ochii sfintei Sofia de la Lavra, că mereu am avut impresia, că Natașa lui Tolstoi s-a multiplicat și mă întâlneam cu ea la stațiile de metro, prin parcuri, sau pe malurile Niprului... Pe ce nu Margareta lui Bulgakov?, mi-a răspuns el rîzînd, și eu m-am grăbit să-i dau dreptate, ei da, Margareta, enigmatică Margareta, este altceva decît naiva Natașa... Deasupra Podolului se întindea inserarea, casele și turnurile fabricilor își pierduseră conturul, totul începuse să devină decor de vis ca în paginile lui Bulgakov, doar Niprul rămăsese o realitate, cu arcurile podurilor aruncate peste el. Cu câteva ore mai înainte vizitasem complexul muzeistic de la Lavra, unul din cele mai însemnate centre de religie și de cultură din veacurile trecute. Văzusem tezaurul de aur, argint și nestemate de pe vremea scîților și pînă în anii de glorie ai Ucrainei, care, alături de vechile manuscrise, hrisoave innegrite de timpuri, aduc la lumină istoria acestui popor. Ne întorcem pe lingă statuia cneazului Valodimir, creștinătorul ucrainenilor, pe lingă Porțile de aur ale orașului, pe Hresceatic, strada atît de îndrăgită aici, și insoțitorul meu imi aduce aminte iar de ochii legendarei Sofia, întinzînd mina spre imensa arteră. N-am înțeles ce-a vrut să-mi spună, sau eu insumi mi-am tradus că trebuie să mă uit în jur: din nou, de zeci de ori, de sute de ori, ochii acelei Sofii, atît de expresivi prin amestecul de căldură și mindrie, ochi ca niște corăbii de vis. Femei înalte și frumoase ca în paginile lui Bulgakov, mi-a spus el! (La o masă, a doua zi, printre toasturile oficiale, aveam să ridic și eu un pahar, pentru corăbiile de vis și pentru paginile celui care a imortalizat Podolul)... Urcasem pe colina lui Volodimir, la Turnul credincioșilor, coborîsem prin parc, la monumentul eroilor căzuți în cel de-al II-lea război mondial. Văzusem aici un mire și o mireasă fotografiindu-se lingă monument și alte câteva perechi așteptînd cu tot cortegiul de nuntași să le vină rîndul. De ce aici, m-am întrebat, cînd tot orașul este o risipă de frumusețe? Acum căutam răspunsul la colegul meu, iar el imi spuse repede, cu aceeași voce de pînă atunci, că pe colinele acelea au căzut în ultimul război, mai mult de jumătate din bărbații Kievului, iar eu mi-am tradus, pentru mine, că mai mult de jumătate din corăbiile de vis ale Kievului s-au cufundat în nopțile lor de chinuri și lacrimi... Hresceaticul era animat, deși ora era fîrzie. Nu mi-au plăcut niciodată orașele care la câteva ore după lăsarea inserării devin pustii. Aici, este așa cum imi închisese întotdeauna despre Kiev... Și corăbiile de vis lunecau pe lingă noi... Aveam să le urmăresc pe Nipru, de pe terasa unui mic restaurant, erau asemenea ca în pinzele lui Tuculescu și totuși altfel, nu mai semănau nici cu ochii sfintei Sofia sau cneaghinei Sofia, ci mari corăbii de vis și de dor, amestec dumnezeiesc de veselie și tristețe. Și o dată cu ele luneca Niprul, Niprul lui Bulgakov, născătorul de vis...

CORNELIU ȘTEFANACHE

UN NOU TEATRU LA CLUJ

Din „Tribuna“ aflăm despre inaugurarea unui nou teatru la Cluj: „Teatru pentru copii și tineret al Sindicatului învățămîntului mediu și elementar“. E drept, acesta nu intră în rețeaua scenelor oficiale, patronate de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, deși nici pe departe — nu-i vorba de un teatru de amatori. Protagonistii săi sînt actori de certă personalitate, în frunte cu Maria Cupea, artistă emerită, Hristea Cristea, Ion Fărăian, Dem. Constantinescu, Constanța Constantinescu ș. a. — pe care dispoziții birocratice prea uniforme i-a transformat în pensionari înainte de a-și fi epuizat resursele și visele... mai ales visele care aduc imboldul atît de necesar creației. Se știe doar că, dintre toate categoriile de funcționari ai statului, actorii sînt aceia care nu numai că nu se plîng de suprasolicitare, ci chiar o doresc. Este particularitatea care, de fapt, îl izolează de funcționarismul pasiv și miop.

Noul teatru a început cu Sinziiana și Pelepele de Alexandri, prefațînd astfel o activitate care este menită să lege și mai strîns scena și catedra, și nu numai prin ilustrații ocazionale, ci printr-un program sistematic de formare, la un nivel superior a exigenței estetice, a viitorilor spectatori.

Nu știm deocamdată cine merită felicitările pentru această inițiativă. În ceea ce ne privește, eram convinși că o modalitate oarecare de a folosi capacitățile unor actori reputați pe care niște parafraze aplicate în spiritul discernămîntului administrativ îi așează în aceeași categorie cu arhivarii și impiegații, avea să se ivească, sub o formă sau alta. La Cluj s-a găsit, deocamdată, această posibilitate care răspunde și unor imperioase cerințe de pedagogie artistică. La București, în același sens, în afară de angajările zise „cu bucata“ la unele teatre, mai există șansele pe care le oferă radio-ul sau micile înjghebări ale noilor întreprinderi ARIA (care a luat locul fostei OSTA) — și totuși, Dina Cocea trebuie să joace — temporar — la Ploiești...

La Iași nu s-a înregistrat încă nici o inițiativă de acest fel, deși în afara teatrului se află o întreagă trupă de teatru de cea mai aleasă ținută, din care am cita doar câteva nume: Margareta Baciu, George Popovici, Marioara Davidoglu, artiști emeriți, — Elena Foca, Mihai Grosariu, Virginița Bălănescu, C. Protopopescu, Angela Bîrsan, Florica Damian, Ion Buraga, Alf. Radvanschi ș.a. Am arătat și altădată că dintr-o asemenea listă se pot oricînd alcătui distribuții de prestigiu, bineînțeles cu câteva completări pentru rolurile de ingenue sau am-

rozi. A lăsa să treacă timpul fără a pune în valoare talente și experiențe ce încă nu pot fi înlocuite, reprezintă o reală pierdere artistică, atîta timp, de pildă, cît nici măcar o stațiune estivală nu se poate organiza cu forțele oculte pe scena oficială. De aceea, cu atît mai mult felicităm inițiativa clujeană și-i dorim trînicie. Sîntem convinși că și în alte părți soluțiile în această problemă le va impune însăși viața.

STATUILE

Sînt defecte care de la o generație la alta, devin calități. Statuile, de pildă.

Ne-am obișnuit atît de mult cu statuia placidă a lui Eminescu din filantropia stîngă a Bibliotecii universitare ieșene, încît ni se pare că e cea mai frumoasă și cea mai memorabilă din cîte i s-au ridicat pe totuși în țară.

Tristețea însă nu stă atît în faptul că ne dăm prea bine seama de mediocritatea lucrării, de lipsa ei de stil, cît în nemulțumirea că deși defectele de stil au fost semnalate la timp, faptul a fost socotit consumat, ca o vorbă sau ca o glumă nevinovată și iată, de atîta vreme, am rămas cu acest Eminescu străin nouă, spiritului nostru național, totul pîrînd pentru totdeauna pe celuit.

Nu de mult, cineva a avut laudabila inițiativă de a amplasa în vecinătatea acestei statui, grupurile vîlvoale (care erau destinate clădirii Bibliotecii, dar care stăteau ascunse într-un fund de grădină), de a le amplasa deci într-un loc degajat, în parcul Casei studenților. Vechile grupuri au fost completate cu încă două (Ion Vodă și Petru Rareș). Trebuie, nu fără oarecare smerită modestie, să spunem că autorii acestor ultime statui nu au reușit să se ridice la stilul antecesorilor lor, dăluînd în altfel de piatră, mai ordinară și mai de altă nuanță și la alte dimensiuni și în cu totul altă manieră, statuile celor doi domni, compromițînd ansamblul.

Tristețea însă nu stă atît în faptul că ne dăm cu toții prea bine seama de toate aceste mari defecte, cît în convingerea că deși semnalate la timpul potrivit, nimeni nu pare a asculta ceea ce presa face în numele unei memorii colective seculare.

Cele două statui adăugate vor rămîne nemeritate pentru totdeauna acolo, în acel ansamblu, făcut altădată cu simțul exigenței artistice, deci cu simțul răspunderii față de generațiile care vin mereu. Trist, dar adevărat.

TÎNĂRUL LENINIST

Sumarul numărului dublu 7-8 al revistei „Tînrul Leninist“ se anunță interesant atît pentru tineri cît și pentru pedagogi, cercetătorii științifici

MOMENT

ai problemelor tineretului, conducătorii organizațiilor obștești. Este un volum unitar teoretic cuprinzînd, între altele: Meditații celebre despre natura și condiția umană; Imaginea omului din perspectiva științelor contemporane etc. Semnează intervenții interesante filozofii, antropologii, sociologii, pedologi, psihologi, sexologi, ecologi, ciberneticieni, medici. Se dezbate problema de perspectivă socială, umanism, artă și literatură. Sînt punctate controversale secolului XX despre condiția umană. Numărul dublu al revistei este prezentat grafic elegant, cu numeroase imagini și reproduceri de artă.

prestigiu, din București și din celelalte centre universitare din țară, precum și de către invitați din țările socialiste, sînt completate de simpozioane, mese rotunde, dezbateri colective, excursii documentare, proiecții de filme etc. Programul astfel conceput oferă participanților o privire de ansamblu asupra marilor probleme ce frămîntă astăzi lumea științei precum și date de detaliu utile pentru activitatea practică.

Astfel, timp de două săptămîni, viața culturală a patriei va avea în prim plan o amplă manifestare care, ajunsă la a patra ediție, o consacra ca pe una dintre tradițiile contemporane de mare rezonanță pentru înțeleapta politică de culturalizare a maselor susținută de partidul și guvernul patriei noastre socialiste.

N. IRIMESCU

TV.

La urma urmelor, vinovat de toate discuțiile purtate în jurul emisiunii „Post meridian“ este prof. univ. Petre Brînzei, care a inventat „migrena de duminică“ și a mai și popularizat-o la televiziune. Problema de metabolism modificat, această migrenă ne face mai iritabili și mai pretențioși. Din care cauză este greu de imaginat o tele-formulă de program duminical, unanim acceptată. Nu s-a întîmplat asta nici cînd prezentator era Besoiu, care încerca eroic să ne amuze, și nici cînd un foarte spiritual comperaj susținea Tudor Vornicu și Catinca Ralea, care încercau să ne instruiască. Ceea ce era foarte laudabil, dar nu duminică după-amiază, cînd invitatul academician se găsea în situația de neînviat a profesorului nevoit să-și susțină lecția în fața unei clase aflate în recreație.

De aceea, zic, tot mai bine cu Emanuel Valeriu, care nu ambiționează, în mod expres, nici să ne amuze, nici să ne instruiască, ci doar să marcheze cu degajat sportivitate sensul unui grupaj menit să umole un dificil spațiu T.V., oferind de toate pentru toți, dar cu gust și măsură.

AL. I.

DE LA „JUNIMEA“

În legătură cu proiectul de plan editorial al „Junimii“, (a se vedea numărul trecut al „Cronicii“), sîntem rugați să publicăm următoarea precizare: Întrucît mai multe liste de titluri au suferit modificări (în special privind introducerea de titluri noi), cititorii, pentru deplina lor edificare, sînt rugați să consulte Planul editorial (broșură) ce urmează să apară în curînd în librării.

SPORT O BESTIE: ESOX LUCIUS

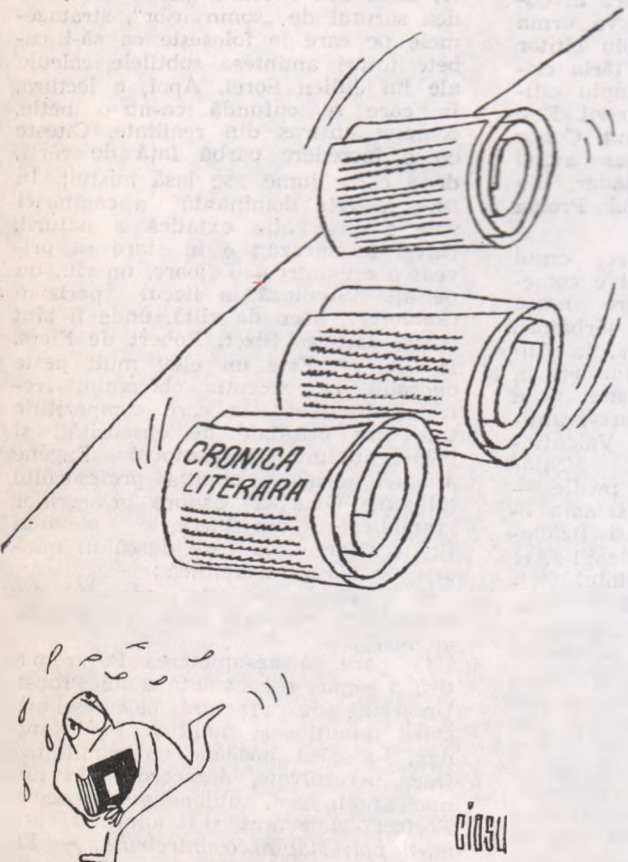
Mai întîi a nins cu răsufare firavă de plop. „Anghel Saligny“, cel mai fisticu vas din flota fluvială a mapamodului, construit în 1884 (!!), reînviat după o ședere la murat pe fundul Dunării și mobilat ca-n filmele cu pirați pe Missouri, se bălăcea prin ceața pufoasă scîrînd din zburători, oftînd din biețe, strănutînd răgușit dintr-o sirenă ofticoasă și blestemînd din rîrunchii fiecărui nit. Cînd acest fantastic bastiment s-a fost pogorit la apă, cinematograful încă nu se inventase, buciții noștri orăcăiau în leagăne iar omenirea nu auzise de războaie mondiale! Astăzi, contra unei taxe incluse, cred, în costul biletului de călătorie, „Anghel Saligny“ poate fi văzut întînd zilnic de la Tulcea la Sulina...

Apoi a nins cu libelule. Cînd se adună în stoluri, caludracului ume văzduhul cu foșnete: parcă, într-o sală de cinematograf, cincisprezece clase de zurbagii desfac celofanul fișcurilor cu dropsuri.

...A nins, pe urmă, cu speranțe și-a viscolit cu nădejdi. Din pîntecele acestor troiene generoase se nășteau clipă de clipă monștri feroși, clonțați și codați, cu solzul cit un bilet de meci (plus timbrul olimpic), cu ochii mai arzători decît farul de la Tuzla și cu buza (obligatoriu) străpunsă de ancorele aprig minute de subsemnații. La trei dimineața (ori noaptea, nu știu cum e mai propriu) visele au fost botezate în apa cenușie a Litcovului; alături, amicul X, pe post de ucenic, atent la spinarea fiecărei unde, nu care cumva să pățim vreo rușine și să ne dăm la fund ca „Progresul“. Aburii fișnesc din ape, stîrcii dau onorul, bitlanii clipește timp, cormoranii clămpănesc din ciocuri ca frizerii din cele foarfece. Ucenicul își leagă pestelca, potrivește, pe șeaua nasului, o petală fragedă de nufăr și-și respiră amenințător bateria de lingurițe. Perfidele bucăți de tablă lustruită s-au cocoșat de-a binelea din pricina muntelui de speranțe care le-apasă. După două-trei ceasuri de vislit, ramele devin pietroaie. Intrarea în iezelul tînuț s-a mistuit cine știe unde, bibii prin stufărișuri, împingînd barca și cu dinții, tragi de rizomi, crezi în fiecare geană de lumină strecurată prin desîșul verde ca, pînă la urmă, să te întorci pe aceeași cărare căznită și imposibilă. Un popas întru regăsirea răsufării. Ochiul de apă neagră ca un suflet de critic nu-i mai mare decît o cadă de baie. Pînă una-alta, moi lingurița ca să se destîndă firul și, absolut împotriva tuturor regulilor pescărești, agăț... o știucă. Ptiu, poveste!

Captură la prima aruncătură nevinovată, într-o știolnă de doi metri, cine să creadă asta basnă pescărească? Arăți știuca ucenicului (de emoție s-a-nroșit și petala de nufăr de pe nas) și-i tomi, solemn, o prezentare latinescă: **esox lucius**. Ucenicul închide ochii și vede un Rarău de știuci profilîndu-se la orizont. Găsim intrarea bălții, găsim soare, găsim rațe, nuferi, raci, sitori, scoici, melci, brădiș, cufundari, bibani, nu-mai știuca, bat-o prostovolul s-o bată, a intrat în neîniț și-n legendă. Unde-i — se enervează asistentul — s-o pipăi și să urlu: este! După o zi întreagă de îmblăciț și rîșnit în gol, nu-ți rămîne altceva decît să cauți o gaură cu bibani și să te minunezi cum dihania dungată înghete pînă-n mațe cirglig cu carne din coasta confratelui întru jecmăneala bălții. Seara, în drum spre casă, lanseta atîmă bleagă în urma bărcii, ucenicul-asistent își scoate pestelca și ne-ndreptăm dezumflați, pîrîți, fierți și arțăgoși spre satul ce tot fuge aiudoma celei mai nefalsificate fata-morgana. Brus, lanseta începe să joace tontoroaiul; nu-nțelegi despre ce-i vorba, o apuci din zbor și scoți din adincuri mama știucilor. Revine curajul, cheful, dorința de a răsufli. Asistentul „rade“ vreo trei mirlite, apoi una mai mărișoară și-ți face impresia că, dacă l-ai storce, ar țîși o Dunăre de entuziasm. Într-un ceas adunăm vreo treizeci de știuci, le înghesuim în juvelnic, agățăm prada la coada bărcii, să stea-n apă și, fluierînd biruitori marșul știucarilor neinfrițați, vislim ca-ntr-un finis la caiac-canoe. După vreun kilometru constatăm că soarta rămîne soartă: funia juvelnicului s-a rupt dumnezeu știe cînd și toată captura zace pe vecie în cine știe ce cotlon de baltă... Ucenicul și maestrul zimbesc strîmb, lumea pare zbircită ca o portocală ținută în ierbar, viața-i mai neagră decît catranul bărcii. „Cum ziceai că le spune?“ întrebă oftînd asistentul. **Esos lucius**. „Da‘ asta, ce-i?“ — mai are vlagă să întrebe, plesnindu-și obrăjorii cu năduf și osîrdie. **Culex-zenzalus**. Adică au ieșit țîntarii. Și mai avem două ceasuri de vislit...

M. R. L.



CRONICA

cu regizoarea CĂTALINA BUZOIANU despre:

REGIE ȘI CLIMAT ARTISTIC

I-am solicitat Cătălinei Buzoianu acest interviu la o zi după întoarcerea din Polonia, unde însoțind colectivul Naționalului ieșean în turneul întreprins cu „Bolnavul închipuit“ de Molière și „Duet“ de Andri Andrieș. Cum despre acest turneu s-a scris și se va mai scrie în paginile revistei noastre, m-am străduit să găsesc un alt punct de plecare al convorbirii noastre.

Așadar:

— Intenționați să rămâneți la Iași?

— M-am legat foarte mult de colectivul Naționalului ieșean, un colectiv admirabil...

— Un colectiv este admirabil și în măsura în care se constituie într-o formulă eficientă, omogenă, constantă...

— Tocmai. De altfel, în ce mă privește, e o muncă de-abia începută, continuitatea se impune neapărat pentru a obține rezultatele scontate.

— Acesta este un adevăr indiscutabil. Și totuși cum se face că maladia de care suferi unele teatre este tocmai o instabilitate de formulă. În fiecare an, promoții entuziasmate se îndreaptă dinspre institut spre cite un teatru, în care vin în grup, cu intenția de a continua activitatea artistică înfripată până la absolvire. Se constată astfel reale momente de efervescență creatoare, datorate unei masive împropățări și întineriri a colectivului, pentru ca, ulterior, obișnuita migrație să modifice datele, dispersând forțe care abia se afirmaseră. De ce?

— Tinerii vin cu unele idealuri din institut, sint animați de cele mai entuziaste intenții. Se mai întâmplă însă să se izbească în mod brutal de realitatea unei instituții anchilozate, care poartă numele de teatru din cutare oraș, și care, în fapt, este improprie oricărei inițiative personale, oricărui lucru autentic și prin urmare original.

— E vorba, probabil, de o deosebire de optică.

— O foarte mare deosebire de optică, mai ales în ceea ce ni se spune că ar fi „necesitățile“ cărora trebuie să le facă față un teatru. Adică, sint, din păcate, mai puține colective teatrale în care există o împletire armonioasă între perspectivele artistice cu care te-ai familiarizat în timpul Institutului, (e vorba de atitudinea noastră etică și estetică în artă, pentru că eu consider că astăzi importantă, în primul rând, este atitudinea etică, și-ăpoi cea estetică, ținând de talentul mai mult sau mai puțin relativ al celui în cauză), și profesionalismul, în sensul prost al cuvântului, care se practică în unele teatre, n-aș zice numai din provincie. De cele mai multe ori, acest derizoriu profesionalism se întâlnește cu prevalarea aspectului economico-administrativ, devenit, de multe ori, criteriul principal de apreciere în aceste instituții.

— Este totuși ciudat cite se pun pe seama acestui criteriu economico-administrativ care, înțeles în finalitatea lui constructivă, se asociază celor mai elevate criterii artistice. După cite știm indicele de bază este, în ultimă instanță, numărul de spectatori. Cel al încasărilor este complementar și se realizează în funcție de primul. Or, care este teatrul care nu-și dorește cit mai mulți spectatori?

— Așa ar fi ideal! Dar aici intervine problema publicului sau, mai precis, a acelei părți a publicului, formată sub influența unei avalanșe de spectacole nesemnificative, care solicită, de pildă, lacrimile sau risul cel mai superficial. De multe ori teatrul de bulevard e necesar pentru destindere, dar există și teatrul de bulevard bun și teatrul de bulevard prost. Publicul însă nu alege totdeauna. Acest public, al cărui gust teatrele și cinematografele — prin repertoriile lor prea adeseori minore — l-au deformat, vine și umple săliile la comedii de îndoielnică factură, vulgare, triviale. Triviale nu prin faptul că spun cuvinte triviale, ci prin aceea că

actul artistic în sine este trivializat, cabotinizat.

— La drept vorbind, nu este singurul mod de a cabotiniziza un act de artă. De pildă, nu există și un destul de răspândit cabotinizism experimental, care ține de mimarea experimentului autentic, ducând în cele din urmă la discreditarea acestuia?

— Firește, mimarea gestului teatral autentic, acesta este cabotinizajul. Un experiment



poate fi grav și serios, dar poate fi și mimat, un fel de pastişă superficială, ducând la caricatură. În general, însă, trebuie procedat cu discernământ în considerarea fiecărui caz în parte. Marele caz de cabotinizaj a fost considerat Manea, ori Manea este după mine un talent autentic, un talent care s-a impus cu deosebită forță. Îl recomandă, în mod convingător, spectacolele „Filocet“, montat la Iași, „Britannicus“ — la Piatra Neamț, „Rosmersholm“, la Sibiu, „Anotimpurile“ și „Acești îngeri triști“ la Timișoara. I se reproșează că s-a inspirat din Grotowski. Dar el nici nu a negat acest lucru! Dimpotrivă, a declarat deschis că, văzând spectacolele lui Grotowski, a fost șocat într-atât, încât și-a dat seama că o vreme nu va mai putea lucra altfel. Dar spectacolele lui erau extraordinare, de o deosebită calitate. Dacă „Britannicus“ a eșuat într-un refinament supralicitat, acest lucru se explică, mai întâi, prin faptul că însuși teatrul lui Racine este estetizant, în ce privește versificația, structura piesei, spre deosebire de Ibsen care dezgroapă mituri ancestrale și are rădăcini în creația populară nordică; deși, în aparență, în Racine avem situații mai violente decât în Ibsen. Oricum, este de reținut felul în care Manea a luat atitudine contemporană prin spectacolele lui, atitudine etică în fața a ceea ce Peter Brook numea „teatrul mortal“. Aș vrea să precizez că, personal, nu ader la modalitatea lui de lucru. Revenind, vreau să spun că montările lui Manea se, înscriu la capitolul experiment reușit și faptul că el a declarat că a fost influențat de Grotowski l-a absolvit în orice caz de cabotinizism. A fi influențat nu înseamnă a pastșa. Stanislavski a influențat atita lume și a fost la rîndul său influențat de teatrul de la Meiningen. Absolutizările sint periculoase din orice punct de vedere. Există o atmosferă spirituală a fiecărei epoci din care influențele nu pot fi excluse.

Nereușitele se datoresc faptului că se greșează o formulă împrumutată pe o lipsă totală de gândire sau de atitudine. Adică montări care pur și simplu nu vor să spună nimic. Bineînțeles, nu trebuie implicat aici numai regizorul. De foarte multe ori se poate ca un spectacol bine pornit să eșueze din cauza actorilor, care nu au calitatea sau cantitatea de gînd sau de expresie. Poate să mai eșueze și din cauza aceluia criteriu comercial, care a fost întotdeauna plaga cea mai de seamă a teatrului. Acest criteriu nu a fost salvat decât atunci cînd a fost acoperit de mari autori sau personalități de teatru — Shakespeare, Molière... În zilele noastre, marii regizori n-au audiență la un public foarte larg. Și asta, din pricina civilizației contempo-

rane, care obligă omul să se specializeze într-un singur domeniu, îl îndepărtează de cunoașterea altora. Este un aspect pe care-l întâlnești în mai toate țările lumii. Oamenii sint oboșiți, doresc să se relaxeze și atit.

— De ce s-ar cere însă ca publicul să vină în intimpinarea teatrului și nu s-ar cere în același timp ca și teatrul să vină în intimpinarea spectatorului?

— Da, dar dacă li se cere realizatorilor actului scenic o gîndire elevată din punct de vedere filozofic și al filozofiei sociale, de ce nu s-ar cere același lucru și publicului? Acelui public care este mai puțin receptiv la un autentic act teatral și preferă din comoditate să ridă și să plîngă la schemele teatrale cu care a fost obișnuit. Să ne înțelegem, eu cred că teatrul realist este r dăcina de la care pleacă toate modalitățile valabile ale teatrului contemporan, dar rămîne de stabilit ce anume înțelegem prin realism. Sint destule spectacole în care actorii joacă fals, schematic, dar noi le numim realiste pentru că ni se înfățișează patru pereți, iar acțiunea pare verosimilă. Un mare spectacol realist este foarte greu de realizat. Ceea ce ni se oferă de multe ori drept realism este, de fapt, un realism sclerozat, față de care nu se ia atitudine, în timp ce orice încercare de constructivă realizare este suspectată de... experiment! De fapt, ce înseamnă experiment? Experimentală este numai munca, rezultatul este un spectacol, deci un lucru finit, care trebuie tratat ca atare. Mai mult chiar, uneori nici nu vrei neapărat să aduci ceva nou, ci pur și simplu să găsești modalitatea cea mai adecvată de interpretare. Care însă este privită tot din perspectiva „noului“, a aceluia nou care se adaugă chipurile vechiului nu știu în ce fel, și care este trecut prin vama tuturor prejudecăților. Mi s-a reproșat că în „Bolnavul închipuit“ am vrut să aduc ceva nou cu orice preț, ceea ce nu era deloc adevărat!

— Publicul a aderat la acest spectacol...

— Sau n-a aderat. În Polonia, unde turneul nostru s-a bucurat de mult succes, mi s-a spus că este un spectacol clasic, care apelează la sursele autorului și care este foarte fidel textului. Anterior, la Iași, mi se spusese că e un experiment, pornindu-se de la premiza că am vrut să fac ceva nou. Adevărul este că m-am documentat foarte mult și că am vrut să raportez textul la contemporaneitate, ceea ce este o obligație firească a oricărui spectacol serios.

Am dorit să fie un spectacol de public, un spectacol popular, plecînd de la modalitățile teatrului popular. Publicul nostru (adică o parte a publicului) nemaifiind obișnuit cu asemenea spectacole, care făceau cîndva deliciul masei spectatorilor, a considerat că ceea ce a văzut este un experiment. N-aș putea să mă plîng în privința spectacolului „Drumul încrederei“, care s-a bucurat de o foarte mare aderență a publicului spectator în fața căruia o fost înfățișat, deși a fost programat foarte puțin (în Iași s-a jucat de două ori). Presa, însă, după cum știți, s-a împărțit — net — în două tabere.

— Care să fie totuși explicația alergiei pe care o face publicul spectator — mult mai recent și critica de specialitate — în fața experimentului teatral?

— Nu știu precis care, dar știu în schimb că este o alergie de o factură conformistă. Altfel nu s-ar pune pe același cîntar un spectacol care vrea să spună ceva, cu cel care nu e decât un act gratuit. De altfel, nu toată critica de specialitate manifestă această alergie (să nu uităm că uneori cuvîntul este sinonim cu intoxicație).

— Un spectacol este uneori considerat și în funcție de repertoriul căruia li este inclus. De pildă, spectatorii ieșeni au apreciat foarte mult

repertoriul de turneu al Clujului...

— După cum timișorenii au apreciat foarte mult repertoriul de turneu al Iașului, compus din „Ce înseamnă să fii onest“, „Bolnavul închipuit“, „Catiheții de la Humulești“, „Duet“. S-a scris: „Un turneu incitant“. Vlad Mugur, care nu a văzut spectacolele noastre (ale Ancăi Ovanez și ale mele) dar a auzit de ele, a scris că dorește să le vadă, ne-a invitat să colaborăm. De ce în afara granițelor orașului nostru ești mai bine cotat? În schimb, ce a fost la noi foarte bine cotat, a fost cotat prost la București, în cadrul turneului din toamnă. Ca să nu mai spun că, de la bun început, planează asupra noastră, a tinerilor, ca un fatum, această anatamă a modernismului cu orice preț chiar atunci cînd nu o dorim, nu o intenționăm. Și dimpotrivă, unele spectacole actuale montate de regizori din alte generații, sint totuși absolvite de critică. „Visul unei nopți de vară“ al lui Vlad Mugur era tot construit pe ritmuri de jazz, iar costumele actorilor — moderne, dar nimeni nu s-a sup rat și n-a acuzat modernismul acestuia probabil pentru că ținuta spectacolului era deja certificată de un turneu în străinătate. În schimb pe Radu Penciulescu l-au făcut cu ou și cu oțet pentru „Lear“-ul lui! Înainte de strălucitul turneu. Deasemeni spectacolul lui Dan Nasta „Bumbury“ abstract ca un tablou de Mondrian, nu a primit calificativul de modernist, deși s-a dorit și a fost un spectacol modern. Vă rog, însă nu confundați teatrul „modern“ cu teatrul „actual“. Un spectacol poate fi modern, fără să fie actual și invers.

— Trebuie să existe totuși un criteriu comun de apreciere a unor spectacole, oricît de diferite.

— Critica operează cu criteriile cele mai conformiste atunci cînd distruge „Regele Lear“ al lui Penciulescu. Cînd Peter Brook a fost la București, o parte din critica noastră a considerat că nu este chiar atît de... că ar fi ceva, deși... și-așa mai departe, acționînd cu criteriile interpretărilor oferite cîndva de Notara și Storin. Foarte mulți au spus că, da, Paul Scofield creează el ceva, dar nu ce a realizat Notara și Storin... Acum Penciulescu era raportat la Brook.

— Dar „Hamlet“ cu Christopher Plummer?

— L-am considerat un „Hamlet“ fără o idee precisă de spectacol și cam sentimentalist. Scena actorilor mi s-a părut foarte bună, acolo se încerca ceva... De asemenea interpretarea dată lui Rosencranz și Guildenstern. Mi s-a părut excelent și Michael Cane în Horațio. În rest, spectacolul putea fi al oricui.

— Ați montat un Hamlet?

— Acum nu, e foarte greu de găsit un interpret pentru Hamlet. Apreciez gestul lui Vlad Mugur, care i-a încredințat lui Motoi acest rol...

— Poate ar trebui să-i redescoperim pe propriii noștri actori!

— E ceea ce s-a întîmplat cu Liana Mărgineanu în „Bolnavul închipuit“, despre care s-a vorbit ca despre o actriță deosebită. Aș mai aminti impresia deosebită pe care a produs-o Vitcu care, în ambele turnee, — la Timișoara și în Polonia —, a fost considerat un mare actor, un mim desăvîrșit, un interpret foarte subtil. De asemenea, revelații au constituit Cornelia Hincu și Constantin Popa. Pentru mine toată echipa a fost o revelație. Nu aș putea omite pe Cornelia Gheorghiu, nici pe Cornel Constantin, Petre Ciubotaru, Emil Coșeriu.

— Și totuși ce veți monta în stagiunea viitoare?

— Spectacole profund angajate, azi, aici, pentru publicul în mijlocul căruia trăim și alături de care ne străduim. Cîteva titluri? „Tigania-da“ — dramatizare de Mircea Filip după I. Buda-Deleanu, „Rosencranz și Guildenstern“, o piesă inspirată de Hamlet, ale cărei personaje sint cele din Hamlet, numai că ordinea distribuției e inversată, protagoniști fiind cei doi și actorii. Ambele spectacole vor fi meditați pe teme contemporane. Asta nu înseamnă că veți vedea țigani și personaje elisabetane în „blues-jeans“.

AL. I. FRIDUȘ

Ștefan Cazimir

Tensiunea lirică

Premiza eseului lui Șt. C. este următoarea: „Tensiunea nu reprezintă o stare a lirismului, căreia i s-ar opune relaxarea, ci starea lui unică, în opoziție cu ceea ce nu e liric“. De unde și tendința autorului, altminteri mărturisită, de a elimina din discuție lirica structurilor narative, și de a menține demersul critic numai asupra a ceea ce el numește „sfera centrăi a lirismului“. Nedumeririle apar astfel de la început: de vreme ce își intitulează cartea Tensiunea lirică, Șt. C. acceptă implicit și existența unor alte forme de tensiune pe care însă nu le mai numește; dar, cum am văzut, pe de altă parte, tensiunea n-ar fi altceva decît „starea unică“ a lirismului, principiul existenței acestuia. Adică între liric și tensiune ar putea fi așezat un semn de egalitate, ceea ce e tot una cu a spune că tensiune lirică e un veritabil pleonasm. Trecînd peste această „curiozitate“, să observăm, ca o consecință, că pentru Șt. C. prezența ori absența tensiunii ar fi unicul criteriu de distingere a lirismului de epic (idee pe care mai apoi autorul nu va ezita să o contrazică, atunci cînd afirmă concesiiv că „nici lirismul sprijinit pe structuri narative nu se sustrage acestei condiții“ — p. 47), uitînd că limbajul, în genere, este expresia unei stări de tensiune și că în afara acesteia el n-ar putea să-și închege coerent formele sale palpabile. Adverbele, conjuncțiile și prepozițiile au menirea de a mijloci raporturile tensionale, de a media relațiile, dar în nici un caz de a le conține. Ele sint asemenea firului ce leagă poliul sursei electrice și nimeni nu va putea susține vreedată că respectivul conductor își este suficient sieși. Tensiunea există și în absența lui, el o mijlocește doar, o face palpabilă. Șt. C. analizează valorile elementelor de relație, ignorînd tocmai relația, adică tensiunea. Și cum tensiunea nu este o categorie eminamente lirică, definirea lirismului ar trebui să aibă un cu totul alt punct de plecare. O carte neconvingătoare despre un domeniu mai mult decît pretențios.

AL. DOBRESCU

Ion Ochinciu

Masca burgundă

În proza noastră istorică de aventuri, romanul „Masca burgundă“ de Ion Ochinciu reprezintă un fericit caz de excepție. Acolo unde tradiția acționează încă inhibitor, aliniînd destule individualități la formule epigonice, de tip cronicăresc-sadovenian, Ion Ochinciu îndrăznește să inoveze. Să inoveze sau, dacă vreți, să evadeze, și anume, în zona romanului cavaleresc, adaptînd modalitatea la realități care numai aparent se arătau improprii aventurilor de capă și spadă. O lectură neconvențională a istoriei i-a descoperit autorului suprafețe epice care invită la mobilități în domeniul intrigii, subiectului, coloraturii specifice. Un neaș cavalier (Dionisie sin Ursu ot Bărbătești) și scutierul său (Stingaciu), scăpați din măcelul de la Varna, vădesc inepuizabil curaj și, mai ales inepuizabilă ingeniozitate în confruntările presărate de-a lungul unui întortocheat traseu, cuprînzînd cetăți românești, bizantine și turcești, curți domnești, peșteri romantice, legendare cîmpuri de bătălie etc. Eroul este un justițiar, acționînd cu generozitate pentru a salva din cumplite primejdii un tînar îndrăgostit de o frumoasă grecoaică, sau pentru a pedepsi un boier trădător, vîndut turcilor. Dinamismul narațiunii, abundența peripețiilor, tonul vioi al povestirii și pregnanța replicii, menite a crea atmosferă și a individualiza personajele unui destul de cuprînzător tablou de epocă — toate acestea la un loc, topite într-o proză cursivă, de un particular farmec evocator, recomandă cartea drept o lectură interesantă și agreabilă. Reconfortabil este îndeosebi faptul că, imun la asalturile succesive ale modei mitizărilor sau demitizărilor, autorul a evitat orice sofisticare — plătorească sau eseistică — menținîndu-se în planul unei epici degajate de sensuri didactice sau de împovărătoare gravități. Fantezia și umorul autorului au conlucrat eficient în a duce la bun sfîrșit un act nu lipsit totuși de temeritate. Defrișînd un teren încă necultivat, el a evidențiat implicit rezerve „interne“ ale prozel contemporane. Plonjînd în epoca lui Vlad Dracul, a cruciaților, a seniorilor burgunzi și a titanicelor înfruntări cu turcii, Ion Ochinciu a scos la iveală o nouă ipostază posibilă a prozel noastre istorice de aventuri.

Intre atîtea cărți scrise cu ochii țîntă la severele rigori ale esteticii moderne, una scrisă cu privirea franc îndreptată către cititor merită a fi remarcată.

S. TEODOROVICI

Ion Pascadi

Estetica între știință și artă

Ceea ce impune, în primul rînd, această carte este iluzia noutății. Obiectivul ei, foarte temerar — ambiția de a fi un „SISTEM DE REFERINȚĂ“, poate fi aflat doar în faptul că îl enunță autorul. Parcursirea paginilor trezește, tot timpul, prelungită dincolo de finalul lecturii, aceeași întrebare: dar care sint aceste puncte de referință? Căci, lăsînd deoparte faptul că aspectele luate în discuție rămîn într-o dispunere aleatoare, fără a se lega pînă la (măcar) prefigurarea unei ordonări de sistem, însuși demersul întreprins, privit așa cum este, apare lipsit de suflul atît de necesar care să-i confere prezența respirației proprii. Conceptele cu care se operează, relațiile dintre ele, sensurile acestora etc. sint vechi de cînd estetica, ceea ce nu ar fi un neajuns pentru o carte, dacă le-ar re-gîndi, dar constituie o simplă mișcare în cerc atunci cînd gîndul le repetă. Multe probleme pe care cartea le cuprinde le putem afla la Aristotel; altele, care se vor puse din unghuri inedite, exprîmă opinii recente, devenite locuri comune. Ceea ce vine în dezacord cu necesitatea, mai ales că nu e vorba de un articol, ci de un studiu, denumînd un plus de informație, un plus de meditație și, pe deasupra acestora, un plus din toate. Mai mult, pe lîngă o atare noutate de substanță, la fel se prezintă și noutatea de argumente ce lipsesc părțile întru speranța întregului. Autorul, pe lîngă faptul că citează destul de mult, folosește mereu o serie de expresii ce devin (în context) tipice: după cum spune..., așa cum arată..., cum afirmă... etc. Există, firește, și spații în care autorul aduce și unele dezvoltări personale, dar acestea nu pot fi considerate, totuși, ca avînd o osatură de sistem.

Precizarea autorului că această carte este un „SISTEM DE REFERINȚĂ“, solicită o altă carte.

VASILE CONSTANTINESCU

Opera de artă conține în subteran și o încărcătură de indeterminări latente, care, în contact cu constelația variabilă a receptorilor, va exploda, transformându-se într-un evantai de semnificații. Aceste semnificații ce irump din indeterminările latente ale operei, pot să fie uneori mai substanțiale, sub raportul virtuților estetice, chiar decât acele semnificații pe care artistul însuși le-a implicat în mod deliberat, cu ardore, în creația sa. Și totuși, mai ales aceste semnificații, pe care le-am putea caracteriza — din perspectiva creatorului — drept *conștientizate*, sînt dorite de către artist a fi relevate în contactul operei sale cu publicul receptor. Artistul se bucură întotdeauna cînd semnificațiile operei sale proliferază dincolo de propriile-i intenții conștiente, deliberate, în contactul cu o conștiință receptoare. Dar această bucurie părăsește și în cele din urmă este inhibată de către neliniște și de o suferință seacă, sufocată, dacă creatorul constată că nucleul intențiilor, semnificațiilor artistice pe care el însuși l-a investit în mod conștient și în jurul căruia și-a structurat opera, este ignorat sau, pur și simplu, nu poate fi detectat și asimilat de receptor. Dacă artistul speră că opera sa va fi una *deschisă*, polisemică, bucurîndu-se de aceasta, el dorește cu ardore, pătîmas, din perspectiva unei așteptări care-l iluminează și-l devorează lăuntric — chiar dacă orgoliul său îl oprește să mărturisească deschis acest sentiment atît de intens — ca această operă să fie, totodată, *închisă*. „Inchiderea” operei circumscrie capacitatea receptorului de a detecta și aprecia estetic „inimă” artistului, răsufierea lui fierbinte, ceea ce creatorul a năzuit în mod deliberat să comunice prin plămînuirea sa. „Inchiderea” operei este dorită și visată în taină de oricare artist deoarece atunci cînd ea este detectată și relevată de către receptor, creatorul știe că a fost înfeles. Descoperirea adecvată, pozitivă, a „închiderii” reprezintă puntea cea mai trăinică de-a lungul căreia receptorul se poate strecura spre clocotul inimii artistului, spre idealul deliberat al operei în cauză, permițînd — în felul acesta — și o afirmare a descrierilor cu mult mai plauzibilă, fără riscurile unei subiectivizări delirante a interpretărilor, care să alunece cu mult dincolo de creația respectivă.

În interpretările estetice ale artei moderne, ideea deschiderii a început să fie fetișizată în ultima vreme în dauna importanței pe care o are perceperea și receptarea „închiderii”. Incepe să se simtă pe undeva primejdia unui dezechilibru între „deschidere” și „închidere”, în defavoarea ultimului termen. În parte așa se și explică elogiul exaltat al unor creații artistice obscure, de o totală harababură subiectivă. În numele unui prestigiu exclusivist, exaltat, al „deschiderilor”, confuzia și nesiguranța unor creații, aerul lor de divagație sterilă și dezlinată, sînt cotate drept calități, estetice, tocmai pentru că invocarea atotputernică a criteriului „deschiderilor” se transformă în lipsă de discernămint și tîndeboruri atît de largi încît ele să poată

să devină un soi de acoperămint cu acoperi orice.

Dacă „închiderea” este în aceeași măsură importantă ca „deschiderea”, realizarea primei capătă o însemnătate specifică și crescută în artele interpretative.

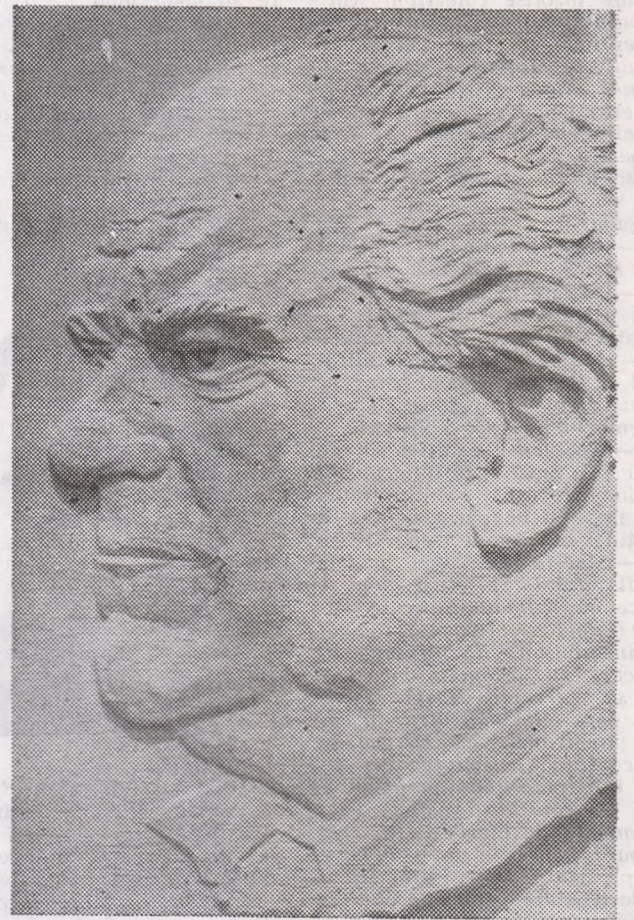
În teatru, în muzică, coregrafie, cinematografie, artistul interpret este obligat — pentru a putea exercita arta sa — să cunoască și să asimileze înaintea ieșirii sale pe scenă, opera în cauză. Firește, interpretul vine cu propria sa personalitate artistică, cu viziunea sa aparte, individualizantă. În acest sens, arta interpretului își are propria ei autonomie în raport cu o altă interpretare a aceleiași opere. Această autonomie individualizantă, derivînd din structura personalității artistice a unui interpret anume, poate fi caracterizată ca îndeplinind o *funcție pozitivă* în raport cu opera pe care artistul respectiv o interpretează, deoarece ea poate fi în măsură să finalizeze în scenă, sau să aprofundeze, semnificații subterane ale textului dramatic, ale partiturii, ale scenariului etc., care, eventual, au scăpat altor interpreți.

Dacă autonomia artistului-interpret este reală, fecundă și necesară, nu se poate trece, totuși, cu ușurință peste faptul că actorul, solistul etc. — cu orice nuanțe individualizante — crează înăuntrul unei opere finite, încheiate, care a fost zămislită anterior de un alt creator (de dramaturg, de compozitor, de scenarist ș. a. m. d.). Interpretul creează el însuși, fără îndoială, însă pe un teren unde, uneori totul, altelei aproape totul, a fost dorit și prevăzut anterior și de aceea, interpretînd, acest gen de artist este obligat cu necesitate estetică să țină seama într-un mod spirit de „închiderile” operei pe care o interpretează, fără denaturări stridente. Dacă romanțierul sau poetul, de pildă, în calitatea lor de individualități creatoare, există exclusiv prin ei înșiși, depinzînd numai de propria lor conștiință, artist-interpret, păstrînd și afirmînd propria-i individualitate artistică, este chemat simultan să afirme individualitatea artistică a operei pe care o exprimă. Artistul-interpret poartă în spate o dublă „povară”: aceea a propriei sale personalități artistice și cu necesitate pe aceea a operei pe care o exprimă și pe care un alt creator a zămislit-o înaintea sa. Interpretul depinde nu numai față de propria-i conștiință artistică ci și față de conștiința artistică implicată în opera pe care o exprimă și ale cărei intenții deliberate nu le poate ignora într-atît încît săritura sa mult dincolo de opera în cauză să se transforme într-o înstrăinare. În cazul unei astfel de înstrăinări, autonomia interpretului degenează — în raport cu opera pe care o exprimă — într-o libertate absolută, într-un autonomism exacerbant, față de care personalitatea artistică insuflată operei de creatorul ei inițial, refuză să se mai recunoască. Dacă dimensiunile actului de creație la romancier sau poet (exemplificările pot fi înmulțite, firește) se conturează pe verticală, cele ale actului de creație la artistul-interpret se con-

turează pe orizontală deoarece el recreează o operă deja creată anterior. Ținem să precizăm, pentru cei care ar fi tentați să interpreteze observația noastră altfel decît voim să spunem, că aici nu este vorba cîtuși de puțin de o minimalizare ci pur și simplu de trăsături artistice specifice pe care nu le putem ocoli.

Spectacolul lui Radu Penciulescu cu *Regele Lear*, — interpretare atît de discutată în ultima vreme — ni se pare relevant în raport cu cele ce-am subliniat mai sus. Acest spectacol șocant, constituie una din acele interpretări care posedă darul de a problematiza estetica, de a o face să fiarbă și să-și dramatizeze întrebările, de a fertiliza reacțiile în cîmpul analizelor fenomenului artistic contemporan. Nu intenționăm să întreprindem o analiză amănunțită a tuturor aspectelor acestui spectacol. Astfel de analize au fost întreprinse cu succes de către criticii de teatru. Voim numai să exprimăm opinia că această nouă interpretare a *Regelui Lear* se îndepărtează atît de mult de „închiderile” pe care Shakespeare le-a implicat operei sale, încît recunoașterea personalității artistice inițiale a operei în cauză devine îndoielnică. Firește — cum spuneam — o operă de valoare posedă indeterminări latente care pot prolifera enorm în contact cu variații interpretive sau receptori, explodînd în semnificații surprinzătoare. Dar Shakespeare, scriind *Regele Lear*, a făcut să răsune, ca o reacție în lanț, sentimentele cele mai înalte ca și cele mai coborîte, de la nivelul unui anumit nimb de măreție spirituală. Nu este vorba de nimb în sensul statutului social al personajelor ci de cea solemnitate spirituală cutremurătoare pe care mai toate tragediile lui Shakespeare o exprimă, ca pe o trăsătură artistică specifică, ca pe o „închidere” a creației genialului artist, ce nu poate fi ignorată, oricît de variate ar fi interpretările date. Cu toate acestea, spectacolul la care ne referim, renunțînd la acest nimb insuflat piesei de creatorul ei inițial, dă sentimentelor exprimate de personaje o turnură stridentă, coborînd ștacheta — uneori — pînă la o vulgarizare banală, care nu reușește să mai spună nimic. Există în spectacolul lui Radu Penciulescu momente de o interpretare desăvîrșită, greu de uitat, dar, în ansamblul său, interpretarea a deviat într-o ostentație care se îndepărtează cu mult de firescul interior al teatrului shakespearean. Aspectul scenic al spectacolului la care ne referim, vestimentația, decorul, în loc să reliefeze cea puritate spirituală pe care simțim că o vehiculează, intenționalitatea teatrului shakespearean, se transformă la rîndul ei într-o neconcordanță presantă față de personalitatea intrinsecă a piesei. Creația lui Radu Penciulescu, pedaliînd atît de mult pe „deschideri”, împinge adînc în umbră — cu prea multă dezinvoltură — necesitatea respectării „închiderilor” pe care un mare artist le implică întotdeauna în opera sa, cu dorința secretă ca acestea să fie detectate și relevate.

GRIGORE SMEU



VLADIMIR FLOREA :

„Ciubotărașu”

„SLUGA DUMNEAVOASTRĂ”

Se știe că înainte de a apărea pe scena Naționalului din Iași, Șt. Ciubotărașu a debutat ca poet, fiind colaborator asiduă al mai multor reviste. Treptat, actoria l-a captivat însă, cochetăria cu muza rămînd doar un secret „violon d'Ingres”. Artistul dramatic a urcat treptele consacrării, devenind marele actor de teatru și de film Șt. Ciubotărașu. Totuși, a continuat să scrie versuri și să facă interesante confesiuni hîrtiei, mai ales în fazele de pregătire a rolurilor mari. De asemenea, își desena personajele, costumele, anumite atitudini și dedica numeroase poezii locurilor și oamenilor cu care filma, cum a fost cazul cu furnaliștii de la Hunedoara. Acest imens material atestă ce „muncă uriașă trebuie să duci cu tine însuți pentru a reuși să pari cît mai simplu” — cum de altfel Șt. Ciubotărașu notează în jurnalul său atunci cînd încerca să-l găsească linia lui Creangă — rol de care s-a apropiat cu

îndreptățită emoție. Incepiînd cu „m-am născut în comuna Lipovăț din jud. Vaslui” și terminînd cu ultimele însemnări privind ultimul film, „Așteptarea”, mai precis ultima lui plecare de-acasă spre Pitești, unde filma, Șt. Ciubotărașu și-a scris de fapt scenariul propriei lui vieți: copil la Lipovăț și la Vaslui, mutat la București ca ucenic de cizmar, elev al lui Mihai Codreanu la Iași, interpret a sute de personaje în slujba cărora s-a pus cu dragoste și totală dăruire. Poate că, de aceea, monografia scrisă de Aurel Leon pe baza materialului rămas din pana actorului, poartă drept titlu provizoriu „Sluga dumneavoastră”. Ea va avea un caracter confesional pentru a servi autenticitatea. Volumul urmează să apară în Editura „Junimea”, el constituind un omagiu adus marelui actor, sensibilului poet și totodată omului cu inimă veșnic larg deschisă care a fost Șt. Ciubotărașu.

LUMINI ȘI UMBRE

Desigur că Eugen Aron, președintele Comitetului pentru cultură și artă al jud. Botoșani, are dreptate scriînd un „Cuvînt înainte” la cele două broșuri semnate de Victor Crăciun („Efigia literară a lui Mihai Eminescu” și „Mihai Eminescu și locurile natale”), utile ca informare imediată, la care de altfel tot el — adică Eugen Aron — e și redactor, că „puține județe se pot mindri cu atîtea personalități de seamă ca Botoșanii”. Au dreptate însă și cei care afirmă că Eminescu nu aparține unui anume județ, el fiind exponent al geniului românesc. Or, de asemenea figuri trebuie să te apropie cu grijă, cu foarte mare grijă, atunci cînd încerci materializarea lor în ceea ce a fost omnesc. De aceea nu avem un Eminescu în dramaturgie sau în film, în pictură și aproape nici în sculptură sau literatură.

„Și pentru că toate acestea / Trebuiau să poarte un nume / Un singur nume / Li s-a spus / Eminescu” (Marin Sorescu), toate acestea fiind „o țară frumoasă la o margine de mare”, cu „niște oameni simpli pe care

ii chema: Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, sau mai simplu: ciobani și plugari”.

Revenind la „Zilele Mihai Eminescu” de la Botoșani, să recunoaștem că față de ediția 1969 s-a realizat un salt calitativ, deși poemul Cludiei Milian „Veronica” a fost la fel de neconvîgător interpretat ca și acel „Eminescu” al lui Mircea Ștefănescu din anii trecuți; dar mai ales spectacolul de sunet și lumină încercat la Ipotești de Eugen Aron a fost... jenant. Pe de altă parte însă, locurile acestea au atîta parfum de legendă și pe meleagurile natale sînt atît de adînc întipăriți pașii săi, încît farmecul lor și căldura cu care oamenii din Botoșani s-au străduit să fie la înălțimea momentului, au acoperit neautenticul și stingăciile pornite desigur din bune intenții.

Plusul calitativ al serbarilor s-a datorat contribuției indirecte tocmai a celui absent dar omni prezent, întrucît concursul de recitări din opera eminesciană intitulat „Tot mai cîștigăm mîiaștra-ți carte” e o idee generoasă și care a fost bine slujită.

IOSIF ROSS

În anul 1921, ziarul „Adevărul” încheia un contract regulat cu cel care avea să devină inițial reporterul și pamfletarul plastic, iar mai apoi excelentul desenator satiric din anii premergători celui de al doilea război mondial, și în perioada de după Eliberare. Totodată, Ross rămîne autorul unor șarje portretistice amicale, de o eleganță ghicită de la început de către N. N. Tonitza.

Descoperit de către veșnic iscoditorul N. D. Cocea, tînrul grafician, care debutase la Iași, în tovărășia desenatorului Steurer și a pictorului Maxy, în anul 1918, mărturisea, apropierea de arta confratelui mai vîrstnic, Iosif Iser. Mai mult însă decît expresionismul acestuia, Iosif Ross își va adjudeca, stilistic, maniera artelor aplicate din jurul anilor 1900, a „modernismului” (modern style). Acest stil era caracterizat prin gustul pentru liniile curbe, pentru formele subțiate și șerpuitoare, pentru arabescuri de o pronunțată decorativitate. Ororile celui de al doilea război mondial îl vor face să revină însă la viziunea vitriolantă a primului său maestru, Iser, lucru care se va vedea în desenele Omul de la balamuc, Hitler, hiena lumii, sau în Armata germană în 1940 și în 1944.

Ni-l aduceam aminte îndeosebi din desenele dedicate lui Mihail Sadoveanu, lui Ibrăileanu, George Enescu, în chip de violonist, povestitorului de drumeții prin munții Neamț, Calistrat Hogaș, din portretele pline de vervă ale ascuțitului reporter născut la Iași, în strada Elena Doamna, Brunea-Fox, și poetului Fundoianu, bunii săi prieteni. Virulența pamfletarului grafic s-a topit în aceste portrete și în altele, încălzită de flacăra prieteniei.

Lui Iosif Ross i-a fost dată o lungă și plină de notorietate carieră, începînd din anii cînd, tînr licean, va fi frecventat Casa cu mistere din strada Sărării, unde a crescut Octav Băncilă, și unde, în 1921, delegații tuturor grupărilor comuniste din țară hotărîu ținerea Congresului pentru înființarea Partidului Comunist Român și terminînd cu ampla expoziție retrospectivă ce i-a fost deschisă în sălile Muzeului de artă din Palatul Culturii de la Iași, în anul 1962.

Meritele acestei activități au fost subliniate în scris de către vechii săi prieteni, de către poetul Ștefan Roll și de M. H. Maxy, de către Vasile Kazar, iar Alexandru Ciucurencu i-a semnat un savuros portret, autentic poem plastic.

ALEX. POPOVICI



IOSIF ROSS : „Rabindranath Tagore”

MINIMA REZISTENȚĂ A DIVERTISMENTULUI

De la început trebuie să spunem că vom discuta acest subiect sub imperiul unui permanent semn de întrebare. Nu încercăm să teoretizăm asupra acestui gen de cinematograf — lucrurile sînt destul de cunoscute. Vom încerca să răspundem doar la întrebarea dacă cineștii noștri au sau nu vocația divertismentului. Datele pe care ne bazăm: principalele filme produse în ultimii cinci ani.

Obligații nu numai de ordine cronologică, ci și — mai ales — de valoarea filmului, vom începe cu **Serbările galante**.

După patruzeci de ani de carieră strălucită, René Clair — acest ultim reprezentant al unei generații care a făcut gloria cinematografului mut și apoi a pus bazele cinematografului modern — a poposit în România atras de foarte prietnicele condiții oferite de studiourile de la Buftea. Și în unsprezece săptămîni — exact după prevederi — a turnat basmul eroic-comic „Serbările galante”, la scenariul cărui a lucrat doi ani. „Autor care se pune singur în scenă” — cum îi place să-și spună — Clair și-a propus să dea cu acest film o comedie eroică despre război. Ideea unui film despre război îl urmărea de mult, (cum aflăm din numeroasele interviuri acordate în tot cursul anului 1965), dar Clair, prin excelență autor de comedii, nu voia să facă decît o comedie. Războaiele moderne nu aveau însă în ele nimic de care să se poată rîde. Și atunci a găsit soluția refugiuului în secolul al XVIII-lea, narind istoria unui asediu. Toate datele — personajele, locurile, întâmplările — sînt imaginare („E mai interesant să încerci a oferi spiritul unui lucru decît să te încredințezi documentelor istorice care, mai mult sau mai puțin, te obligă”). Face aluzie la războaiele din secolul al XVIII-lea sau, mai curînd, la război în general, satirizînd războiul în sine.

Filonul satiric al filmului, cu aluzii clare la realități evidente, este învăluit în umor. Clair are știința — de atîtea ori dovedită — a umorului fin, nuanțat, ponderat. El nu apasă, nu îngroașă și nu repetă. Efectele comice au ritm. Inteligența, fantezia poetică și satira își dau mina într-un mod fericit. De la „Parisul doarme” și „Antract” încoace, satira este inseparabilă de creațiile lui Clair. Presa franceză — în general politicoasă, reținută — a folosit pentru „Serbările galante” un termen care cu siguranță nu l-a încîntat pe regizor: **divertisment**. „Divertismentul nu este mai puțin antrenant și seducător” scria Sadoul, care aprecia și calitatea gagurilor. Și într-adevăr, gagurile sînt excelente. Este specifică lui Clair abordarea unei problematice grave prin intermediul ironiei și glumei. În filmul burlesc (la care regizorul a făcut apel) se întîlnesc adesea așa numita „urmărire comică”. În „Pălăria de pai italiană”, în „Milionul”, dar mai ales în „Libertatea e a noastră” (ca să nu amintim decît opere ale lui Clair) urmările creează scene de un comic irezistibil. Preluînd procedeul, regizorul a creat în acest film unul din gagurile cele mai izbutite. O biată găină tulbură cu cotcodăciul ei gravitatea unui moment solemn, în care mareșalul ținea un discurs războinic în fața armatei sale lăznite de foame. Parada se transformă într-o goană dezlănțuită după penata albă. O armată după o găină.

Distribuția a fost aleasă cu minuțiozitate („Trebuie să știți să adaptați actorului rolul, după cum trebuie să adopte rolului actorul potrivit”, zice Clair). Cel mai reușit personaj rămîne țărănul intruchipat de Philippe Avron. Nevinovăția, sinceritatea, incapacitatea de a înțelege războiul, capătă la Avron expresie desăvirșită. Jean-Pierre Cassel intruchipă și aici tipul de june-prim care ni-i amintesc pe vestiții eroi ai producțiilor de capă și spadă: conductorul, plin de haz, curajos,

generos. Inpunătoare figura mareșalului d'Alembert creat de György Kovacs. O prințesă nebunatică și orgolioasă, dar cu un farmec irezistibil creează Genevieve Casile. Dintre ceilalți actori care au contribuit la întregirea unei distribuții foarte inspirate menționăm numele lui Fory Eterle, Florin Vasiliu și al Aldei Mărculescu.

Operatorul Christian Matras are în primul rînd meritul de a fi creat o armonie plastică elegantă, o tonalitate ce amintește specificul picturii secolului al XVIII-lea.

Cu toate neajunsurile (o anumită monotonie și dezlănțire a acțiunii înegalitate a ritmului în unele secvențe), filmul lui René Clair rămîne cel mai bun divertisment creat la noi. „... un divertisment a căruia lejeritate aparentă, quasi tradițională devine dintr-o dată o satiră eficientă” — cum îl caracteriza Francois Maurin de la „L'Humanité Dimanche”.

Ecoul acestui film al lui Clair s-a auzit la Buftea peste trei ani, cînd Virgil Calotescu a turnat **Războiul domnilor**.

Din fragmentele istorice ale lui C. Negruzzi a fost ales cel cunoscut sub titlul „Sobietki și români”. Care a devenit, prin pana lui Alecu Ivan Ghilia, scenariu de film. Sigur că scenariul nu s-a rezumat la cele cîteva pagini ale lui Negruzzi, ci a „războit” și „Letopisețul Țării Moldovei” al lui Neculce, a folosit și poezia lui Coșbuc „Cetatea Neamțului”, găsind, cu toate acestea, un ton propriu, caracterizat printr-un amestec de umor și gravitate. Scenariul nu ne spune că în filmul său este vorba anume de acel fragment istoric al confruntării armatei lui Ion Sobietki cu cei 18 plăieși aflați de pază în Cetatea Neamțului. Faptul este însă atît de evident, încît e de mirare că s-a ferit s-o spună. Datele principale ale scenariului sînt exact cele povestite de Negruzzi, iar nota de ironie și umor vine direct de la Coșbuc. Ghilia a complicat puțin narațiunea cu fapte și

întîmplări mai mărunte, cu o intrigă de „război în dantele”.

Alecu Ivan Ghilia și regizorul Virgil Calotescu au vrut desigur să glumească pe o temă cunoscută. Tonul de glumă nu a fost însă păstrat pînă la capăt și o anumită gravitate își face loc, ceea ce dă naștere la un fel de ambiguitate a concepției regizorale. René Clair glumea splendid pe seama „războiului în dantele”. Cineștii noștri însă și-au ales o temă care nu le permitea glumea pînă la capăt. N-au putut glumi cu rituații de înmormîntare a celor căzuți pe zidurile cetății. Și n-au putut glumi în final, unde rezultatul asediului e prezentat într-o notă tragică țintind a sublinia absurditatea războaielor.

Se glumește însă suficient pe seama unei anume infatuări a vestitului război, pe seama reacțiilor amoroase ce se stabilesc de o parte și de alta (amanta regelui răpîtă și ajunsă în cetatea plăieșilor se îndrăgostește de unul dintre aceștia; frica unui plăieș, ajuns în tabăra asediatorilor, devine subit iubita unui mercenar, moldovean de origine etc.). Nu-i lipsește filmului nici o ușoară înclinare spre aventură.

Toate acestea dau filmului o anumită agreabilitate. Virgil Calotescu a știut să-i dea suapte, ritm și culoare, fiind foarte bine ajutat de autorul imaginii, de compozitorul T. Mitrașe și, în cea mai mare măsură de interpreți. În fruntea acestora, din nou Ștefan Ciubotărașu — cel care a fost un inepuizabil creator de tipuri memorabile. El interpreta cu pondere și inteligență rolul bătrînului comandant al cetății, înzestrîndu-și personajul cu complexitate sufletească, cu ascuțime de spirit specific țărănului moldovean, cu asprime și dușoșie în același timp, cu dirnenie, umor și, de ce nu?, cu deosebită poftă pentru vin vechi. La acest mare actor care a fost Ștefan Ciubotărașu totul părea simplu; cînd îl vedeai



GABRIELA AGAFITEI :

„Interior”

jucînd aveai impresia că de fapt nu face nimic ca să fie așa cum apărea, că e normal să fie așa. Efortul compoziției nu era vizibil nici pentru cine l-ar fi căutat cu ochi sever și experimentat. Totul însă era perfect studiat și finisat cu o mîgălă pe care numai artistul o știa. Bătrînul comandant din acest film se alătură unei întregi galerii de personaje care-l recomandau pe Ștefan Ciubotărașu drept cel mai bun actor de film pe care l-am avut; cel mai bun și cel mai îndrăgît de public. Trebuie citat apoi Matei Alexandru, acest actor de care se vorbește prea puțin, deși a făcut lucruri foarte bune în filmul românesc (să ne amintim „Răscoala”), în afară de

cele din teatru și de la televiziune. Aici el creează un rol scurt, dar foarte precis conturat, colorat cu grijă și rafinement. Ilarion Ciobanu în schimb nu a beneficiat, aici, de o distribuție prea inspirată. Îi lipsesc datele de subtilitate, de abilitate fizică și spirituală pentru a jucta rolul de acest gen. Încă o dată, filmul este agreabil dar numai atît căutînd să satisfacă toate gusturile. Lecția „Serbărilor galante” a prins bine.

Mult mai neinspirată s-au dovedit creațiile noștri în materie de comedie muzicală, asupra căreia vom reveni într-un număr mai viitor.

P. MARIN

confruntări muzicale

„CARTEA ALIMENTARĂ”

Titlul nu ne aparține. A fost inspirat după denumirea formulată de către un activ autor de volume care în cadrul ultimei plenera a secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor s-a declarat partizanul acestui nou tip de carte. „Scriu ceea ce mi se cere și mai ales ceea ce se publică!” — pare să fie deviza autorilor de „cărți alimentare”. Din păcate cercul tinde să devină din ce în ce mai vicios, fiindcă nu numai muzicologul poartă răspunderea înmulțirii acestui faimos tip de literatură ci și editorul și difuzorul.

În ce constă rețeta „cărții alimentare”? Mai întii se caută un titlu cuceritor: *Viața de dragoste a lui Richard Wagner*, *Asta seară cîntă Leonard*, *Viața intimă a lui Schubert*, *Copii minune* etc. De remarcat că procedeul nu este prea nou (are tradiție!) și aria de răspîndire depășește granițele țării (adeseori volumele se importă cu mari sacrificii și se traduc în românește cu mari... beneficii!). Apoi se prelucrează zece cărți străine într-o sinteză... originală (a unsprezece). „Cărțile alimentare” se scriu ușor, nu necesită aparat critic nici la subsol, nici la sfîrșit, bazîndu-se pe imaginația autorului. Rețeta este confirmată de fapte: în 1970, de pildă, s-au publicat de către a c e l a ș i autor, dar în edituri diferite („Ion Creangă” și „Editura muzicală”) două volume cu același profil: *Copii minune și Copilăria unor mari muzicieni*. Două dintre medaloane (W. A. Mozart și C. Filtzsch) figurează în ambele volume (de aci probabil atributul carte „alimentară”, deși ni se pare dificil de acceptat ideea includerii micului Filtzsch printre „marii muzicieni” ai lumii (dar dacă aceasta este și părerea Editurii muzicale...)).

Analizînd sumar realitatea redactării unor asemenea tipuri de lucrări s-ar putea desprinde falsa părere că „acuzat” rămîne autorul. Oare nu tot același muzicolog a publicat în trecut valoroasele monografii *Franz Liszt*, *Chopin*, *Leonard* și remarcabila sinteză pedagogică *Principii de pianistică* (distinsă în 1968 cu premiul Academiei Române)?

Teodor Balan este poate unul din cei mai compleți muzicologi ai noștri, un scriitor de aleasă cultură stilistică, capabil să abordeze cu succes atît subiecte de muzică universală, cît și românească. Îndreptarea forțată a autorului către anumite tipuri de lucrări ni se pare păgubitoare pentru muzicologia contemporană. Din păcate, nu este singurul caz obligat să răspundă la cerințe editoriale sub nivelul posibilităților, iar fenomenul a început să îmbrace forme de generalizare. Poate că în ultimă analiză autorii se vor dovedi a fi „acuzati” cu cele mai multe

circumstanțe atenuate. Deci, să pătrundem la rădăcina răului.

Al doilea generator al „cărții alimentare” se ascunde în rîndul editurilor. Inscrisura, în planul de tipărituri a volumelor comerciale, facilitează și încurajează proliferarea unor asemenea tipuri de cărți. *Note și anecdote* (T. Ianopoulo), *Vedetele muzicii ușoare* (J. Marny), *Scrisoare deschisă idolilor* (P. Guth) se inscriu printre titlurile pur comerciale. Să nu fim greșiți înțelegi: nu pledăm pentru excluderea vieților romanțate, romanțelor muzicale, volumelor de amintiri și memorii, din planurile editurilor. Înțelegem și nevoia de echilibrare a cheltuielilor (mai ales cînd se promovează muzicologia românească, tematica majoră, analiza profesională a unor forme și genuri, școli și stiluri muzicale), dar pretindem tipărirea unor traduceri ca *Jean Christophe*, *Doctor Faustus*, *Defătirea lui Paganini*, *Tragedia unui geniu*, *Muzicantul ducelui de Mantua*.

Dacă autorul scrie „cărți alimentare” solicitate de editor, atunci acesta se scuză la rîndul său că tipărește aceste tipuri de volume fiindcă i le recomandă... difuzorul (librarul).

Am asistat la faimoasele ședințe de fixare a tirajelor anuale și pot să declar deschis că nu există amator mai fanatic de „carte alimentară” ca librarul. Aici, în miezul „tirajului”, s-au decretat și volumele „necomestibile”: monografiile de compozitori români, culegerile de folclor și *Studiile de muzicologie*. Ultimele două titluri au realizat în anii 1970 și 1971 tiraje... bibliofice! Surprinzător ni se pare faptul că în nici o librărie din Capitală nu există o singură culegere de folclor muzical, iar *Studiile de muzicologie nr. 6* (publicat în decembrie 1970) s-a epuizat în numai cîteva săptămîni. Fenomenul de consum sporit, remarcat vizibil în ultimii ani a rămas practic fără ecou, îndeapărînd de la tipar volume „indigeste” ca *J. S. Bach de A. Schweitzer*, *Scrierile muzicale* de Robert Schumann, *Patrium Carmen* de G. Breazu, *Aclamații imperiale în Bizant* de I. D. Petrescu, *Istoria teatrului în Moldova* de T. T. Burada etc.

Dar să recapitulăm: tirajul mare al librarilor atrage beneficilul editurii care la rîndul ei poate acorda autorului — în asemenea situații — tariful maxim. Cum să nu înflorească atunci „cartea alimentară”? Soluții în întîmpinarea proliferării ar exista, dacă: probitatea autorilor va deveni lege sfîntă în rîndul muzicologilor, editurii ar spori exigența în selectarea titlurilor (și mai ales a traducerilor), difuzorii ar prospeca piața în adîncime după cele mai moderne mijloace de investigare și mai ales după o eficientă popularizare a cărții. Cît de greu apasă însă acest „dacă”, în balanța editorială!

VIOREL COSMA

teatrul „M. Eminescu” Botoșani

„JURNALUL UNUI NEBUN”

Situația paradossală a multora dintre experimentele teatrale consumate, în ultimii ani, pe scenele noastre constă în aceea că, revendicîndu-se unei mai depline comunicări cu publicul, ele se adresează practic unui grup de inițiați. Explicația stă în aceea că evoluția limbajului scenic este, de multe ori, privită mai ales din perspectiva unilaterală a încorporării unor insolite modalități de expresie și mai puțin din perspectiva funcționalității lor sau, dacă vreți, a eficienței în planul comunicării cu publicul spectator. Așa se face că acea reatealizare a actului scenic, de care se vorbește atît de mult, devine, în respectivele împrejurări, o adevărată detealizare. Aceasta, cu atît mai mult cu cît, vorbindu-se despre teatrul total — implicînd modalități diverse, de la pantomimă la cîntec — se neglijează sau se minimizează importanța cuvîntului. Drept urmare, textul devine, nu o dată, un simplu pretext pentru ingenioase sau spectaculoase efecte scenice, neaglutinate însă unui limbaj scenic coerent, expresiv. Sentimentul este al unei risipe inutile de inteligență artistică și de fantezie (atunci cînd nu e vorba doar de un poncif), gestul fiind afectat în însăși substanța sa de o destul de incertă finalitate.

Spectacolul „Jurnalul unui nebun”, după Dostoievski, montat de Const. Măru pe scena Teatrului de Stat din Botoșani, este, în mod evident, un experiment. Admirabilul text dostoievskian a mai reținut atenția și altor colective teatrale, care l-au fructificat însă în limitele unei poeziate lecturi scenice. Const. Măru a ambiționat mai mult, ceea ce nu e rău, fiind vorba nu numai de un actor foarte talentat, dar și de unul realment dotat în domeniul artelor regizorale și scenografice. Iată însă că și în acest caz ca și în alte experimente teatrale, bunele intenții au fost handicapate de o defectuoasă

concretizare. Mai întii, pentru că și de astă dată textul a devenit un pretext, fiind de altfel redus la minimum și avînd o scăzută pondere în spectacol. Dar chiar și în aceste condiții, interpretarea actorului Const. Măru, de o remarcabilă vibrație și subtilitate, ne-a dus cu gîndul la ceea ce ar fi fost această montare, dacă la baza ei ar fi stat cu adevărat textul dostoievskian și nu doar tendința unor glosări regizorale și scenografice independente de el. În viziunea regizorală dată spectacolului evoluează însă, în afara textului, momente de o pregnantă plasticitate și expresivitate (în sine) succedîndu-se într-o foarte difuză și confuză tramă alegorică. Momentul edecarilor de pe Volga, sugerînd opresiunea din lumea personajelor dostoievskiene, acea nostalgică melodie interpretată de un fel de Ofelie-vis, ritualul damnării evocînd existența dintr-un ospiciu — iată scene de un acut dramatism virtual. Virtual pentru că impresia produsă, copleșitoare, se menține totuși la nivelul senzațiilor amintindu-și cuvintele cu care Sainte-Beuve întîmpina o piesă de Vingy: „Era ceva elocvent la auz, tulburător la vedere; dar trebuie să adăugăm că era ceva bolnăvicios, vanitos, dureros; suferință în locul pasiunii. Arta mirosea din cap pînă în picioare a reumatism literar, a migrenă poetică”. Sau teatrală.

Noînd dăruirea cu care întregul colectiv de interpreți a participat la acest spectacol, nu putem să nu regretăm deplasarea sensurilor montării, aproape în mod exhibitiv, dincolo de textul care se cerea respectat și care astfel ar fi asigurat o fecundă valorificare a unui substanțial efort.

AL. I. FRIDUȘ

Karcsi saltă pași grăbiți pe strada întunecoasă. Ocolește băltoacele — de cite ori le vede — executând parcă figurile obligatorii ale unui dans, grațios, exagerând chiar cite pușin. Din cind în cind se oprește, se întoarce cu fața la cer și-și lasă fruntea încinsă scaldată de ploaia mărunță. Apoi vîră mina în buzunar și pipăie cheia. Cerul invizibil, strada afundată în bezna, băltoacele negre i se rotește lent în jur, ca decorul unui vis urît. Dar cheia, fragmentul de metal pilit, șlefuit, care i se pitește în buzunar, ea e însăși siguranța liniștitoare. Izbucnește în ris, cine știe pentru a cita oară de cind a pornit ieșind din

on. Eu ar fi trebuit să-l circ-pesc peste bot. Dar apoi, în porumbiște, tremura ca piftia, eroul...
— N-ai de ce s-o faci pe deșteptul — zice, în cele din urmă, incetșor.
O pornesc amindoi, ocolind băltoacele, șovăitori.
— Mai predici?
— Dar tu? Mai șmotruiești?
Karcsi se oprește o secundă, dar, dînd din umeri, o ia îndată din loc.
Răspunde sec.
— Sint angajat la fabrica de textile. Sint muncitor, mă, tată, nu gurist ca tine.
— De aia cari coșurile de la piață, nu?
— Ce te bagi tu în trea-

Szász János

ÎNȚILNIRI*)

verosimilă, și bucuria poate fi casa Garai. Și bucuria e neguită de o vorbă rea, de o privire șuite, de un gînd bănuitor, revenind cu încapăținare. Cu cheia se descuie orice broască, și dincolo de pragurile, pînă acum interzise se află iubirea și întreaga viață pe care pînă mai ieri și-o imaginase turbure și copilărește. Dar acum totul se luminează, se limpezeste. Ca la ispita unui cuvînt ciudat, a unei expresii foarte potrivite care-i stîrnete amintirea și se cere rostită din nou și din nou, mina îi scapă, chiar fără voia sa, spre obiectul încălzindu-se încet în ascunzătoarea buzunarului. Atingerea lui îl inundă cu o voioșie dezlănțuită, sare peste băltoace, înaintează pe bordură, în echilibru, cu brațele larg desfășurate, apoi încetinește și izbucnind din cind în cind în ris, reinvie cele întimplante...

După cină, Garai îl chemase în camera de lucru. Am înțeles, să mă duc la Gambrius, să-l caut pe Borovszki și să-i spun ca mine după amiază să vină la domnul Garai, acasă... Cine-i acest Borovszki? Nu știa precis. Ii auzise numele, la birou, în discuțiile lui Garai și în convorbirile lui telefonice. Se pare că se ocupă de transporturi, sau așa ceva. Il și văzuse, parcă, o dată, în curtea fabricii. După aceea poși să te duci acasă și spusesse Garai. Cînd, în antru, Karcsi își strecură brațul, în mîneacă, Agi ieșise în urma lui. Nu obișnuia. Nu vine niciodată după mine... Ii virise ceva în mîna. Intii nici nu mi-am dat seama ce-i. Dar cuvintele fetei dăduseră parcă formă obiectului din mîna lui, corpul rece își mărturisii identitatea și deveni greu, apăsător, enorm. „Asta-i cheia porții din dos, o deschizi și pe scara de servicii, prin antroul mic, intri la mine”. Și dispăruse. Agi avea o expresie serioasă pe chip. Ochii ei mari ardeau așțați, gesturile îi erau decise, pline de siguranță. „Intri în camera mea”. Nu, n-a spus așa. Ii vede din nou buzele deschizîndu-se, încordate, suflînd spre el un i dogoritor: la mine.

Acum, îmbrățișînd aerul, Karcsi și-o închipuie alături, și, uitînd de sine, începe să-i vorbească tare, nu-i țipenie în jur, nicăteri, și chiar dacă ar fi... Ce întunecos e totul aici, aprindeți lumini-le! Și plouă, plouă. Ii trece un fior pe spinare.
— Hei, nu poți fi mai atent?
— Sruzați, zice Karcsi jenat, și privindu-l pe trecătorul intrizat de care se izbise, salută tresărînd uimit:
— Servus, Kovács!
— Servus, zice și Adam, mirat.
— Nu te-am mai văzut de-atunci. Tiii, ce trîntă ai luat...
Pentru o clipă, Adam vede șoseaua ticsită de refugiați, fetele asudate și frica din ochii oamenilor. Aude urletul avioanelor. Și doar aveam dreptate, totul era cu susul în jos, întreaga lume, dar asta n-ai să știi atunci boarfele stăpînului în cam-

ba celor mari? Mie nu-mi dă nimeni biștari pe gratis...
— Ride toată lumea de tine, se spune că freci pozelele și dai clanțele cu sidol...
— Munca nu-i rușine... Degeaba mă zgîndări, astăseară sint bine dispus.
— Aș vrea să-ți spun ceva, știi... — caută Adam cuvintele. M-am mai gîndit la asta, de multe ori, Ne-am luat la bătaie pe șosea, dar după aceea ai tremurat acolo, în brațe la mine...
— Parcă tu n-ai tremurat?
— Tocmai asta vreau să spun. Oare numai pentru că ne era teamă ne-am strîns unul lîngă altul în porumbiște? Sau pentru că, oricum ar fi, noi sintem de-o seamă, bătrîne?
— Frumos mai dai din gură.
— Din partea ta pot să tot dau...
— Mă, Kovács — zice Karcsi deodată, pe-un ton mai intim dar apoi, dînd din mîna, continuă, rece: A, nu spun nimic. Tu ai acum capul plin cu tot felul de lupte de clasă.
— Vorbești de parcă n-ai avea nici în clin nici în mîneacă...
— Ce-ți pasăție? — Ii taie vorba Karcsi. Te-ai aranjat din prima clipă, ești ștab. Dar eu am nevoie de-o lea-fă fixă, tăticule.
— De unde-ai scos-o că am devenit ștab?
— Așa cirpesc vrăbiile. Din partea mea poți să fii orice, pentru că treaba ta e treaba ta, iar a mea e a mea. Tu erai încă din școală băgat în toate ciorbele, iar eu nici dacă mă tai la mîna nu dau fuga la primul ajutor. Mă leg și gata. Pe mine să nu încerci să mă convertești.
— Dar bine... Doar nu vrei să slugărești toată viața la Garai? Mă, tu nu te-ai gîndit că într-o bună zi n-o să le mai dea mina să fină servitorii?
— Ce părere ai că m-am gîndit?
— Nu pricep...
— E prea complicat pentru tine. Ei, salutare. Eu o iau la stînga.

Dă colțul într-o stradă lă-turalnică n-are chef să se mai ciondănească cu Adam, socoate orice discuție drept inutilă și fără sens de vreme ce tot nu-și poate arunca în luptă argumentul cel mai de seamă și îi e teamă ca, pradă acestei voioșii cotropitoare, să nu-l ia gura pe dinainte. Adam, rămas singur, stă un timp pe loc, descumpănit, își inghite ciuda, îl supără și-l întărită superioritatea bătoasă a lui Karcsi, apoi, dînd din umeri, o ia spre Gambrius. Ce căcănar și asta, așa a fost totdeauna, la școala de ucenici nu trănecnea decît despre cuceririle sale, despre tot felul de aventuri de pe la bordel. Pe atunci îl asculta cu gura căscată, poate că amesteca și puțină invidie în uluirea sa mută și pudică de băiețană. Dar acum? Ar avea chef s-o rupă la fugă, să-l ajungă și să se încaiere cu el. Ajunge prost dispus la Gambrius și intră prin ușă turnantă cu sentimentul celui care

a pierdut ceva din vedere, a omis să desăvîrșească un lucru care ar fi fost de cea mai mare importanță.
Restaurantul Gambrius abia dacă mai amintea de ființa sa de odinioară; cu pușin timp înainte de război, proprietarul transformase localul-șablon în berărie, după model bavarez: în capul scîrilor străjuiau doi urși împăiați, iar jos pereții încăperi lungi, dreptunghiulare erau plini de coarne de cerb, de capete de mistreț, de embleme și de tablouri înfățișînd scene de vînătoare. La loc de cinste — portretul fîhrerului; șiruri de lozinci naziste șerpuiau pe pereți cu litere gotice. Din toate acestea nu mai rămăsesse nici urmă, proprietarul prudent mătrășise pînă și urșii. Pe mesele grele, de față cioplit grosolan, spuma albă de bere sclipește rareori. Acum se servește rachiu, vinuri proaste, botezate, tulburare acru, însă cei cărora le prisosesc banii și-l cunosc pe patron se aleg și cu lichide mai acătării, turnate pe sub tejghea din sticle fără etichetă.
...Sint bani destui pe-aici, nici o grijă, își zice Adam, în timp ce străbate cu privirea încăperea plină de fum. Numai de-aș ști de ce dracu vă îmbrăcați așa lă-ltu, de ce stați aici cu paltoane cu blana roasă, în scurteci jogaose, în haine de piele năpirlite, peticite? Pantaloni bufanți. Cizmele și bocancii sint plini de noroi de parcă n-ar fi văzut perie de cînd sint. Sigur, v-ar da mina să purtați și valse mai arătoase, dar voi sinteți cu bună știință ca adunați de pe girli; pe cine vreți să duceți de nas? Nimeni nu mai crede că toți burghezii ăștia cu șapcă, cu scurte decolorate și cu ghețele pline de noroi au numai vînt prin buzunare. Mai e cineva care să nu cunoască uniforma asta de geambaș? V-a intrat decum în singe, căci astfel de ce naiba toată mascarada asta a mizeriei, ca și cum ar trebui să vă temeți în mod serios de cineva? Vă pitulați mai degrabă din prudență, căci cită vreme bătrînul grizzli nu vă ia la întrebări decît de ochii lumii, ați putea să vă încheiați a-facerile grase pînă-și ziua-n amiaza mare, pe strada principală. Și apoi acum e vremea marelui cules: dați-i bătaie, să facem contrabandă, fraților! Saltă alimentele peste graniță și întoarce-te cu medicamente, chimicale, mașini furate pe care nemții le-au demontat dar n-au mai avut timp să le ia pentru că trebuia să-și salveze pielea. Așa, pradă în puterea nopții, jură din vagoanele garate, ia tot ce găsești. Unge-l pe magazioner, împușcă-l pe paznic, încarcă și — valea, spre casă: pică dolara. Lumea interlopă e în



Desen de RADU CEONTEA

fierbere: spărgători de profesie, contrabandiști, falsificatori de acte, speculanți cu vaită, — iar în jurul lor valsează armata intermediarilor și în jurul tuturor mulțimea de pierdevară, de chiu-langii. Dansul e în toi iar orașul rabdă de foame, dispăre făina, dispăre untura, prețurile urcă vertiginos. Degeaba înhați o bandă de traficanți, peste trei zile apare alta în loc. Dar de fapt nu bandele trebuie arestate ci trebuie descoperite depozitele, trebuie să pui mina pe alimente și atunci s-a zis și cu bandiții și are și orașul parte de hrană. Iar contrabandiștii sint înarmați, de curînd, în apropierea graniței s-a dat o adevărată bătălie cînd oamenii poliției au vrut să-l legitimeze pe șoferul unui camion. Alteori bandele de tilhari sint cele care-i atacă pe contrabandiști și valorifică marja astfel procurată în oraș. Poate că o cumpără tocmai cei de la care a fost jurată, nu contează, toată lumea jude după ban, cum spune Geza baci, spumegă în jurul vițelului de aur, iar noi nu sintem decît o mină de oameni aici, băiete, o mină de comuniști în mijlocul acestei societăți de sabotori care se cheamă poliție: ce altceva aș putea face, băiete, decît să vă trimit pe voi în toate direcțiile ca să deschideți bine ochii, să adulmecați, poate că o să prindem o urmă, poate că o să le dăm de capăt acestor treburii...
Adam caută o masă liberă; află una la capătul sălii, se duce cu pași rari pînă acolo și se așează. Cam pe la opt seara și pînă la ora de închidere silenț de timpurie, la unsprezece, restaurantul Gambrius e mereu ticsit. Ori de cite ori ușile batante dinspre bucătărie sau buget se deschid, norii deși de fum se clintesc deasupra meselor dîn încăperea neîncălzită. Ca și cum curentul ar flutura voaluri cenușii, gonindu-le cînd sus, spre tavan, cînd smulgîndu-le în jos, printre mese. Adam urmărește apatic jocul vîlătucilor de fum, trecînd cu privirea de la o masă la alta și, tresărînd, dă peste un chip cunoscut. Iși ferește ochii și încearcă, liniștit, să treacă în revistă clienții care șed la celelalte mese, dar în realitate nu mai percepe nimic altceva, nu mai vede decît figura descoperită adineori. Pripit, speriat, se mai uită o dată într-acolo, apoi coboară privirea, strînge pleoapele peste ochi pentru o clipă, cine știe, poate, cînd va ridica din nou capul, chipul acela va fi dispărut. Examinează fața de masă în carouri: pătrățelele odinioară albe s-au imbecit de mult ca de cenușă, iar băutura vărsată din neatenție sau din sfidare a desenat peste ele hărți intortochate.

— Cu ce să vă servim?
Adam se uită șovăielnic la chelner. Zîmbind jenat, ca și cum n-ar vrea decît să se scuze pentru că s-a pierdut în gînduri, netezește fața de masă cu ambele mîini. Chelnerul îi interpretează gestul greșit și zice, scușîndu-se la rîndul lui:
— Servete de război, dacă-mi permiteți. Dacă le spălăm, adio, dacă nu le spălăm, să trăiți, sint murdare dar măcar întregi.
— Bere, zice Adam care, în primul moment nici nu pricepe despre ce vorbește chelnerul și adaugă numai după o scurtă gîndire: A, nu contează...
— Bere nu avem, vă rog...
— Atunci altceva, băguie Adam.
— Un rachiu poate?
— Unul mic, zice Adam și se uită din nou doar la fața de masă, la carouri, la șirul celor de culoarea sfeclei și la cele cenușii, schimbîndu-se, întretîndu-se, pierzîndu-și formele și contopîndu-și culorile, într-o rotire ca de vîrtej.
— De ce nu ridici privirea, Adam? Cui nu vrei să i te uiti în ochi?
— Doar știi bine cine șade acolo.
— Știu, Adam. De ce nu vrei să te uiti în ochii Icei?
— Nu știu.
— Tot o mai iubesti?
— Pentru mine iubirea înseamnă însăși durerea. Cînd mă uit la ea nu sint durere ci altceva.
— Sint unii care și în iubire se iubesc pe ei. Se fereesc din calea durerii. Ea e aici, la cițiva pași de tine, ai putea să te scolii...
— Pe ei? Eu o iubesc pe ea, și, știi, cînd s-a vîndut... Iar acum uite cu ce moacă pocită șade acolo, o fi vreun sac cu bani, ce contează la ea, fie un ofițer neamț, fie speculantul ăsta împuștat... Cînd s-a vîndut, am simțit că mor de rușine.
— Și acum?
— Și acum. Mie rușine. Pot fi contrazis, copilării — s-ar putea spune, — ce-a fost frumos rămîne frumos. Dar eu sint că și amintirile pot fi murdărite. Mă uit la ea, nu trebuie decît să mă uit la ea și aș fi în stare să plîng de rușine.
— Bine, dar puteați să vă despărțiți și altfel. Pot exista o mie de motive pentru ca doi oameni să nu rămînă împreună. Poate că au greșit, poate nu s-au cunoscut îndeajuns.
— De ce aș încerca să mă consalez de vreme ce cunosc adevărul? Eu n-am nevoie de murdărie. Stau doar și mă uit cum trăiesc alții...
— Trăiește deci după legile tale, Adam.
— Sint singur.
— Sonia...
— Sonia a murit. Iar aia de colo, degeaba trăiește, pentru mine a murit și ea.
Adam stă la masa aceea ca și cum ar vrea să spargă cu fruntea lui limpede arcuită zidul neguros al suferințelor. Nu se teme de ele. Parcă bănuind că în fața lui, în timp, nu se desfășoară un drum neted. Parcă ștînd că într-însul întreita întîlnire dintre calitățile moștenite, efectele suferite în copilărie și în clipa trecerii spre tinerețe și prefacerile revoluționare a creat această înclinație totalitară, extremă! Cum ar putea numi oare setea lui pătimașă de adevăr, forța irezistibilă și plenitudinea dăruirii, dorul nemărturisit de fericire pe care nici durerea, dar nici măcar rușinea nu i-l poate stinge?

Adam ridică ochii și, prin ușa turnantă, îl vede intrînd pe Balogh Karcsi. Karcsi se uită în jur, apoi o ia de-a dreptul spre masa aceea de care, adineori, Adam își fereise privirile.
Borovszki a băut destul de mult. Gesturile îi sint cam nesigure dar lumea mai stăruie solid ancorată în jurul lui. Conform obiceiului, bea pînă ce lucrurile prînd să se încline nișel, aici e hotarul. Are două operații de ulcer, nu se prea laudă cu jumătă-tura lui de stomac și, de cînd

slăbit, n-a mai făcut-o lașă în lege decît o dată, cel mult de două ori.
Acum pălăvrăgește tocmai despre tainele fuicii, iar fața, cu coatele pe masă, cu fața spre comeseanul ei, își lasă privirea obosită să ră-tăcească prin norul de fum, căutînd ceva pe deasupra capului cărunt, parcă uzat, purtînd semnul distinct al cheliei.
— ...căci dacă o botează, mai treacă-meargă, ești atentă, mămicule? Tot îi rămîne măcar gustul, dar dacă n-o prepară din prune — dă Borovszki din mină și gestul îi iese prea larg, cit pe ce să atingă obrazul fetei care-și ferește capul și-i aruncă bărbatului o privire de reproș.
Karcsi, deși pe drum încercase zadarnic să evoce figura, îl recunoscuse îndată ce intrase. El e, expeditorul. Ajuns la masa lor, în loc să salute, i se adresează de-a dreptul:
— Domnul Borovszki?
Tocmai cînd bărbatul, înclinat peste masă, caută cu mina, mina fetei, vrînd să-i ceară iertare printr-o sărutare pentru neîndemînarea, de adineori. Auzindu-și numele, întorce capul brusc, mina îi cade pe masă sunînd sec, apoi se lasă pe spate și-și retrage brațul descriînd un arc de cerc larg, aproape atingîndu-l pe Karcsi. E beat, își zice bătatul.
— Poștiți. Cu cine am o-noarea?
— M-a trimis domnul Garai, domnul Garai Jozsef — zice Karcsi și o urmărește pe față cu coada ochiului.
— Garai — mormăie Borovszki. Păi asta-i o firmă de încredere. Dar eu te-am întreat pe dumneata, cine ești dumneata, tinere domn?
— Sint Balogh, Balogh Károly — zice Karcsi indispus și, semnalizîndu-i parcă fetei, dă din umeri. Domnul Garai îl roagă pe domnul Borovszki...
— Oprește căruța! — Ii taie vorba Borovszki, cu arătătorul ridicat. Intii și-ntii așa, în picioare, nu discutăm. Luați loc. Pardon, mai întii recomandă-te frumos a-cestei drăguțe doamne... Ica, acesta, aici, este domnul Balogh. Ei, și-acum mai comandăm ceva, oameni sintem, nu-i așa? Doar n-o să discutăm cu gîtlejul uscat?
Nici Karcsi, nici fata nu vor să bea. Dar Borovszki cheamă chelnerul și, fără să le dea atenție tinerilor, comandă trei sute de grame de fuică de prună.
— Așa, o treabă am rezolvat-o. Iar acum să revenim la trestie, vreau să zic la chestie, he-he-he — se hlizește, amuzat de propria-i vorbă de duh. Zici că Garai...
— Da, îl roagă pe domnul Borovszki...
— Hoho! Oprește căruța! Trăim vremuri îmbîrligate, tinere prieten, vremuri îmbîrligate — repetă cu plăcere Borovszki — și cine mi-o poate spune că pe dumneata te-a trimis de facto domnul Garai?
— Vă rog frumos... — zice Karcsi jenat și schimbă o privire cu fata care-și dă ochii peste cap vrînd parcă să spună: vezi ce figură?
— Căci cine este oare acest Borovszki? Vreun coate goale, vreun rahat cu ochi pe care-l chemăm doar așa, îl convocăm și gata? Eu sint expeditor. Eu am o firmă înscrisă cu acte în regulă, mie mi se poate scrie, tinere, ba, mai mult, mie mi se poate și telefona... Imi știi numărul de telefon?
Sosește chelnerul cu băutura. Borovszki trage de îndată o dușcă sănătoasă, cei doi tineri nici nu întînd mina spre pahare. Din cînd în cînd se uită unul la altul, mai întii pe furis, apoi deschis, cu acea căldură bruscă a simpatiei trezite ori de cite ori, într-o situație jenantă, idioată, dai peste un tovarăș înțelegător.
In românește de
PAUL DRUMARU

*) fragment din romanul „Mîine va ninge”, în curs de apariție la editura Eminescu.

inimi roșii...

— Lui MIHAI URSACHI —

Cind vine barza și
degetele fluieră jos la marginea riului,
Cind se cîntă la masă și
bătrînii ies pe ușa care dă în frigul veșnic
Cind ne iubim fără speranță și
ciinele negru stă pe ladă-n curte-n ploaie

Bat inimi roșii-n cuști de aluminiu,
Cind mai puțin, cind mai multe mii,
Multe
Inimi roșii în cuști de aluminiu,
Nenumărate
Inimi roșii în cuști de aluminiu
Cind vine barza și
Cind se cîntă la masă și
Cind ne iubim fără speranță și

Ciinele negru intră-n cet în casă
Fixind pendula.

dormi, motane

— Lui EMIL BRUMARU —

Dormi, motane, prin groapa asta de horn
Trag stelele.
I se simțește spatele motanului
De frigul lor care îngheață focul
Găurindu-l,
Doarme motanul negru-n gura focului,
Șira spinării-i zruie de frig.

poezii

— Lui ADI CUSIN —

Poezii care pasc, cu zurgălăii
Bălăbănindu-se la git.
Poezii care pasc ciolane, cuburi
De zahăr și atit.

Poezii care pendulează
Pe-o margine de masă, lași,
Cei impușiți ca apa-n vază,
Cei neoclasici și cei grași.

Poezii care au o soră
Și care au un loc de veci,
Poezii care se devoră
Ca niște tigri-lilieci.

Poezii care pasc rugină,
Poezii care poartă plisc,
Poezii — stații de benzină,
Poezii fără nici un risc.

*

— Lui ION CHIRIAC —

Oh, copilații uzi în ploaie
Inmugurind cu spaimea în urechi,
Noaptea singuri în bătaia intunericului

Crede-mă

Noaptea singuri în bătaia beznei,
De parcă ar sta cu capete de fier
Culcate silnic pe magneți.

Crede-mă.

Nu este asta rugăciunea izbăvirii
Dar se va face-n urma ei lumină,
Eu nu-s profet, eu sint o piatră
Născută pe potriva lumii,
Oh, copilații uzi în ploaie
Cu frunze verzi pe gură, crede-mă.

GEORGE MĂROȘANU

ancestrală

Ochii tăi, mamă,
limpezi și buni,
sălășluind focurile haiducești
din străbuni...

Ochii poiencilor,
intr-o neuitată,
aprinșă dimineață.
Ochii tăi, tată...

Ochii cerului vinovat de albaștri.
Ochii fîntinilor visînd pribegie.
Ochii toamnelor lungi.
Cu păsări și plopi de tăcere.
Ochii tăi, copilărie!

TUDOR VIANU
ISTORIC LITERAR

Citat deseori pentru numeroasele studii asupra unor scriitori români, Tudor Vianu n-a rămas, totuși, în conștiința noastră ca unul dintre cei mai de seamă istorici literari, așa cum ar fi meritat și cum se relevă, din nou, într-o culegere apărută în colecția „Biblioteca pentru toți” (*Scriitori români*, 3 volume ediție îngrijită de Corneliu Botez, antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea). El a avut despre istoria literară o concepție superioară, perfect încheată, teoretizată și aplicată într-o îndelungată activitate, a cărei consecvență și continuitate s-a putut observa mai greu datorită reputației de estetician și stilistician care l-a consacrat.

Pornind de la destinul lui Vasile Alecsandri, considerat, și după apariția lui Eminescu, ca unul dintre cei mai de seamă poeți români, dar nu și un poet „viu”, Tudor Vianu expune, în 1926, o interesantă concepție despre istoria literară. Ca și cele două feluri posibile ale memoriei („dintre care unul recunoaște pur și simplu că ceva s-a întâmplat în trecut, pe cînd celălalt reține trecutul cu accentul lui particular și caracteristic”), tot așa, domeniile tradiției literare pot beneficia numai de „fasciculi de raze ale unei sărace percepțiuni intelectuale” sau de „lumina intensă a acelei integrale conștiințe, în care substanța trecutul fuzionează cu personalitatea prezentă și obține o expresie în care vibrează energia actualității”. În consecință, acțiunea istoriei literare va avea ca obiectiv „încercarea de a face trecutul asemănător prezentului. Înlăturînd din amintirea operelor și scriitorilor rugina indiferenței și înzestrîndu-le dimpotrivă cu atribuțiile unei participări active”, ea devine „o pledoarie care nu ostenește să dovedească cum că nimic din cele ce aparțin tradiției literare nu s-a perimat...”. De aici derivă două moduri de abordare a operelor literare aparținînd trecutului: una „centrifugală” sau, cum am numi-o astăzi, de reconstituire, cealaltă, „centripetală”, de asimilare în prezent, de căutare a unor semnificații actuale. Distincția lui Tudor Vianu pleacă de la o interpretare dialectică a operei literare. Aceasta, prin unele laturi, are o viață a ei în timp care justifică „neînclătata reconsiderare” din perspectiva actualității și din unghiul de vedere al unei alte personalități critice. Valorile și semnificațiile infinite ale operei nu sînt „inventate” de istoricul literar, ci descoperite de el, organizate într-o viziune originală, personală. Este forma superioară a istoriei literare. De aceea, va susține în mai multe rînduri Tudor Vianu, fiecare epocă trebuie să-și scrie istoria ei literară „grupînd în modul ei propriu materia trecutului și repartizînd într-un fel personal accentele valorificării”. El însuși va propune „o nouă lectură a poeziilor noastre mai vechi”. Oricît ar părea de surprinzător, Tudor Vianu este, din acest punct de vedere, adeptul criticii creatoare.

Este posibilă „explicarea” operei literare? Întrebarea capătă la T. Vianu, spirit raționalist, totdeauna un răspuns afirmativ, chiar dacă opera artistică, cum nota și în prefața la *Arta prozatorilor români*, ține de domeniul iraționalului. El a rămas constant pe poziția unui optimism al cercetării, fără a nega caracterul ireductibil al fenomenului literar „în ultima lui adîncime”. Totul poate fi introdus într-o legătură causală, pină și „monștrii” (geniile „ca orice lucru pe această lume”. Operația imediat următoare analizei — gruparea operelor în serii istorice, curente și școli — este justificată, la rîndul ei, de existența în structura unei creații, oricît de originale, a unor elemente aparținînd tradiției: teme și idei comune, atitudini, figuri și procedee stilistice. Istoria literară „înter-nă” devine „studiul genezei continue a literaturii”.

Prima însușire a istoricului literar Tudor Vianu — ușor de observat — este știința de a-și alege unghiul potrivit din care să privească opera unui scriitor sau traiectoria unui destin artistic. Este o intuiție esențială și multe din studiile sale își datoresc profunzimea alegerii perspectivei adecvate. Anton Pann, de pildă, reprezintă sinteza unei concepții de viață și a unui anumit tip de cultură. Cercetarea va debuta, prin urmare, cu definirea ariei culturale al cărei exponent este, după care va pătrunde apoi în universul operei.

Tudor Vianu a aplicat în egală măsură modalitățile „centrifugale” și „centripetale” de explicare a operei literare, cu o mai intensă și justificată preocupare pentru interpretarea estetică. El a consolidat, astfel, alături de ceilalți „postmaiorescieni” (E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu) autonomizarea estetică a fenomenului literar. În cercetarea atentă și profundă a artei scriitorului (îndeosebi în planul procedeelelor de stil, înțietatea lui Vianu este evidentă, ca și în accentuata corelare a acesteia cu contextul istorico-literar, național și universal).

Spre deosebire de G. Călinescu, Tudor Vianu nu pune mare preț pe biografie, deși a folosit-o deseori, fără strălucire, mai mult ca un preambul informativ. Numai în unele cazuri, cînd caracterul omului a influențat într-o măsură hotărîtoare opera, devenind „o cheie a creației”, Vianu realizează portrete morale, cum este excelentul capitol *Caracterologie* din studiul despre Al. Macedonski sau descrierea „personajului” I. L. Caragiale. Atenția constantă a istoricului literar se îndreaptă spre operă, văzută ca o unitate, o structură complexă care trebuie definită în tendințele ei esențiale. Creațiile marilor scriitori (Eminescu, Macedonski, Caragiale) sînt cercetate pentru a reconstitui „atmosfera”, universul „moral”, „vizual”, „acustic”, al operei, „lumea de motive și atitudini”. Astfel de obiective critice (inclusiv termenii folosiți) au devenit curente în istoria noastră literară, fără a se recunoaște întotdeauna că ele țin de o adevărată metodă de cercetare istorico-literară, sistematică și complexă, creată de Tudor Vianu. Un motiv, o temă sînt urmăriți în diverse manifestări, creșteri și descreșteri, nuanțări și transformări. Fiecare investigație va trebui să răspundă la întrebarea capitală: în ce constă originalitatea scriitorului? Originalitatea pe care T. Vianu o caută în atitudinile fundamentale în fața vieții, la Eminescu în „adevărul și energia lirismului” și, în cele din urmă, dar într-un mod hotărîtor, în arta scriitorului, definită printr-o critică „morfologică și stilistică”. Conștient, în ciuda optimismului său raționalist, de limitele oricărei explicații a unei opere artistice, T. Vianu știe să ferească analizele sale de suficiența demonstrațiilor „clarificatoare” și definitive. Mergînd foarte adînc în dezvăluirea resurselor farmecului eminescian, cum n-a făcut-o nimeni pină la el, criticul avertizează: „Ceea ce se poate spune... despre armonia eminesciană lasă neatins fondul lucrurilor. Dar pină la aceste vecinătăți cîteva lucruri se pot totuși spune”. După relevarea originalității, a specificului, a „sunețului propriu”, istoricul literar fixează locul scriitorului în cadrul unei serii (cronologice, umane, literare etc.), procedeu devenit la discipoli un adevărat ritual didactic.

La nici un alt istoric literar român nu se observă o mai mare preocupare de a menține echilibrul dintre a analiza și sintetiza. Rar se întîmplă ca încercarea de a ana-



liza originalitatea de viziune și valorile stilistice ale unui scriitor să nu fie însoțite de o formulă globală vizînd totalitatea operei într-o perspectivă cît mai amplă, de unde impresia, nu într-un totu exactă, de exegză superjor cîdactică. Poate de aceea se vorbește, în genere, despre Vianu ca despre un spirit profesoral, erudit și riguros, în opoziție cu „spontaneitatea” explozivă a intuițiilor călinescien. Desigur, cine s-a format în cultul caracterizărilor rapide și totale ale lui G. Călinescu nu se entuziasmează în fața demonstrațiilor metodice ale lui Tudor Vianu, realizate prin acumulări lente de observații și nuanțe, în care călătoria spre nucleul operei este făcută cu precauții și tatonări preliminare, iar intuițiile, avansate cu maximă prudență. Dar forma expunerii, cum nota însuși T. Vianu în *Estetic*, „nu permite nici o concluzie cu privire la realitatea procesului psihologic”. O mare bogăție de intuiții și percepții critice sînt constrînse să ia o formă riguroasă în cadrele „științifice” ale esteticii sale. Unele tipologii și clasificări ale atitudinilor lirice, de exemplu, ne apar astăzi depășite sau ineficiente, dar ceea ce scoate criticul din aplicarea acestor categorii la analizele liricii eminescienă rămîne interesant și revelator. Cum observă și prefațatorul antologiei, multe din formulările lui Tudor Vianu au devenit — uneori simplificate — bunuri comune analizelor literare didactice, universitare sau liceale. De asemenea, ținuta ceremonios intelectuală, aerul savant se recunosc ușor la mulți discipoli, rămăși, din lipsa substanței ideologice și a sensibilității rafinate în fața operei de artă, la faza clișeelelor verbale și a atitudinilor intelectuale mimetice.

Se constată la Tudor Vianu tendința de a căuta semnificația operei unui mare scriitor dincolo de limitele literaturii. Mai întii, printr-o înscriere în sfera mai largă a culturii și a spiritualității umane, apoi — esențial pentru esteticianul și istoricul literar Tudor Vianu — prin aprecierea operei artistice din perspectiva unei experiențe umane fundamentale. De aceea el s-a îndreptat în primul rînd (și a revenit deseori) spre Eminescu și Macedonski, pentru care poezia era un „mod de viață”. O dată precizate originalitatea și valoarea literară, criteriile decisive pentru explicarea măreției unei opere sînt „profunzimea” și „complexitatea” dezvăluirii unui destin uman.

În studiile de istorie literară, Tudor Vianu nu este cum s-a spus, „mereu egal cu sine”, decît în privința seriozității și a temeiniciei cercetărilor. Este o mare diferență între, să zicem, studiul despre Odobescu — conceput ca o descriere a activității — și *Poezia lui Eminescu*. Unele nu au o viziune, ci o alcătuire didactică, altele, concepute cu prilejul aniversărilor, nu evită formulări de circumstanță. Adevărata forță a exegetului apare în studiile sau chiar în scurtele articole care vizează structura și originalitatea unui scriitor.

Intr-o mare măsură, imaginea noastră despre Eminescu, Macedonski (prima recunoaștere, argumentată a valorii sale), Odobescu, Măroșanu s-a constituit din portretele compuse de T. Vianu. Preferințele sale merg, evident, spre scriitorii care reprezintă maturizarea și „clasicizarea” literaturii române. Scriitorii pașoptiști, prețuiți pentru inițiativa lor, sînt puțin cercetați (doar prozatorii), socotindu-se că n-au atins o expresie literară care să justifice analiza.

În tradiția lui N. Iorga și G. Ibrăileanu, Vianu este în istoria noastră literară și un creator de perspective. În afara unor studii de sinteză (*Asupra caracterelor specifice ale literaturii române, Originalitatea contribuției culturale a românilor*, neincluse în culegerea recentă, *Contribuția românească în estetică*) el a făcut numeroase scurte incursiuni în literatura română care pun în evidență, dintr-un unghi inedit, specificul unei „serii” de scriitori, sau al întregii literaturi naționale. Să amintim aici de teza originală după care cultura românească a devenit „tinără” o dată cu emulația intelectuală pașoptistă, după ce fusese „bătrînă” în secolele anterioare. În legătură cu Eminescu și Creangă, se fac observații pătrunzătoare privitoare la extracția socială a scriitorilor români, cu consecințe în opera literară. În mare parte, și *Arta prozatorilor români* pornește de la perspectiva sintetică, perfect coerentă, asupra evoluției prozei românești, de la retorismul primilor prozatori la curentul intelectualist și estet.

Cu regretul de a se fi pierdut ingenuitatea cititorului din alte vremuri, Vianu strecoară în evocarea lui Anton Pann, „sîmburele” unei alte captivante cercetări: evoluția ideilor de „carte”, „cititor”, „scriitor”. „Mi se pare că ceva din farmecul cărților a dispărut pentru acel care o deschide cu spirit critic, adică în dispoziția de a o judeca și de a-i rezista. Dar acei care străbăteau altădată frumosele cărți poporane și deslușeau cu oarecare greutate cuvintele și legăturile lor, simțînd cum din semnul tipărit se încheagă o imagine sau o gîndire, o întîmplare înfiorătoare sau veselă, o cugetare înțeleaptă, cartea era neapărat crezută și influența ei asupra cititorului avea o putere pe care armătura critică a împușinat-o. Scriind pentru acest public, Pann era un autor aparținînd unui tip dispărut astăzi. (...) „Cine altul decît Tudor Vianu ar fi putut realiza a astfel de sinteză?”

L. VOLOVICI

ASPECTE ALE POEZIEI ACTUALE

Produs și reflex al unei naturi contradictorii (poetul „fiind cu toate-n veac nepotrivit / Și-aripile fiindu-i veșnic călătoare”, cum zice Arghezi în tinerețe), al setei perpetui de autodepășire, poezia are încifrare de regulă în structura ei date fundamentale privitoare la condiția generală a omului și a epocii în care a fost scrisă. Cum, în același timp însă, lirica este o expresie a insatisfacției, a dorinței de a surprinde absolutul, negând chiar, ea afirmă esența creatoare și constructivă a omului. Încît și în societatea noastră, unde poezia propulsează în mare imaginea omului angajat direct în ofensivă, sînt de observat, pe fondul unității generale, de structură și climat, tensiuni diferite, unghiuri diverse sub care e văzută aceeași problematică. De aceea, fără raportări rigide, tendințele care s-ar putea observa în poezia română contemporană sînt și reflexul celor ce se manifestă în societate și în gândirea ei și e de văzut ce sugesții s-ar putea extrage din aceste spații pentru a-i deduce și astfel diversele sale direcții, componentele caracteristice, aflate dincolo de limita talentelor, temperamentelor și stilurilor individuale.

Generată în mare de „era entuziasmului” de conștiința că „trăim în miezul unui ev aprins”, poezia noastră contemporană a tîns la surprinderea esențelor acestui ev, ale omului care îl edifică și întreține, a încercat permanent să cuprindă și să restituie, simultan, atât imaginea celui ce construiește cît și a ceea ce este de construit, se construiește sau a fost deja înălțat. (Noțiunea de construcție se cuvine extinsă, cu nuanțările necesare, la toate planurile existenței, inclusiv cel al artei, poeziei și gândirii în general). Cum faptele nu se puteau pune în abstract, a fost nevoie, ca în fiecare epocă ce tînde conștient, programatic, a se defini și structura (spre deosebire de cele ce se conturează de la sine, prin faptul evoluției sociale ca atare), de o reevaluare a omului și a cuceririlor lui de pînă acum, pentru ca, odată fixat pe (și mai ales spre) un anume teren, drumul în față să fie relativ limpede, iar calea lăsată în urmă să nu se șteargă. Forma mai bine încheșată, rezultat artistic mai evident prin amplitudine al acestui proces a fost într-o vreme, cum se știe, **Cîntare omului** a lui Tudor Arghezi: „Intr-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele / Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele. / Că mîna îți arse cu care-ai scormonit / În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit”. Poetul a găsit, într-un moment de abundență a celor ce confundau poezia cu mijloacele ei sau cu și mai puțin, tonul și formula cea mai expresivă atunci (dovadă că nici un artist nu se poate sustrage timpului său) pentru a sintetiza plasma ce nutrește, de altfel, versul multor contemporani ai săi din România, și să dea glas noului nostru umanism, fixîndu-i rădăcinile, gloriile și înfrîngerile în timp. Pe o temă veche (Tudor Vianu a determinat în **Tudor Arghezi, poet al omului** cîteva din marile momente anterioare, ca și noutatea și filierele poemului arghezian), poetul român a scris o carte care a însemnat un moment al poeziei noastre.

Izbăvită parțial de tristețile curente ale omului („de ce-aș fi trist?” se întreba într-un rînd poetul), producția lirică a lui Arghezi, Voiculescu, Blaga, Vinea, Demostene Botez, Philippide, Călinescu și a altor poeți veniți sau formați în vremea mai nouă (Beniuc, Jebeleanu, Bogza, Bourreau, Lesnea, Virgil Teodorescu, Baconsky, Andrițoiu, Brad. Rău, Utan, Labiș și cei de după el)

stă ades sub semnul elogiului adus țării „împodobită toată de marea sărbătoare” a muncii, înscind uneori cu mare forță în conștiințe bucuriile și melancoliile, liniștile și blîndețile ei. Fondul general și bine consolidat e al unui optimism care, deși organic în multe împrejurări, e nu mai puțin festiv în alte dăți și întristător sub raport artistic prin lipsa de relief a formelor în care încearcă să se intrucească. Poetul, urmînd cum „vremea neîntreruptă de morți și crăci uscate, / Prin mîinile tăcerii de ceară, se strecoară, / Ca un fior de pulberi și brume deslîinate”, îndeamnă totdeauna, fie direct, fie parabolic și metaforic, la creație. La activitate permanentă și neostenită, sterilitatea, lenea și inacțiunea fiind altfel neiertătoare: „Puse-n vârtejul ritmic al unui singur vers / Ar mai simți Cadența, de-a pururi ascultată, / De valuri și de ceruri, egale-n pasul mers, / Cînd s-ar opri secunda și inima să bată?”. De aceea, „nu te opri, înălță-te vulture”, pentru că „Neadormit și teafăr se cuvine / S-arunci și trîndăvia ispitei de la tine”. Și „călătorind de-a pururi prin zări și peste zare, / Să nu te afle viața culcat, dar în picioare”. Cînd acestea vin de la cel ce a scris **Cîntare omului** și **Psalmii**, chiar dacă le mai înfiltești și la Beniuc („In mine, moartea s-a izbit de-un rost”), la G. Călinescu, a cărui **Laudă a lucrurilor** e, în fond, o înfiorată laudă a omului, la Lucian Blaga („Sapă, numai / Sapă, sapă / Pînă dai de stele-n apă”), la Philippide, Ion Vinea, Iulian Vesper, Traian Chelariu, H. Țu-gui, Vania Gherghinescu, Ion Bănuță și alții mai tineri, pînă la Al. Jebeleanu, V. Felea, Gheorghe Tomozei, Radu Cârneli, Florența Albu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Gheorghe Pituș, ori Ion Alexandru, fiorul în sine al versului arghezian și al îndemnului capătă parcă dimensiuni și nuanțe neașteptate: „Nu te lăsa de semeni și timp rînit și-nvins”. De aici solidaritatea discretă cu toți cei ce „Ca și mine nu știu ce-i tîhnă și hodină” și, „Sfîrșind țărîna, gîngăsa lor tulpină / Se-nalță mîngîiată de boare și lumină”.

Confruntarea aceasta dintre viață, moarte și creație și-a găsit în poezia noastră contemporană o cale de afirmare și prin apelul (pentru prima dată al foarte multor autori) la motivul meșterului Manole. Acesta, înbinșnd elanurile constructive, caracteristice noii epoci, cu necesitatea jertfei, împins cel mai ades pînă dincolo de pragul vieții, dar și cu o viziune estetică, de asemenea, în concordanță cu datele fundamentale ale existenței și gândirii noastre, a fost solicitat cu o frecvență definitorie pentru profilul acestei perioade (vezi, pentru detalii, măcar articolul lui V. Fanache, **Motivul creației în poezia noastră actuală**, „Steaua”, 10/1964 și cel pe care l-am publicat în „Cronica” din 19.XII.1970 în legătură cu **Motivul meșterului Manole în poezia actuală**).

Alături de el (uneori interferent) au fost solicitate motivele, miturile și legendele eroice (prometeic, icaric etc.) sau cele, să le zicem, ale germinției și genezei (îndosebi sociale), ale fertilității, fermității și proliferării, conjugate cu cele ale roadelor și belșugului. O euforie ca în fața unui nou an unu a brăzdat intens poezia acestor ani (ca totdeauna și foarte bună, și mediocră, și proastă, cu gloriile făcute și desfăcute, dar și cu limpeziri dintre cele mai necesare). Reflecționd la acest demers al ei, îți vine să rostești numaiadeft superbe versuri ale lui Blaga: „Copil, fmi plăcea, despoiat de

veșminte, / Să intru-n picioare în cada de grîu, / Cufundat pln' la gură în boabe de aur. / Pe umeri simțeam o povară de rîu (...). / Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am / Pentru tot ce devine în patrie... / Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprînde în fața / puterilor, în ipostază de boabe, / În fața mărunților zei, care așteaptă să fie azvîrliti / prin brazdele tăiate în zilele de martie...”.

Elogiul acesta al germinției din adînc, al vieții, înflînit de mai-nainte în poezia noastră, e prezent în cea contemporană, uneori cu o dimensiune întrucîtva deosebită. Citînd versuri de Demostene Botez, Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Mihai Beniuc, Victor Tulbure (a scos acum vreo 20 de ani și un volum de **Holde**), poemele lui Ion Horea, altele de Aurel Rău, A. F. Baconsky, Ion Brad și Al. Andrițoiu, accidental în Eugen Jebeleanu, Labiș, Doinaș, Platon Pardău, Ioana Bantaș, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag și Emil Brumar, de pildă, dăm peste contexte în care o astfel de temă prinde accente proprii vremurilor în care bunurile devin accesibile tuturor. Cu intuiție a surprins esența temei G. Călinescu, propunînd o imagine a materiei în creștere, a unității contrariilor și universului: „Căldura se-mpacă cu gerul, / Zvîcnind materia crește. / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de pește. // Pădurile se-nmulțesc robuste, / Pășunile exală efluvii, / Lăudați întinsele puste, / Lăudați mările fluvii”. Pe acest fundal, și într-o perspectivă mereu trează (poetii punînd temelii celor cerămîn, cum exclama Hölderlin), dialogul cu timpul, cu „Marele cioclu”, cum zice Arghezi, e prezent sub diferite aspecte în lirica noastră, unul dintre cei mai combativi rămînd pînă acum pe această baricadă Beniuc („Acum este timpul vitejilor / Al culmilor mari, al virtuteților”, la care concretețea acestei îndărătnice înclăstări cutremurată cteodată: „Eu am trecut prin apă și prin foc: / Nici umedă, nici arsă nu mi-e pielea, / Și dacă plîns pe față-mi n-are loc, / Nu rid așa ușor de toate celea. / Noi înfruntăm și aștrii și neantul, / Avem și steag ce, dacă-l desfășori, / Acoperă pămîntu-ntr-un cu florii”. Și în altă parte: „Dar timpule, tu frate, / Să știi că fără milă / Ne vom bate / Voi bate-n bătrînețea-mi ca-n dușman”. Pînă și în crepuscul (vezi volumul **Lumini crepusculare**, 1970) energiile sale nu cedează, deși dacă ne-am lua după aparențe am putea crede că poetul a obosit, că „fărurile lui aprinse” (cum se chema un volum de prin 1964) au început să-și piardă din intensitate și că nu mai au „zi de zi” (vezi volumul cu acest titlu din 1965) puțința de a străpunge întunecimile din noi și din afara noastră. Impresia fundamentală e însă alta. Poetul simte într-adevăr parcă mai apropiate în ultima vreme, umbrele „cuserei morții”, ale „cocoanei”, cum îi zice el într-un loc, dar vigoarea confruntării cu „cumătra” e și ea mai dramatică, mai viguroasă ca altă dată. În fond, Beniuc, ca și mulți alți ardeleni, este un mare vitalist, un combatant iremediabil și chiar cînd vorbește despre moarte, despre stingere, el tot la viață e cu gîndul. Mai mult, moartea însăși e văzută ca un proces, ca o altă față a vieții, stagnarea, inerția, neantul fiindu-i structural străine, dacă nu cumva chiar inaccesibile. Compensația stă într-un sfîrșit, dacă nu eroic, în orice caz demn, bărbătesc, apropiat de al **Prietenului Glad** sau de al **Țăranului tînăr** din balada cu același nume a lui Ion Gheorghe. Cu conștiința că „în mine dogorește un simbur de foc, / Asemeni salamandreii în flacără mă joc”, poetul găsește izbăvire în gesturi dintre cele mai prozaice în aparență, însă nobile prin elanul ce le

generează: „Către cetate zilnic deschide-voi o ușă, / Și vatra curăța-voi de zgură și cenușă” (G. Călinescu, **Cu cei ce muncesc**). Vladimir Streinu, care de tînăr era impresionat de faptul că „verticala e-aplicată / Și steaua-n toamnă-are să pice drept” și era convins că „ducem, alături, înspre moarte / Singuri singurăți ferecate”, găsește în ultimele poezii soluția integrării în natură, printr-un proces amintind de **lauda somnului** a lui Blaga și de euthanasia eminesciană: „O, frații mei jogaștri și platinși și arini, / Mă simt greșit, tulpină umblînd în rădăcini, / Trunchi înodat sub dreptii stejari, / Prea liniștiți, / Un strîmb eres în miezul acestei verzi justiții! / (...) / Potesc la veacul dulce, nemăcinat de ornic, / La somnu-vă nici moarte nici viață și statornic // Vegheat de lumnosi ochi mari căprioarești, / Gâlbi ca undelemnul în sfinte albe cești”. Un fel de corespondență la acest motiv (amintind deopotrivă de **Mai am un singur dor**) găsim în ultima elegie din ciclul **Via doloroasă** a lui Ion Alexandru (**Vămile pustiei**, 1969): „Aș vrea să mor cît mai curînd, curînd, / Cît mai sînt încă tînăr și cît mai am în vine / Singele adînc involburat și cît / Mai curge în obrazul meu rușine / Cît mai pot plînge și mai sunt copil”. Intre mulții poeți angajați în confruntarea demnă cu sfîrșitul (demnită ce le poate conferi și un pregnant sentiment al izbînzii) ar fi de menționat măcar V. Voiculescu (vezi ciclul **Clepsidra**), M. R. Paraschivescu („sunt o vioară / Prieteni, ce cîntă să nu moară”), Jebeleanu cu a sa **Elegie pentru floarea secerată**, Sandu Tzigara-Samurcaș (**Răsunete**), D. Stelaru cu frumosul **Ne-moarte**, Emil Botta, Maria Banuș, R. Bourreau, Ion Caraion, A. E. Baconsky, Florin Mugur, Ileana Mălăncioiu, Constanța Buzea și alții, un elegiac, obsedat de ideea extincției, dovedind se a fi, de asemenea, Zaharia Stancu. În nuanțatul și plinul de rafinament **Cîntec șoptit**: „Acum stau lîngă drum, aștept lîngă drum / Să-mi vină al patrulea cal. / Cum va fi al patrulea cal, / Ne-gru va fi al patrulea cal... / Ne-gru... Ne-gru ca smoala...”. Inșă, pînă atunci, „arzi în foc și mergi mai departe”, regretul poetului fiind, ca la Philippide, doar că: „O, cîte lucruri au rămas nepuse, / Vechi juvaeruri risipite-n drum! / De unde să le mai adun acum, / În drum pierdute, pe vecie duse? / M-așteaptă poate altele în cale, / Dar viața merge repede la vale / Și vremea tot mai iute se prăvăle”. Tre-cerea în mineral, declinul firesc biologic, tristețea apropierei lui e însă privită mai peste tot cu înțelepciune și cuviință, cu demnitatea dată de cunoaștere și cu conștiința înscrierii în cicluri, dar nu mai puțin cu mare amărăciune: „Cineva după ușă / cu un inel de chei / zăngănînd, / neînduplecate; / mina sa / crestează / de sus în jos / cîte un semn, / ori de cîte ori ies din casă. / Într-o zi, o cheie se-nvîrte în broască / și nu mă mai pot întoarce” (Veronica Porumbacu, vol. **Mineralia**, 1970). Este aici un domeniu în care anii din urmă au adus un plus sensibil și diferențiator de luciditate față de epoca anterioară. Simptomatice pentru noul climat e de asemenea, și faptul că poetul nu se mai simte, ca Vinea altă dată, un exilat în cadrul unei societăți nedrepte pe care o respingea („unde sînt visele? unde izvoarele?”; „Pumnul zadarnic izbește în piatră / Cine e de vină? Cine mă desparte?”), un luptător scos în afara rîndurilor, ci un integrat și un reprezentant al noilor vremi, la a căror edificare a contribuit și contribuie, făcîndu-și „pînă la capăt datoria, bine”.

GEORGE MUNTEAN

EUGEN SIMION: DE LA T. MAIORESCU LA G. CĂLINESCU

Antologia criticilor români merită și poate să atragă atenția celor mai variate categorii de cititori, intereșai de apariția, evoluția și diversificarea actului critic în gândirea românească. Ea se recomandă de la sine datorită autorului ediției, **Eugen Simion**, apreciat pentru lucrări de critică și istorie literară, cît și datorită numelor prestigioase incluse în cele două volume. Cititorul neînșit are la îndemînă un îndreptar de primă necesitate, specialistului i se oferă o perspectivă interesantă, un punct de vedere demn de reținut, chiar dacă termenii ediției nu oferă totdeauna posibilitatea unor formulări suficiente de convingătoare.

Construirea antologiei De la T. Maiorescu la G. Călinescu este o chestiune de invenție în cadrele unei realități date. Natura materialului faptic ridică o serie de probleme dificile care pot da naștere la confuzie în privința ilustrațiilor autorilor. Se pare că **Eugen Simion** nu le-a ocolit, cum se obișnuiește din comoditate, ci le-a căutat cu îndrăzneală, fără să convingă însă totdeauna de adevărul soluțiilor propuse. Este vorba de distincția pe care o face între critici (Antologia criticilor români) și actul critic, sau cam așa ceva. „Doresc să prezint o antologie a criticilor, și nu a criticilor”, se spune în Notă asupra ediției. „O antologie a criticilor are în vedere nu atît textul critic, cît individualitatea ce stă în spatele lui. Ea trebuie să ofere, în primul rînd, o imagine a personalității filor ce au slujit în chip sistematic critica și numai în al doilea rînd o imagine a evoluției criticii”. Precizarea se găsește în fraza următoare: „Am avut în vedere, cu un cuvînt, pe cei care au făcut în primul rînd critică și sînt, cu adevărat înainte de orice critici”. Dar **Densusianu**, inclus în antologie, nu este critic „înainte de orice”, după cum **Eminescu**, omis potrivit principiului disocierii, a fost un „cronicar” cel puțin la fel de activ ca **Mihail Sebastian** și de altfel este greu de acceptat opinia lui **Eugen Simion** că acesta este înțeles critic și apoi dramaturg.

„Fixați asupra unor nume, mai notează autorul antologiei, întrebarea este, acum, ce și în ce chip selectăm”. Întrebarea pare de asemenea echivocă întrucît fixarea asupra numelor înseamnă deja selectare. Dar hotărîtoare în conturarea profilului antologiei nu este operația de selectare, ci fixarea perioadei și a etapelor subsumate. Prima parte a problemei, deci delimitarea perioadei, este mai ușor de rezol-

vat, în sensul că oricine se convinge de exactitatea formulării „de la Titu Maiorescu la G. Călinescu”, dacă are în vedere mutația valorică în vreme a aceluiași principii critice. Nu degeaba s-a vorbit de succesiunea unor generații post-maioresciene. Dificultatea se ivește atunci cînd trebuie marcată apariția unui critic deschizător de etapă ori de curent. În acest caz, principiul selecției cantitative se clatină. Există articole-semnal de o însemnătate hotărîtoare pentru gîndirea estetică ulterioară, chiar dacă, în anumite cazuri, rămîn activități izolate. Este semnificativ, în această privință, exemplul lui Al. Macedonski. Să fie oare motivată omiterea lui dintr-o antologie, fie și a „cronicilor”? Sînt mai importante oare pentru mișcarea literară studiul lui N. Davidescu sau chiar articolele lui **Eugen Ionescu** decît însemnările crispată și prevestitoare de înnoire ale lui **Macedonski**? Ce importanță are că a creat și poezie și încă mai multă? A făcut-o și Apol-

cronica literară

linaire care a scris extrem de puțină teorie, dar nu lipsește din lucrările panoramice pentru studiul său fundamental asupra poeziei. De fapt, este vorba de un simptom modern și anume autorii devin totodată teoreticienii propriilor procedee literare. Dacă **Eugen Simion** ar fi ținut seama de acest fapt, era obligat, în cazul lui **Macedonski**, să prefere criteriul calitativ de selecție celui cantitativ.

Intr-o parte **Eugen Simion** se arată nedumerit de procedeele simpliste al celor editori care selectează textele în așa fel încît îi reprezintă unilateral pe scriitori, în roz, fără contradicții, „Iorga, Sanielevici etc. au fost înșfășiați în acest fel și mă întreb de ce”. Perfect. De ce atunci „din punctul nostru de vedere, reprezentativ pentru N. Iorga este, de pildă, ultimul deceniu al secolului al XIX-lea — cînd tîndrul istoric scrie cele mai frumoase articole critice —

și deceniul următor cînd se impune ca ideolog”? Tocmai după 1910 abundă contradicțiile la N. Iorga. Și apoi ce înseamnă „critic” și „ideolog”? Lășăm la o parte faptul că autorul vrea să sugereze amănuntul că N. Iorga devine după 1900 șef de grupare literară; totuși este frapantă disocieria facultăților intelectuale. Aceeași idee a disocierii l-a făcut să creadă că un autor care a scris mai multă sau mai puțină critică decît altul este mai reprezentativ pentru o anumită perioadă. A realizat astfel portrete dispartate de critici, efortul de a respecta „cronologia spiritului critic” fiind uneori abandonat.

Din fericire, unele portrete sînt exacte și încă dintre cele mai reprezentative, ca Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, G. Călinescu, stabilînd direcțiile generale ale perioadei. Momentul Maiorescu trebuia însă mai bine precizat. În primul rînd, criticul apare izolat în epocă și aceasta este o obișnuință care se cere corectată. E adevărat că se distingea de contemporanii săi prin judecata limpede și ordonată, dar multe dintre ideile sale erau reformulate și de **Eminescu** cu verva polemică bine cunoscută. Pe de altă parte, afirmația din articolul **Evoluția conceptului de critică, cum că inițial critica a avut rațiuni ideologice** poate fi corectată. Probabil că **Eugen Simion** se gîndește la caracterul culturalizator al criticii, de vreme ce comentează articolele Beția de cuvinte, Despre progresul adevărului, Poeți și critici, Observări polemice. Dar asemenea tip de așa-zisă critică culturalizatoare sau ideologică se impune totdeauna în condiții speciale, atunci cînd trebuie explicate anumite structuri sociale și formule poetice. A făcut-o **Eugen Lovinescu** în **Atitudinea modernistă**, **Paul Zarifopol** în **Critica rentabilă și mereu N. Iorga după 1900, de altfel după însăși convingerea lui Eugen Simion**. A devenit un adevăr comun faptul că însușirea literaturii moderne pretinde activizarea unor diverse funcții critice cu scopuri inițiatice. Actul critic, de vreme ce-și însușește o calitate nouă, nu o abandonează pe alta. Complexitatea în progres este cuvîntul de ordine care legitimează eforturile criticilor și textele publicate de **Eugen Simion** confirmă perfect această idee.

MAGDA URSACHE

AFINITĂȚI STRUCTURALE

(Proust citit de Anton Holban)

„La un amplu studiu asupra lui Marcel Proust lucrează d. Anton Holban a cărui dragoste și înțelegere pentru marele analist francez e îndejuns de cunoscută cititorilor d-sale. Ferindu-se de generalizări și incursiuni în domeniul metafizicii, studiul d-lui Holban vrea să fie mai mult un fel de exercițiu psihologic asupra unor realități din A la recherche du temps perdu, cu care d-sa are vădite afinități structurale.”

(Vreamea, nr. 413, 1935).

S-a vorbit mult despre cultul pe care îl avea Anton Holban pentru Proust; s-a arătat că Holban se regăsea în Proust până la identificare; din A la recherche... el reținea, în primul rând, detaliile care îi aminteau (printr-o tehnică asociativă... proustiană) situații ale propriei sale existențe, aspectele ce corespundeau structurii sale spirituale. În fond, lectura lui Anton Holban era o lectură profund subiectivă; această subiectivitate i se părea, de altfel, imposibil de evitat: „E fatal ca orice om să aibe și el o anumită sensibilitate, și să-i scape orice nu se integrează acestei sensibilități”; și mai departe: „Un romanțier, când își dă părerea asupra altui scriitor, face greșeli și mai mari, fie că necrezându-se obligat să rămâie obiectiv, își permite toate comențențele, sau toate paraoziile ca să inducă pe ceilalți în eroare, fie că un scriitor mare nu are neapărat discernământ pentru ceilalți” (Romanțierii critici de artă, „Viața literară”, nr. 164, 1934). Citindu-l pe Proust, Holban căuta o verificare, o confirmare a propriilor sale obsesii și frământări; dedublarea romancierului (ce stă la baza binecunoscutei „lucidități” a autorului Ioanei) se face simțită și în momentul lecturii: pe de o parte, el se lasă furat, captivat de proza proustiană, de alta (și concomitent) el își analizează imaginea răsfriată parcă de paginile asupra cărora se apleacă; împrumutând primul titlu al romanului O moarte care nu dovedește nimic, așa spune că, în momentul lecturii, scriitorul se găsește între două „oglinzi paralele” (experiența de viață a lui Proust—propria sa existență). Concomitent cu Căutarea timpului pierdut, pe care o urmărește la Proust, are loc o căutare a eului, a unui trecut ce poate arunca oarecare lumină asupra celor mai obscure unghere ale sufletului: „N-ai înțeles nimic din Proust, dacă nu freacăși odată cu el, la spaima pe care o avea în copilărie, că mama nu va veni să-l sărute înainte de culcare, și dacă toate multiplele detalii și repetiții asupra acestui eveniment nu ți se par îndreptățite, și perfect suprapuse pe tine însuși (...). A citi pe Proust, este a te cerceta pe tine însuși” („România literară”, 1932, nr. 44). Holban însuși admitea că nu poate gusta „intelectual” proza lui Proust, în așa măsură i se părea că existența sa coincide cu aceea a creatorului lui Swann. Cu atât mai interesant, ținând cont de aceste declarații exaltate, apar încercările de a-l citi totuși „intelectual” pe Proust, încercări incununate de un studiu apărut în 1936 în revista „Azi”. Privite atent, aceste însemnări de lectură ne oferă o perspectivă neașteptată; dacă în ceea ce privește lectura „afectivă” (formula aparține Elenei Savu) consonanță dintre structurile sufletesti ale lui Proust și Holban pare perfectă, o lectură „intelectuală” (deci critică) dezvăluie mari deosebiri (de temperament artistic, de concepție asupra literaturii). Imaginea unui Anton Holban admirator fanatic, necondiționat al lui Proust trebuie sensibil rețușată.

Studiul din „Azi”, rezultat, se pare, al unei noi lecturi integrale a ciclului proustian, include însă și o serie de articole publicate anterior (cu deosebire în „Vreamea”) sau măcar reia unele idei schițate timid într-o notă oarecare. Anumite observații se cristalizaseră, deci, înainte de re-citirea textului. Astfel, într-o însemnare din seria Perspective franceze, intitulată Racine—Proust („Vreamea”, 1934, nr. 328). Holban face această remarcă, la prima vedere bizară: „Totuși Proust nu e lipsit cu totul de literatură”. Fraza se clarifică puțin mai încolo: „Prin literatură să înțelegem anumite efecte conștient imbinat și puse la loc anumite”. Este vorba așadar de acele „ficelles” pe care le manevrează autorul și care ar trebui să rămână invizibile. Pentru Holban aceasta e un semn de artificialitate (de „literaturizare”, de convenționalism), de inautentic (ceea ce ține de „li-

teratură” nu ține de „viață”). Exemplele date surprind, deoarece este vorba de scene sau detalii celebre: prin urmare, artificială e renumita „madeleină” (trădind observație fină, dar anulată prin multiplicare și pierdere în detalii), artificială este și scena când ducele de Guermantes pleacă la bal deși Swann își anunță moartea iminentă, inautentică e și imaginea lui Swann contemplându-se în oglindă. Subiectivitatea unor atari aprecieri este flagrantă; în studiul din „Azi” reproșurile vor fi reluate și înmulțite; nu este vorba deci nici de un capriciu, nici de o impresie de moment.

Tot ce a scris Holban despre Proust trădează o familiarizare îndelungată cu universul din A la recherche... o cunoaștere profundă care merge până la relevarea unor detalii infime; se poate spune, cred, că această lectură sub lupa microscopului stă la originea multelor observații, severe și nu rareori nedrepte. I-a scăpat lui Holban voința de construcție ce l-a caracterizat pe Proust, i-a lipsit distanțarea, perspectiva față de imensul (și perfect structural) edificiu proustian; oprindu-se în fața fiecărui detaliu, a pierdut din vedere granddoarea și sensurile simbolice ale construcției. Iată câteva din reproșuri, extrase în special din capitolul Marcel Proust, după o nouă lectură: lipsă de compoziție (!), confuzii, detalii nesemnificative, „stupide” chiar, observații naive, ieftine, ton snob, banalități, lipsă de invenție, repetiții, disproporții, salturi ce duc la abandonarea unor subiecte sau analize, contradicții; personajele i se par imposibil de surprins într-o formulă, ele comit gesturi și acțiuni ilogice, neașteptate. De altfel, „eroii aproape n-au fizionomie. Numai stări sufletești, nu totdeauna esențiale. Mici procedee care nu individualizează. Și insistă pe trăsăturile necaracteristice”. Portretul fizic, dacă există, este numai „demonstrativ” (scote în evidență anumite trăsături sufletești). Swann „nu prezintă interes din punct de vedere psihologic”. Proust întrebunțează efecte teatrale (ca Saint-Simon), „vede scena”, are înclinație către caricatural, dar caricatura apare uneori atât de simplificată, încât Holban desocoperă efecte comice... a la A. Leconte de Lisle! Holban opinează că pot fi tăiate, fără nici o pierdere, multe pagini din roman: „Proust nu va ști niciodată ce este concentrarea”, fapt pentru care Holban îl admonestează că nu a învățat nimic de la „Racine! Personajele se comportă atât de artificial în fața morții (aici autorul Ioanei e necruțător) încât scrupulosul exeget se întreabă dacă nu cumva însuși Proust reacționează la fel de artificial; celebrul capitol al morții lui Bergotte i se pare convențional. Indreptățite (și fine) sînt însă unele observații privind inconsecven-

AL. CĂLINESCU



JACQUES-EMILE BLANCHE :

„Marcel Proust”

țin în ceea ce numim noi astăzi raportul dintre „ochiul romanțierului” și „ochiul naratorului” (admițând că Marcel nu e Proust, cum știe el ultimele gânduri ale lui Bergotte?) Cuidate sînt, în schimb, acele reproșuri care s-ar putea perfect face și prozei lui Holban: luciditate exagerată în Albertine disparue, defectul principal al lui Marcel ar fi acela că raționează, „deși își disprețuiește uneori luciditatea”.

Dar Holban nu-și trădează marea lui pasiune și pune adesea în evidență aspectele care îi dau deplină satisfacție. Transcrie integral pasajele care îl incită, întovărășindu-le de exclamații de admirație, ce țin loc de analiză (în fața perfecțiunii, Holban se simte dezarmat). Își „revizuiște” chiar, pe parcurs, unele afirmații prea grăbit trase; ideea că Proust „insistă pe o față a unui om până la epuzare, fără să se mai gîndească la alte fațete posibile, și să le coordoneze între ele „este ulterior amendată”: Proust ar fi foarte aproape de Dostoievski (aici Holban polemizează cu Camil Petrescu) prin dualitate (ambiguitatea) caracterelor. Reacțiile personajelor ar fi doar aparent artificiale (anormale), căci eroii „procedeză întotdeauna neașteptat”. Swann este și el reabilitat, iubirea sa cu Odette este „asigurată pentru eternitate”. Intuiește în câteva rânduri caracterul feroce al Comediei mondene, precum și importanța pe care o joacă în evoluția personajelor afacerea Dreyfus (cf. Dreyfus și Proust, 1933, nr. 403 și 406). Intocmește și o listă de „calități”: lirism (asupra căruia insistă ori de câte ori are ocazia), psihologie profundă („dar specială”), ironie mascată, chiar... compoziție (e drept, doar în primul volum din Du côté de chez Swann), stil complicat „dar util analizei”, „prodigioase scene de dragoste și de gelozie”; volumul doi din A l'ombre des jeunes filles en fleurs este cel mai poetic (aici „Proust este obsedat de mare”), scena în care Swann ascultă muzica lui Vinteuil e de neuitat. Obosit finalmente de îndelungile sale rătăcirii prin universul proustian, avînd, poate, regretul că—pierzîndu-se în detalii—nu a reușit să surprindă esența artei lui Proust. Holban conchide, aruncînd, de fapt, o umbră de îndoială asupra multor lucruri afirmate anterior: „Opera lui Proust îmi face impresia unei avalanșe. O pădure în care găsești copaci parfumați alături de toate impuritățile, și din pricina atmosferei de un farmec incomparabil, a unei respirații sigure, mă întreb dacă trebuie să insist pe amănunte”.

Aceste însemnări de lectură, prin seriozitatea comentariului, prin abundența notațiilor critice și prin viziunea foarte personală, au semnificația unui act de independență, cu atât mai lăudabil cu cât era vorba de un idol de sub a cărui tiranie Holban încerca, instinctiv, să se elibereze. „Personal, sînt un mare admirator al lui Proust, pe care l-am citit, pe fragmente, de nenumărate ori. Dar aș deznădăjdui de mine dacă aș crede că tot scopul meu este o imitație cit mai bună. Cum fiecare rînd pornește de la o experiență, îmi păstrez, măcar cu ocazia aceasta, optimismul”.

(urmare din pag. 1).

După bacalaureat, face armata și se înscrie apoi la Facultatea de Drept și la Școala de Științe politice, unde îl va audia pe Bergson. S-a vorbit mult de influența pe care ar fi exercitat-o filosoful timpului fărimțat asupra autorului timpului regăsit. Dar nu poți fi influențat decît de ideile pe care le aștepti. Proust era bergsonian încă din copilărie.

Incepe o fază hotărîtoare a existenței lui Proust: viața mondenă. Frecventează saloanele contesei de Chevingn  doamnei de Caillavet, de Beaulincourt, al contesei Greffulhe și, prin Robert de Montesquiou, tot ceea ce se chema lumea bună. Este un gentleman impecabil, un „mistic al lumii bune”, cum îl numește Thibaudet (Marcel Proust și tradiția franceză); practică un snobism rafinat, ridicat însă nu din ifose, ci dintr-o cultură zdravă.

Dacă în maniere, în aplomb, în fastuoșitatea bacșurilor este cel puțin egal ducilor, conșilor, prinților printre care se încirte, în suprafața spirituală îi handicapează clar, de unde, sub acest aspect, perpetua ironie.

Avea un aer straniu, cu ochi neobișnuit de mari și negri pe o față neobișnuit de pală. (E firesc: stă enorm în cameră, detestă aerul curat și ziua, ca un crai de curte veche, iar camera cu pricina nu e chiar igienică). Zarifoopol are pe această temă o pagină de o rară violență, unde vorbește de aer stătut, nădușeală, geniu al infectului, mucegai, greață, îmbălăare, clefăire, morfoleală, mozeleală. Merită a fi citită, în Pentru arta literară, II, Minerva, 196, dar cu lămuia la îndemînă. Aduce cu un, zice Souday, Pierrot parizian și saturnian. Iese numai în smoking și numai sub lună. Impotriva zgomotului își căpătușește camera cu plută — celebra Arcă a lui Proust. Inepția mic-burgheză îl demoralizează, la fel zgomotul sau lipsa orhideei de la butonieră. Poartă blană în plină vară, ceea ce ca dandy-sm, e de bon-ton, dar ca precauție sanitară, inutil: boala, astmul devenit cronic, îl răpește seratelor luni de zile la rînd, cînd doar doi-trei, cei cărora le citește ce a scris, mai știu ceva de el. Caz mai teatral, mai spectaculos antitetic, de balans între mondenitate și claustrare, nu s-a pomenit. Proust e succesiv om-de-lume și eremit, Cherubin și Sisiif. Aceste două înclînări au corespondent și în structura romanțierului, care va fi pe de o parte un balcaian scrupulos caracter tipice în situații relevante, și pe de alta, un auto-analist paroxistic, chițibușar, feroce.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el, un narcisic zgîndărnindu-și sinele și reușind să scoată dintr-un singur moment, așa cum un prestidigitator zmulge dintr-o „nucă” zeci de metri de vool, caravane lungi de amintiri. În Proust, cele două chemări, a realismului de tip Balzac, cu notări precise și „obiective” ale realităților morale și materiale dintre inși, și a analismului mișcîto, atomic, prin care fiecare senzație e o lună poteste, deși bine diferențiate și vizibile fără decantări, se întretaie, se pătrund, se inter-generează.

În 1912, Proust începe publicarea marelui ciclu, cu Din partea dinspre Swann, rejuțată de Gide (mai apoi, proustian fervent) la NRF și editată de autor pe speze proprii. Nu mult mai tîrziu, editurile încep să se baid pe manuscrisele lui Proust. Receptat cu răceală, cu stupefacție, cu ignobil dispreț („e un nebun, care nu se poate opri, deși n-are nimic de spus”, zicea un critic al epocii), Proust se impune treptat, obținînd cu La umbra fetelor în floare premiul Goncourt și provocînd, mai bine mai tîrziu decît niciodată, după 1920, un adevărat curent, larg, de admirație febrilă, entuziasă. În 1922, Proust, estiet pătîmas, moare și e de observat că moartea i se trage tot dintr-un fapt de artă, zodie din care nu putea scăpa: vizitase, cu ceva timp în urmă, o expoziție de maeștri olandezi, cu care ocazie organismul slăbit contractează o pneumonie și la 18 noiembrie 1922 se pierde.

2. Literatura lui Proust stă sub egida versurilor lui Baudelaire care vorbesc de acel „charme profond, magique dont nous grise

Dans le présent, le passé restaure. Din acest unghi de vedere al trecutului în funcție de prezent și al personalității în funcție de memorie a răsărit opera lui Proust, observă Călinescu.

3. Deși l-a înțeles și explicat (cel puțin în jumătate din sensul său), Călinescu a rămas în esență un anti-proustian. Motivele-s două. Unul, că un spirit solar, cristalin, a-dept al simplității grecești, iubitor de tipuri eterne puse-n tipuri moderne, și vociferînd contra psihologismului cum era Călinescu nu putea accepta subtilitățile perverse ale lui Proust, exhibiționismul său sufletec, alambicarea năucitoare a simțirilor și a povestirii. „De o mie de ori umbra lui Petru Schlemihl, cu oscilațiile ei metafizice, este mai tonică pentru sufletul nostru încă tî-năr decît bișcotul înmuiat în ceai al lui Proust, care dă leșinuri” (ALA, 13 mart. 37). Al doilea, G. Călinescu n-a acceptat latura de disecție narcisică, de perversitate anemogenă, de sensibilitate maladivă, aprobînd în Proust doar jumătate, ceea ce este balcaian: „În fond literatura lui P., cu toată originalitatea metodei, conduce la aceeași clasică determinare a momentelor fundamentale ale vieții, dintre care esențialul (?)

este moartea” (ALA, 22 mai 32). „Restul — zice tot Călinescu —, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzații, de impresii, de opinii, de maxime”.

4. Maxime? Proust e un moralist, nu încape discuție, opera sa un muzeu de caractere; el e sensibil la cea mai măruntă nuanșă sufletească, și știe s-o facă inteligibilă — prin metaforă. Dar maxime nu scrie, afară doar dacă considerăm maxime fadele și complicatele sale considerații morale, generalizări teoretice care nu egalează deloc în originalitate observația concretă, și care pe deasupra sînt kilometrice. Proust vede nu instantaneu, ă la Bruyère, ci pe-ndelete și nu știe să spună scurt. Epica sa e diluată, dar diluată cu esența tare a notației fine — aforismul diluat însă nu face doi bani.

REMEMORIND PROUST

5. În metaforă și comparație cred că se află miezul artei lui Proust. E și ceva programatic: „Metafora singură poate să deschidă o poartă spre eternitate stilului”, spune el, întîlnindu-se cu Blaga, pentru care adevărata, profunda cunoaștere se realizează doar prin șocul cognitiv pe care-l oferă metafora, și chiar cu Călinescu, care înțelege metafora ca o descifrare și afirmare a unității lumii, și totodată singura cale de a informa asupra inefabilului.

Proust are o extraordinară tehnică a comparațiilor, majoritatea prelungi. „Așa cum... etc., etc., etc.,... tot așa...” În prima vedere, ești tentat să spui: e comparația de factură clasică, cu doi membri ultra-dezvoltați. Dar e mult mai mult decît atît. Pentru clasic, comparația era o divagație, o „paranteză” explicativă, un complement. La Proust, comparația nu mai e un auxilium, un satelit al textului propriu-zis, ci un al doilea text, un text paralel, operă în operă. În romanul proustian sînt două romane: cel al faptelor, chipurilor, senzațiilor, și cel al reflexului lor metaforic, continuu. E o manieră absolut sui-generis, a contrapunctului. Istoria face simbioză cu propria ei sublimare. Naratiunea e întrepătrunsă organic de răsfrîngerile ei în apele conștiinței:

„După cum în jocul în care japonezii se amuză să înmoale într-o ceașcă de porțelan plină cu apă, bucdțele de hîrtie, pînă atunci nedesluse care, de-abia înmuiate, se întind, se strîmbă, se colorează, se diferențiază, devin flori, case, personaje consistente și ușor de recunoscut, tot așa acum, toate florile din grădina noastră și acelea din parcul domnului Swann, și nufierii albi de pe Vivonne, și oamenii de treabă din sat, și căsușele lor, și biserica, și întreg Combray-ul, și împrejurimile lui, toate acestea care iau formă și consistență, au răsărit deodată, oraș și grădini, din ceașca mea cu ceai”.

În altă parte, pentru a-și lămurii o anume stare lăuntrică, Proust compune o micro-nuvelă, de cîteva pagini, toată la modul ipotetic („Un bărbat care să meargă și să vadă și să etc.”). Este (Proust) un caz unic de dedublare a povestirii și, în același timp, o ratificare a observației lui Alain, după care romanul e o trecere a poeziei în proză.

6. Citatul și o mostră de frază proustiană, care, cum bine distingea circotașul Zarifoopol, nu e perioada oratorică și nici fraza lungă a prozatorilor francezi din secolul șaptesprezece, ci „o formă de construcție care seamănă, uneori pînă la identitate, cu fraza germană a lui Kant și Hegel — fraza despre care un prieten al lui Kant spunea că pentru a o citi trebuie să aplice cîte un deget pe subiectele și verbele principale” și că de multe ori desparează pentru că nu-î ajung degetele. Prin aceasta, Proust este iar un caz bizar de dualitate: unul din cei mai specifici scriitori francezi, din stirpea lui Montaigne și Saint-Simon, este teuton în frază, cînd e știut antagonismul dintre concepțiile estetice de pe Rin și de pe Sena.

7. De fapt, coordonatele care-l circumscriu oarecum (pentru că nicidecum complet) pe Proust, sînt trei:

Montaigne — de la care a „luat” vocația claustrării (camera de plută e în fond „turnul lui Montaigne”, ridicarea în absolut pentru priceperea mai bună, de la distanță, a cotingentului), de la care a luat încrederea totală în valoarea subiectului: Sînt eu însumi aluatul cărții mele!; de la care, în fine, a luat gustul pentru mitologice și antichități;

Saint-Simon — cu care are comun un „stil al memoriei”, cu care e geamăn în importanța acordată ierarhiilor de castă și tabieturilor moderne, geamăn în curiozitățile (epice, firește) duse pînă la indiscreție (memorialist pe gaura cheii) și geamăn, dacă e să-l ascultăm pe Souday, în impertinența față de gramăticie;

Anatole France — care i-a și prefațat elogiios o carte — care i-a inculcat, cu Montaigne, epicureismul și obsesia ieșirii din sine, spre multiplicarea eului (Ah, se tingua France, de-aș putea măcar o clipă să văd lumea cu ochiul în fațete al unei muște!);

8. Proust a adus o geometrie ne-euclidiană a timpului epic și o epică în care nu mai înaintăm ca printr-un aer sau o apă limpede și tonică, dar ca printr-o materie viscoasă, gelatinoasă, ca prin miere, să spunem, în care dificultatea de acomodare și de a circula sînt compensate prințiar de o inegalabilă savoare, net superioară unei simple madlene muiate în ceai.

Ansamblu al produselor cumulative socialmente moștenite în viața spirituală și materială a oamenilor, în procesul istoric al practicii și cunoașterii umane, cultura prezintă, prin treptele succesive ale edificării sale, tot atâția pași în efortul amplu de desprindere a omului de natură, de transcendere a limitelor impuse de ontosul biologic al ființei terestre.

Depășindu-se asimptotic dinspre natură — dar rămânând mereu în comuniune cu acest „corp neorganic” al său — către cultură, omul și-a consolidat tot mai mult cel mai prețios element al statutului său, libertatea, și aceasta tocmai prin mijlocirea culturii. Într-adevăr, cultura este pedestalul pe care se urcă pre-omul pentru a se elibera cât de cât din corsetul naturii, din păienjenșul forțelor ai oarbe, pedestal cărui a fi adaugă neconținut noi cărămizi, amplificându-și astfel, în aceeași măsură, eficiența acțiunilor sale asupra mediului

OM, CULTURĂ, LIBERTATE

inconjurator. Încă de la început, așadar, cultura apare ca mijlocitorul raporturilor omului cu natura, având, în acest context dinamic, menirea să o supună pe cea din urmă imperativelor integrative ale celui dintâi, să-i asigure acestuia o libertate de mișcare mereu sporită. Ea este, metaforic vorbind, brațul de fier cu ajutorul cărui ține omul natura la distanță.

Constituindu-se, într-un proces istoric îndelungat, ca o modalitate coextensivă omului, ca un mediu non-natural ce se înfrunghiează în echipamentul special îmbrăcat de om în anii de educație și instrucție îndeosebi, se pare însă că ea, cultura, ajunge să-i impună omului o rețea sui generis de determinisme, după ce l-a ridicat deasupra celor naturale.

Cum știm, fundamental solid al culturii individuale îl constituie temeinica asimilare a moștenirii culturale, dar, pe de altă parte, funcțiile imperative normative ale valorilor culturale se accentuează odată cu gradul de profunzime al asimilării acestora de către individ. Nu numai modul de a se comporta și gândi, i se impune omului din afară, dar chiar proiectele sale, ca și motivația „subiectivă” a acestora, sînt determinate, chiar dacă indirect, de cultura epocii respective. Mecanismul însuși de perpetuare a culturii presupune tradiția ca prim moment și fundal pe care se articulează efortul novator, inovația apărind ca ultima treaptă a tradiției, ca o continuitate organică a acesteia.

Structuralistul francez Michel Foucault a ajuns chiar să afirme că gândim în interiorul unei „gîndiri anonime” și conștientizarea care este cea a unei epoci și a unui limbaj, fondul pe care gîndirea noastră liberă răsare și străluce o clipă, că prin noi vorbește de fapt „marele discurs universal”. În același spirit, Saussure afirma că nu oamenii vorbesc prin limbă, ci limba vorbește prin ei, în vreme ce după Levi Strauss miturile gîndesc prin omul primitiv și nu invers. Intreaga conduită spiritual-sensibilă a omului fiind dictată de o „structură teoretică” pe care individul o găsește în societate, urmează că, în acest plan, libertatea reală a individului este cu neputință, subiectul fiind acționat de ansamblul structural în care este prins și care îl constituie. Evident, Foucault nu ignoră modificările ce le aduce individul tiparului psihic pe care acesta și-l însușește, dar chiar aceste modificări consideră că sînt prescrise de aceeași „gîndire anonimă”. Este vorba, serie el, mai puțin de limitele impuse inițiativei subiectului cît cîmpului în care ea se articulează... regulilor cu care operează... relațiilor ce îi servesc de suport” (*L'Archéologie du savoir*, 1969, Gallimard, p. 272). Cultura, ar rezulta de aici, asigură libertatea speciei umane sacrificînd-o pe cea a individului, concluzie paradoxală și deloc reconfortantă.

Dar fenomenul este atît de complex încît lui J. P. Sartre îi apare într-o cu totul altă lumină: omul se face orice, indiferent de sistemul totalitar. Esențial, pentru Sartre, este nu ceea ce face structura din om, ci ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el. Prin proiectele și actele sale, omul este așa cum se vrea, dispune deci de o libertate absolută de a se face.

Nu este greu de observat că, rupînd una de alta laturile unui proces unitar, atît opinia lui Foucault cît și cea a lui Sartre, evidențiază, din perspective opuse, unele aspecte ale „determinismului secundar” — ca să folosim expresia lui Malinowski —, fără ca împreună să epuizeze întreg fenomenul.

Rezolvarea științifică a problemei, în multitudinea aspectelor sale, o poate da, credem, o analiză care să urmărească filo și ontogenetic implicațiile interacțiunii dialectice om-cultură, considerînd omul în cele două ipostaze ale statutului său: de individualitate de sine stătătoare și de parte a unui întreg (respectiv a societății), de unitate socială deci. O astfel de analiză oferă singura perspectivă din care se pot releva ca distincte, dar nu ca despărțite, cele două instanțe ale omului raportat la cultură, de operant și de operat, de totalizator și de totalizat.

Actul de sîfleurare a pietrei sau oricare va fi fost înția sfidare a naturii de către fiul ei rebel, este prima manifestare de creator de cultură al de-acum-omului, iar piatra cioplită,

prin plusul de eficiență ce-l aduce acțiunii asupra naturii, este prima brazdă pe care cultura o întoarce în ogorul ontosului animalic și, în același timp, prima notă istorică a ontosului uman. Aflat aici în germene, circuitul curenților în ambele direcții constituie, de-a lungul întregii filogeneze, mecanismul complex în care omul și cultura sînt pe rînd arc și săgeată, mecanism ce saltă, prin pași succesivi, omul și cultura, în egală măsură, pe platforme ce resimt tot mai puțin constringerea cadrului mîmă, natura.

Înțelegînd astfel interrelația om-cultură, se cuvine să considerăm drept criteriu de evaluare a importanței unui act de cultură aportul pe care acesta îl are în îmbogățirea omenească în ordinea intensiunii, la potențarea sineității omului.

Născut într-un organism social cu un mod de trai deja cristalizat, individul, ca unitate socială, spre a-și îndeplini cu succes rolul, spre a supraviețui adică, trebuie să-și însușească, deși în mare măsură inconștient, prin imitație mai mult sau mai puțin sistematică, tiparul de viață al respectivului grup, sacrificîndu-și pentru început, în bună parte, libertatea individuală. Este aspectul pe care îl avea în vedere Hegel afirmînd că fiecare din noi este fiul epocii sale. Remarcînd că mediul social acționează asupra omului asemenea mediului fizic, J. Piaget semnala trei mijloace prin care socialul influențează formarea inteligenței individului: limbajul (semnele), conținutul schimburilor (valorile intelectuale) și regulile impuse gîndirii (norme colective logice și prelogice). Dacă totul s-ar continua astfel, am putea spune cu Foucault că gîndim gîndul altora, că nici una din operele noastre nu este creația noastră autentică. Dar exigențele impuse de nevoia exersării unui rol social nu acționează în sensul înăbușării individualității. Dimpotrivă, socialul fiind prin natura sa specifică în primul rînd o unitate în diversitate, integrarea se realizează cu și mai multă eficiență cînd se îmbină cu un proces de individualizare crescîndă, proces ce cunoaște trei momente esențiale, care sînt în același timp și nivele de afirmare a libertății individuale:

a) selectarea operată de individ în cîmpul valorilor date și a influențelor culturale de orice fel;

b) prelucrarea acestora în actul diferențiat al asimilării lor de către ins. Cum remarcă același Piaget, la început această prelucrare este inconștientă, ea apare ca o deformare a influențelor externe datorită centrării pe ego a gîndirii copilului mic, dar cu timpul ea devine conștientă pe măsură ce se realizează descentrarea eului. Este un fapt elementar de altfel, pentru istoria culturii, că strălucirea unui spirit depinde nu numai de ceea ce creează în sens strict, ci și de iscusița cu care fertilizează, prin o pertinentă selecție și prelucrare, revărsările cuceririlor definitive ale culturii spirituale;

c) în sfîrșit, momentul prin excelență creator — cel al invenției propriu-zise, care, neîndoielnic, este expresia spiritului de inițiativă și originalitate al individului, dar, mai mult decît atît, funcție de complexitatea problemelor de viață pe care mediul inconjurator le ridică acestuia. Nu trebuie, de asemenea, ignorat faptul că, pe de altă parte, capacitatea creatoare de cultură a individului este decisiv determinată de gradul de complexitate a relațiilor sale cu ceilalți indivizi, relații materializate în circuitul tot mai intens al valorilor culturale. Înțelegem astfel că cele două ipostaze ale omului, de ființă socială și de persoană liberă, alcătuiesc, de fapt o unitate organică, diferențierea lor fiindu-ne îngăduită doar în plan metodologic.

Se impune, așadar, concluzia că dacă individul nu dispune de libertatea deplină de a se face orice, el nu are nici destinul unei științe ce pîlpie doar în deschiderea cogito-ului. Ca ins social, omul se realizează sub imperiul legilor obiective ale culturii epocii, apărînd astfel ca creație a culturii. Ca individualitate de sine stătătoare, dă curs viziunilor personale în acte menite să depășească limitele impuse, afirmîndu-se, din această perspectivă, ca creator de cultură.

Raportat la întreaga cultură, omul ne apare, folosind o expresie a lui Marx, actor și autor în același timp: ca actor își însușește repertoriul pe care i-l impune cultura, ca autor îl modifică potrivit propriilor exigențe și posibilități, în cît fizionomia sa spiritual-sensibilă se constituie ca o rezultantă a influențelor externe și a mobilelor subiective. Dacă cultura este, pe de o parte, produs al acțiunii omului și, pe de altă parte, elementul ce condiționează acțiunile sale viitoare, omul la rîndul său este produsul culturii dar și factorul de care depinde configurația — ca formă și conținut — a culturii viitoare, astfel că și la nivelul individului în raport cu sistemul de cultură dat, libertatea apare ca acțiune ce succede cunoașterea și se concretizează în eliberarea individului din sfera valorilor culturale prin creații de noi valori. Ea presupune, așadar, acceptarea determinismului axiologic din interiorul cărui modelarea datului cultural — afirmarea libertății individuale — devine posibilă.

Integrarea individului în sistemul valorilor de cultură asigură perpetuarea culturii, iar eliberarea sa în sensul precizat, constituie actul prin care cultura se autodepășește.

Permanenta transpunere în non-imediat, care pentru individ înseamnă afirmarea libertății sale, se dezvoltă așadar a fi și temeiul înfloririi culturii. Analizele prin care Foucault ajunge să constate înăbușirea libertății individuale de către cultură păcătuiesc tocmai pentru că vizează doar perpetuarea culturii, fără a se interesa de momentul devenirii ei, moment care cumulează eforturile individuale de generalizare prin non (de selecție și prelucrare a valorilor ce rămîn după înlăturarea elementelor devenite negative sau vetuste axiologice, adăugînd acestora noi valori potrivit cu noul context al vieții materiale și spirituale) a

Considerațiile structuralismului ar fi întemeiate în cazul în care asimilarea culturii de către individ s-ar realiza întotdeauna de la sine și nu, cum se înțelege, prin eforturi susținute. Or, tocmai acest aspect ni se pare esențial: cu cît integrarea individului în sistemul de cultură are loc cu precădere pe temeiul efortului propriu, cu atît conștientizarea acestui proces este mai profundă și, ca urmare, cu atît este mai lesnicioasă afirmarea libertății prin creație de noi valori autentice. Formulată pentru domeniul epistemologic modern, ideea o regăsim la Gaston Bachelard — această autoritate în problemele spiritului științific contemporan: singura modalitate de a cunoaște cu adevărat este descoperînd singur. Este locul să observăm că sistemul clasic de educație și instrucție, centrat încă pe operatorul „așa da, așa nu”, păcătuiesc tocmai prin nesocotirea acestui deziderat, neglijînd, în general, necesitatea stimulării și simțului de selectare, prelucrare și invenție.

Dacă aprofundăm puțin înțelesul de „intenționalitate” ca însușire esențială și distinctivă a psihicului, ne dăm seama că noțiunea implică relația cu lumea, că ea are o semnificație relațională. Conștiința umană ne apare astfel ca fiind „deschisă” față de obiectele și fenomenele lumii în care se află, avînd și însușirea de „reflectare”. Omul, ca persoană, ființă bio-psiho-socială, are și însușirea de întreg, spațio-temporal și legic intenționalitatea nu poate fi înțeleasă fără anticipație sau prospectivitate.

În fond, viața psihică, printr-o serie de mutații de la relația directă, imediată, pe planul de acțiune, cu mediul, spre relații mediate, mai întîi prin imagini sau reprezentări, apoi prin sistemul simbolic, își creează o lume interioară, relativ autonomă, un mediu intern, de data aceasta, psihic. Capacitatea de suspendare a acțiunii, corelată cu cea de anticipare pe plan mintal, a viitorului, asigură formarea gîndirii și acțiunii, necesare deciziei și sporirii randamentului omului în relațiile lui cu lumea. La toate acestea se adaugă capacitatea de a folosi, prin mecanismul cooperării, ereditatea socială, experiența trecutului uman, datorită căreia eficiența inițiativei individuale este multiplicată în mod nemăsurat. Astfel, dimensiunile personalității întrec limitele individualului, sporind neconținut în perspectiva unei viziuni cosmice. Viitor atrăgător și plin de răspundere!

Schema noastră favorizează, credem, o înțelegere mai unitară și mai științifică a inconștientului. Acesta ne apare ca o „închidere” în sisteme ce fuseseră cîndva „deschise”, conștiente. Zăvorirea față de „obiect” este relativă; ea poate rămîne permanentă, devenind astfel „fiziologică”, dar, în anumite condiții, structurile inconștiente pot fi readuse în saloanele înșorite ale conștiinței, transformîndu-și, însă, prin această, semnificația.

Avem convingerea că adoptarea unei atitudini relativiste în problema conștiință-inconștient, corp — psihic, morfologic-funcțional, ne va putea deschide căi noi în investigația psihofiziologică. Am putea încerca și o predicție: se vor elabora metode practice, psihologice, de dominație directă a omului asupra lumii „inconștiente”, somatice, fiziologice. Ne vom putea scădea tensiunea arterială, de exemplu, nu numai printr-un regim medicamentos, ci și direct, la nevoie, prin angajarea sistemului nostru cardio-vascular la interesele lumii noastre psihice, conștiente. Poate că asemenea previziune va apărea unora

ca vis himeric, utopic. Dar de ce să nu unțicăm, ca plauzibilă, o epocă de cucerire și dominație — nu numai indirectă, ci și directă — a lumii interne, azi inconștiente?

Caracterizarea conștiinței de către fenomenologie și existențialism, ca funcție de „deschidere” a ființei umane spre lume, ne apare nu numai ca justă, ci și fecundă, evitînd prin aceasta impasul spre care ne duce dualismul psiho-fizic. Sintem, totuși, de părere că este cazul să punem în lumină și o altă latură a contribuției, pe care a atins-o psihanaliza, fără a-i da însă destulă importanță funcțională: deschiderea conștiinței spre inconștient, spre lumea internă, lumea care persoana s-a străinat progresiv prin îndreptarea intereselor ei mai ales în afară.

Avem, deci, o deschidere a conștiinței în afară și una înăuntru. Explorarea contactului între nivelul superior al personalității și regiunile subiacente ne va deschide, după părerea noastră, perspective nebănuite de dominație a naturii prin autodominare. Medicina psihosomatică și somatopsihică, ca și psihanaliza, se află la porțile acestei noi decizii.

Cercetările asupra creativității ne pun în fața evidenței cu privire la faptul participării, angajării, structurilor inconștiente la elaborarea soluțiilor. „Intuiția” nu mai este „mistă” metafizic, izolat de rațiune sau intelect, ca în filosofia bergsoniană; ambele tind spre joncțiuni și colaborare, spre unitate primară, inițială. Fenomenul polarizării în subiect-obiect se prezintă într-o alternanță continuă cu actul de depolarizare, de apropiere a celor doi poli pînă la o trăire unitară, intuitivă. „Rațiunea” își recapătă astfel forțele, își reîmprospătează vigoarea în contact cu „iraționalul”; teoria își redobîndește energia prin menținerea contactului cu acțiunea, cu practica.

Mitul lui Anteu are o semnificație tridimensională. Explorarea personalității se face pe toate trei dimensiunile, psihanaliza și fenomenologia ne deschid perspective spre origini și spre niveluri inferioare, inconștiente, ale personalității; structuralismul, împreună cu cercetările contemporane epistemologice și logico-matematice, ne deschid o lume supraindividuală metafizică. Toate împreună ne vor fărîci o viziune a unei personalități vaste și unitare în devenirea ei continuă prin „socializare a individului și interiorizare a societății”.

V. PAVELCU



MIRON AGAFIȚEI :

„Nuntă”

D. N. ZAHARIA

UN ACT DE CULTURĂ UITAT?

Cu 150 de ani în urmă, în plină epocă de desfășurare a iluminismului pe meleagurile noastre și de afirmare a năzuințelor naționale ia ființă prima revistă românească Biblioteca românească.

Cărturarii români din Transilvania, puși în slujba „luminării” poporului, fondatori de cultură națională, sint aceia care pun bazele primelor periodice românești. Existau aici și condiții materiale pentru tipărire, create de Tipografia Universității din Buda, devenită, din sec. al XVIII-lea, un puternic focar de promovare și de răspândire a scrierilor românești. În serviciul ei s-a afirmat cel dintâi cenzor român, Ioan Onișor, și tot aici, Gh. Șincai, Samuil Micu și Petru Maior și-au desfășurat activitatea laborioasă de cenzori, revizori și corectori de cărți românești.

Cel care avea să devină fondatorul primei reviste românești, brașoveanul Zaharia Carcalechi, „harnicul tipograf și răspânditor al cărții românești”, cum îl caracterizează istoricul I. Lupăș, era „ferlegher” (editor) la această tipografie, unde s-a remarcat, întâi, prin munca în folosul depistării manuscriselor unor învățați români pentru a fi editate la Buda și cu difuzarea tipăriturilor în limba română, îndeosebi către cititorii din Transilvania, Țara Românească și Moldova, apoi, ca editor și autor de cărți. Istoria culturii noastre îi datorează întîile tipărituri ale traducărilor lui Eufrosin Poteca și Al. Beldiman, unicele ediții ale operei de căpătîi a lui Gh. Lazăr Povățuitorul tinereții (la care după unii, ar fi participat și ca autor) precum și importante calendare.

Înainte de a exista, însă, repetate încercări ale unor cărturari ardeleni de scoate periodice românești. Principalii animatori ai unei activități perseverente de mai bine de trei decenii, pot fi socotiți Ioan Piuaru Molnar și Paul Iorgovici. Primul ziar în limba română, propus de către o societate din Sibiu, avea să se numească, așa cum figurează în documentele oficiale, Wallachische Zeitung für der Landmann, pentru care se obținuse aprobarea de a apărea în tipografia lui Martin Hochmeister. În anul 1790. Programul său prevedea ca principale obiective: „întîmplările zilei și deprinderea în bunele moravuri și în economie”, precum și destinația, de o notabilă întindere democratică: „... mai ales pentru preoți care vor avea să comunice conținutul cu poporul...”. Numărul insuficient de susținători materiali și taxele impuse îi împiedică apariția. Următoarele încercări, de data aceasta aparținînd direct lui Ioan Piuaru Molnar, ajutat și de Paul Iorgovici, nu mai obțin îngăduința de la început, nici a guvernatorului Transilvaniei, nici a Curții imperiale din Viena, petiționarul, devenit cunoscut prin ideile sale înaintate, este aspru admonestat.

În anul 1795 la Sibiu, Societatea Filosofoasă a Neamului Românesc din Mare Principatul Ardealului își manifestă dorința de a tipări Vestiri filosoficești și moralicești — revistă românească de largă cuprindere tematică — pentru a veni în sprijinul românilor din toate provinciile. Dar și această încercare eșuează.

În anul 1817 glasul unui alt român, Teodor Racoce din Lemberg, se ridică în a-

celași scop, cerînd Curții din Viena aprobarea de a publica „novele sau gazete românești”. În înștiințare pentru gazetele românești — un adevărat manifest — program — accentuează asupra însemnătății ziarelor și promite ca, „cu ajutorul unor oameni învățați și iubitori de neam”, să publice știri despre diferite țări, și „toate învățăturile tălmăcite pe românește”.

În lucrarea „Începuturile ziaristice noastre”, apărută la Orăștie în anul 1900, Ilarie Chendi socotește demn de a aminti, printre fondatorii publicisticii românești, și alți bărbai luminați, activi în acea vreme în părțile Sibiului, ca scriitorul popular Vasile Aron, inspectorul școlară Radu Tempea, sau eruditul preot din Rășinari, Sava Popovici.

Anul 1821 se înscrie în istoria culturii noastre cu prima revistă în limba română Biblioteca românească, întîia oară tipărită pentru nația românească prin Zaharia Carcalechi ferlegher de cărți a crăeșcii și mai marii tipografii din Buda”. Redactorul și tipograful ei își definește de la început profesia de credință cînd afirmă, în apelul adresat „iubitorilor de știință”: „Nu am avut mai mare vreau în inima mea, nici n-am aflat mai de lipsă a fi decît a putea sluji neamului meu cu tipărirea cărților românești folositoare...”. În anul înființării ei, Biblioteca românească, nu a apărut decît cu un singur număr, distribuit într-un volum apreciat (două sute pagini), cuprinsul anunțat prefigurînd un adevărat program enciclopedic, ce se va realiza numai în parte. Misiunea cultural-educativă a fost însă afirmată și va da roade, în înțelesuri și direcții amplificate, în publicațiile ce vor apărea în următoarele decenii pe teritoriul românesc.

De la început, revista lansează seria de articole cu tematică istorică ce va fi amplificată, în numerele următoare, pe făgașuri evidente patriotice. Editorului nu-i este indiferentă poziția celor cărora se adresează, înțelegînd să aibă adeziunea cititorilor, făcînd apel la sentimentele lor patriotice, promiîndu-le, în schimbul dorinței de a cunoaște istoria strămoșilor, continuarea acestei expunerii. Paginile următoare conțin fragmente literare, de istorie universală, mici articole și date statistice, „folositoare învățăturii” și „observație către țărani (plugari) românești”, — un fel de cronică a cărților tipărite în anul 1820 pentru „deșteptarea românilor”, intitulată Izvorul cărților, încheind cu un „lexicon pentru vorbele românești neobișnuite” (neologisme).

Încă două ediții, mult mai importante în ce privește realizarea programului propus, apar, în anii 1828 — 1830 și 1834, din care se tipăresc doar 4 și respectiv 9 părți. Este mai evidentă varietatea materialului, ce se găsește distribuit într-un sumar pe 12 materii propus pentru fiecare număr și anume: „istoria pe scurt a românilor”, „istoria Ardealului, Țara Românească și Moldova”, literatură românească, „economia de cîmp”, „toate minunile ce s-au întîmplat în lume”, istoria lumii, „istorii minunate”, „creșterea pruncilor”, articole de îndrumare pentru țărani, „întîmplările Țării Românești și a Moldovei arătînd care au fost potrișii cei adevărați”. Mesajul adînc patriotic și scopul educativ sint reafirmate de Carcalechi în manifestul redacțional Către cetitori: „Singuri noi românii sintem de această visterie

a cărților mai lipsiți, măcar că ne tragem vița de la cel mai vestit și mai mărit neam din lume, adevăd de la romani. Pentru aceia mi s-au învăpăiat inima a mă apuca cu toate puterile a sluji neamului meu numai și numai cu tipărirea cărților” (partea I-a, 1829).

Tema prioritară a Bibliotecii românești, o formează problemele de istorie română și universală, ordonate pe serii: Istoria românilor, plasată, simbolic, pe frontispiciu și în primele pagini ale fiecărei părți, avînd un rost aluziv privind trecutul nostru îndepărtat, istoria principatelor române (descrisă în articole importante ca Viața prințului D. Cantemir, Istoria lui Radu Șerban, Istoria lui Mihai Viteazul, continuate și în ediția III-a din 1834 a revistei. Fiecare parte a revistei conținea și articole de îndrumare, mici informații, anunțuri și diverse știri. Important este că în aceste modeste condiții se rezervă un loc aparte unei serii de „istoria culturii”, relevabilă nu atît pentru ce-si propune să cuprindă (fragmente din istoria „popoarelor și a staturilor”, „arătări hronologice”, religie, scriere), cît pentru faptul că ilustrează o preocupare distinctă pentru probleme de cultură.

Spațiul alocat literaturii este mult mai mic. Sint remarcabile, însă, încercările de popularizare a unor scriitori români de peste munți (Asachi, Cîrlova). Nu poate fi trecut cu vederea poziția înaintată din concepția conducătorilor revistei, care au creat o permanentă legătură între cărturarii din cele trei țări române, făcînd din aceasta un valoros element în afirmarea unității noastre naționale și spirituale. Alături de Damaschin Bojincă, principalul colaborator al Bibliotecii românești — cel care-l va urma mai tîrziu pe Asachi în Moldova pentru a deveni unul din animatorii culturii noastre timp de cîteva decenii — semnează Gr. Cucuran „din Moldavia” pe care editorul îl recomandă cu căldură cititorilor, pictorul mol-

dovean C. Lecca, Simeon Marcovici, de la Școala națională din București.

Meritul înghetării primei reviste românești îi revine, deopotrivă, și lui Damaschin Bojincă, discipol al corifeilor Școlii ardelenne, angajat, în plină epocă de afirmare națională, într-o ferventă polemică pentru susținerea originii, continuității și unității poporului român, în care, Z. Carcalechi vedea un „preainvățat și învăpăiat de luminarea neamului nostru”. Încă din anul 1830, cînd publică, la Buda, Direcțoriul bunei creșterii, își afirmase o concepție încheată cu privire la necesitatea cultivării omului și la rolul educației în cultură. Pe aceste solide poziții se grefează și se întregesc activitatea sa de redactor. Numele său s-a înscris în cultura noastră ca al primului redactor de revistă românească și ca înaintaș, al unei prestigioase pleiadă de redactori ce se vor afirma începînd cu deceniul patru al secolului trecut. Biblioteca românească ținea seama de trebuințele tuturor categoriilor de cititori și apărea „pentru mulțămirea a toată starea omenească”. Fără a avea un tiraj mare, revista ajungea, în ciuda barierelor sociale și naționale, să aibă o audiență răspîndită. Din lista prenumeraților reiese că numărul abonaților se ridica pînă la 400, aflîndu-și cititori printre nume de seamă din Țara Românească și Moldova, precum și în unele orașe europene (Paris, Londra).

Prima revistă românească, cu stîngăciile inerente oricărui început, și-a cucerit un loc în istoria culturii românești. Flacăra ce a aprins-o ea avea să fie întreținută și amplificată de publicațiile prestigioase ce înfloresc concomitent în următorii ani: Albina Românească și celelalte gazete ale lui Asachi, Curierul Românesc al lui Eliade Rădulescu. Foarte pentru minte, inimă și literatură și Gazeta de Transilvania ale lui G. Barițiu.

ADELA BECLEANU IANCU



GABRIELA AGAFIȚEI :

„Teatru”

Ritmuri contemporane

Lucrarea colectivului Petre Mălcomeț, Alecu Floareș și Vasile Pirvu, apărută de curînd în librării, răspunde în primul rînd unei necesități — aceea de a înscrie în istoria economică a patriei noastre paginile unui capitol important: dezvoltarea în ansamblu — adică sub raport economic și social — a județelor din Moldova. Remarcăm pentru început faptul că această lucrare poate fi abordată, în egală măsură de specialiștii care vor putea găsi aici date specifice, inedite despre avîntul economic al acestor regiuni cît și de marea masă a cititorilor doritori de a lua cunoștință cu imaginea vie, într-o expunere vioaie și limpede a efervescenței creatoare a oamenilor muncii din județele Moldovei.

În același timp, prin caracterul său de sinteză a elementului economic cu cel social, acest studiu se constituie ca o contribuție importantă în gîndirea economică românească. Multitudinea datelor economice este însoțită de o analiză detaliată a faptelor economice, de o prezentare a semnificațiilor pe care acestea le au, atît pentru dezvoltarea economică a diverselor teritorii cercetate cît și pentru elementul social care-l este integrat organic. Nu este deci vorba de o expunere ipso-facto a economiei cîi de o fîmbară complexă de perspective: demografică, istorică, sociologică și chiar culturală. Rezultat al unei cercetări minuțioase, faptele economice sint prelucrate laborios, sur-

prinse apoi în intercondiționările lor dialectice și prezentate într-o concepție unitară, cursivă. Este fără îndoială meritul autorilor de a fi corelat elementele — distinte de noi ca structuri — într-un întreg armonios care evocă (ținînd totuși seama de elementele specifice ale fiecărui domeniu), complexitatea faptului social. De la acest nivel de generalizare, mutațiile profunde ce s-au petrecut în industrie (și accentul cade în lucrare pe industria grea căreia îi sint binecunoscute virtuțile de dinamizator al întregii economii), în agricultură, odată cu mutațiile din viața socială, în conștiința oamenilor, exprimă realizările obținute în termenii valoricii și creativității în și pentru om. Realizările pe toate aceste planuri consfințesc astfel profundul umanism al politicii partidului nostru de creare a celor mai bune condiții pentru afirmarea talentelor și capacităților tuturor oamenilor muncii. Bogatul material faptic ilustrează totodată valoarea practică a acestei politici de justă repartizare teritorială a economiei precum și echilibrarea pe ramuri atît în limite teritoriale cît și în cadrul ansamblului economiei întregii țări.

Primul capitol al cărții, „Dezvoltarea economică a județelor Moldovei” — amplă trecere în revistă a realizărilor tuturor ramurilor economice din această zonă, împreună cu cel de al treilea capitol intitulat „Creșterea economică în județele din Moldova” este alternat cu capitole de considerații demografice și de referire la creșterea continuă a nivelului de trai al populației (respectiv capitolele: „Modificări și tendințe în structura populației” și „Nivelul de trai al oamenilor muncii”) respectîndu-se astfel atît alter-

nanța structură-suprastructură în ordinea primatului dezvoltării economice, cît și necesitatea argumentării oportune a datelor. Ansamblul lucrării „Ritmuri contemporane” oferă astfel tabloul unei Moldove în plină dezvoltare, în plin avînt constructiv — ilustrare fidelă a înaltei conștiințe a oamenilor muncii în efortul de transpunere în viață a tuturor obiectivelor stabilite în diferitele etape ale construcției socialiste de politică înțeleaptă a Partidului Comunist. Încăputne în minile hîrniciei și talentului poporului muncitor, în consens cu avîntul întregii patrii socialiste, fecundele plaiuri moldovene își dezvoltă astfel nescetele valențe și posibilități economice.

Premieră științifică

La Atelierul de reparat material rulant Pașcani a fost montat recent un luminator — element de construcție ce asigură luminarea și ventilarea naturală a halelor industriale. În raport cu procesele tehnologice și condițiile optime de muncă — din pollesteri nesaturați armați cu fibră de sticlă de 27 m². Iată cîteva amănunte în legătură cu această premieră în construcții pe care ni le-a oferit unul dintre realizatori, lectorul universitar Ing. Alexandru Ciornel de la Institutul Politehnic din Iași.

Luminatorul din P.A.S. este un element de construcție din acest material montat pe o hală industrială, fiind primul

de acest fel realizat la noi în țară. Trebuie să remarcăm că acest luminator a parcurs toate fazele din procesul de obținere a unui element de construcție, de la cercetările de laborator privind caracteristicile noului material, la alegerea tipului de structură, confecționarea și, în final, montarea lui la atelierele pascănene. Cercetarea va continua cu urmărirea comportării în timp a acestui material de construcție.

Proiectarea, executarea și montarea luminatorului prototip s-a efectuat de către un colectiv de cercetători de la Facultatea de construcții din Iași sub conducerea conf. univ. Vladimir Boghian, în colaborare cu Filiala din Iași a INCERC-ului și cu ICCF Iași. În ceea ce privește parametrii noului tip de luminator, acesta a fost realizat din elemente cutate, intersectate, alcătuiind trei tronșoane. Elementele, avînd grosimea de 5 mm., sint rigidizate prin diafragme triunghiulare de 10 mm. Alegerea formei spațiale a luminatorului a fost dictată de dorința de anihilare a raportului dezavantajos între rigiditate și rezistență, specific pollesterilor nesaturați, armați cu fibră de sticlă.

Avantajele noului tip sint evidente: tehnologia de formare simplă, montaj ușor, greutate redusă, fiind eliminat complet oțelul. Acestora îi se adaugă o serie de avantaje funcționale cum ar fi: asigurarea unui iluminări uniforme, fără strălucire (care afectează în mod obișnuit procesul tehnologic într-o hală industrială), precum și incasabilitatea materialului care evită accidentele de producție.

Prefabricatele din PAS se apropie în ceea ce privește costul de prefabricatele din oțel

inoxidabil. Luminatorul prototip a fost confecționat manual prin procedeul „prin contact”. Din cauza lipsei unei prelucrări pe scară industrială, costul nu poate fi coborît pînă la limite convenabile. Totuși, noul prototip se înscrie ca o valoroasă realizare a colectivului de cercetători ai Facultății de construcții și Filialei INCERC-ului.

AL. P.

Studii de istorie agrară

Rod al investigațiilor unor istorici, economiști și agronomi, angrenați în studiul evoluției agriculturii românești, cel de al doilea volum din culegerea de materiale privind istoria agriculturii în România: „Terra nostra”, Ministerul Industriei Alimentare, Silviculturii și Apelor, București, 1971, 446 pag. (sub redacția lui Eugen Mewes), recent apărut, concentrează o parte din comunicările prezentate la primul simpozion național Din istoria agriculturii în România, care a avut loc la Cluj între 24 și 25 octombrie 1969.

Cele aproape 40 de articole, datorate unor cercetători din București, Iași, Cluj și alte orașe, abordează teme variate care pot fi concentrate în cîteva grupe mari ca: generalitățile asupra agriculturii, inventar agricol, cultură agricolă, zootehnie, proprietatea funciară, relații agrare, economie agrară, îndrumarea agriculturii și altele. Între ele, o pondere relativ însemnată o dețin materialele privitoare la

acele aspecte din trecut care se referă direct la metodele de producție utilizate în cultura plantelor și creșterea animalelor. Pentru agronomul ancorat astăzi nemijlocit în procesul de producție, cunoașterea conținutului categoriilor de articole mai sus menționate contribuie nu numai la satisfacerea unei curiozități istorice, ci ea reprezintă în același timp și un scop utilitar. Pe bună dreptate acad. Constantin Dălcoviciu remarcă în Cuvînt înainte, scris la acest volum, că specialistul de astăzi, pe umerii căruii apasă sarcini de mare răspundere, trebuie să studieze din umghiuri diferite materialul descoperit care-l poate fi de mare folos în practică (p. 14). Astfel, experiența și tradiția dobîndite de agricultura românească, pe plan național sau local, în decursul anurilor epocii sau perioade istorice, odată cunoscute pe această cale, permit selectarea și adaptarea la condițiile social-economice ale epocii contemporane a soluțiilor celor mai adecvate oferite de trecut.

Se impun, paralel, a fi subliniate contribuțiile unor cercetători la cunoașterea vieții și concesiilor social-agrare sau agrar-politice a cîtorva personalități care și-au desfășurat activitatea în epocile modernă și contemporană (Gheorghe Pop de Băsești, Eugen Rozvan, Vasile I. Berghianu, Robert Braun, Ioan Georgescu). În ansamblu, culegerea de materiale „Terra nostra” se înscrie ca o realizare valoroasă. Extinderea și permanentizarea colaborării dintre istorici și tehnicieni rămîne un deziderat care poate aduce reale foloase cercetărilor din istoria agrară din România.

GH. BUZATU

PROUST ȘI DOSTOIEVSKI

La sfârșitul studiului său despre *Sainte-Beuve și Baudelaire* (cf. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Collection Idées), Proust îl aseamănă pe poetul *Florilor răului* cu Hugo, Vigny, Leconte de Lisle. „Ca și cum — scrie Proust — toți patru nu ar fi decât copii, puțin deosebite, ale aceluiași obraz, obrazul aceluiași mare poet care, în fond, nu e decât unul și a cărui viață intermitentă e tot atât de lungă ca aceea a omenirii”. (Op. cit. p. 226). Proust introduce deci, în comparația adineaori amintită, ca trăsătură de unire, elementele unei asemuii lăuntrice a poetilor, cea trăsătură a veșniciei pe care o regăsește și la Baudelaire.

O paralelă a unor asemuii lăuntrice ispitește și în cazul unei comparații între Proust și Dostoievski. Cum se va vedea, ea nu e singura posibilă. Chiar și așa, în această direcție a comparației în adâncime între Proust și Dostoievski, apropierea e privită cu rezervă de unii care sînt departe de a fi spirite de rînd. Iată, de pildă, ce spune Thomas Mann: „Se ia ca măsură (a apropierei de Dostoievski, — n.n.). Proust, noutățile în materie de psihologie, surprizele și bijuteriile care mișună în opera sa, fără să țină seama de deosebirile de accent în ceea ce privește zugrăvirea morală. Descoperirile psihologice, noutățile și îndrăznelile francezului sînt însă amuzamente curate în comparație cu revelațiile lui Dostoievski, un om care a fost în iad. Ar fi putut Proust să scrie *Crimă și pedeapsă*, cel mai mare roman criminal al tuturor timpurilor? Indemnarea nu i-ar fi lipsit, dar cunoașterea?” (*Dostoievski mit Massen* în Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Aufbau Verlag, x, p. 620). Deosebirea între cei doi mari romancieri ar fi deci, după Thomas Mann, una de esență; mai degrabă sîntem înclinați a crede că ea e doar una de grad.

Există, în această direcție, un punct de sprijin chiar la Thomas Mann. Căci romanierul german nu îi contestă lui Proust „arta”, ci capacitatea unei experiențe existențiale care să poată stabili puncte de contact cu aceea a lui Dostoievski. Să încercăm deci o apropiere, întâi prin meșteșugul artistic; apoi, dacă încercarea va fi posibilă, o asemuire între cele două universuri, universul lui Proust și cel al lui Dostoievski.

Virginia Woolf observă, cu îndreptățire, că Dostoievski și Proust sînt romancierii care „îngreștrează schimbările caracteristice ale spiritului modern” (Virginia Woolf: *L'art du roman*, Ed. du Seuil, p. 76). Este adevărat, continuă romanciera engleză, că fiecare din ei e fructul mediului în care s-a născut, al civilizației în sinul căreia a trăit. Sentimentele la Dostoievski sînt mai puternice; eroii săi sînt eliberați de scrupule, de ezitări, de analize: „sîntem într-o societate barbară, în care emoțiile sînt mult mai directe, mai puternice, mai tranșante decât acelea pe care le-am întâlnit în *In căutarea timpului pierdut*”. (Op. cit. p. 128).

De aici, poate, atracția pe care o simte Proust pentru lumea senzațiilor intense din romanele lui Dostoievski. Cu un an înaintea morții sale, în 1921, Proust năzuia să scrie un eseu asupra lui Dostoievski. Ceea ce l-a împiedicat era robia, dependența totală la care ajunsese față de propria sa operă. Când Jacques Rivière vine ca să-i solicite, pentru *La Nouvelle Revue Française* eseuul făgăduit, Proust îi răspunde, citindu-l pe profetul Ieremia, urcat și rămas ani de-a rîndul pe o scară: „Nu pot să cobor, am de făcut o mare operă”.

Dar, cum s-a întîmplat cu multe din materialele înmănușiate în *Contre Sainte-Beuve*, eseuul plănuit, despre Dostoievski, apare ca o materie inedită, în structura romanului lui Proust. În *Captiva* povestitorul îi servește drept călăuză Albertinei introducînd-o în universul dostoievskian și familiarizînd-o cu farmecul straniu și singular al romanului lui Dostoievski. Romancierul rus, spune povestitorul, un alt ego, pînă la un punct, al autorului, descoperă, „frumusețea nouă pe care Dostoievski a adus-o lumii, ca și Ver Meer, el crează un anumit sufl, un anumit colorit al stofelor și al locurilor”. (*Captiva*, vol. II, B.P.T., p. 305). Cine este, cit de cit, familiarizat cu estetica lui Proust, va recunoaște ușor tîlcul comparației cu Ver Meer; e pictorul olandez la a cărui măiestrie artistică aspira, Bergotte; scriitorul Bergotte care, ca și pictorul Elstir și muzicianul Vinteuil sînt modele arhetipale ale artistului pe care năzuia să-l întruchi-peze Proust. Proust se apropie deci, întâi, de Dostoievski, cu admirația pe care o are un meșteșugar față de un maestru; ceea ce îl interesează e, întâi, „meseria”. Acesta e și tîlcul asemuirii între Dostoievski și Elstir. „Doamna de Svigne ca și Elstir, ca și Dostoievski în loc să ne înfățișeze lucrurile în rînduiala logică, adică începînd cu cauza, ne arată mai întîi efectul, adică iluzia care ne izbește. Așa își înfățișează Dostoievski personajele sale”. Op. cit. p. 306). Dar o astfel de tehnică e specific proustiană. Mai toate personajele scriitorului beneficiază de o „punere în scenă” frapantă. Așa ne sînt înfățișiți Swann, Odette, Albertina, Bergotte, și, mai cu seamă, Charlus. Ceea ce atrage atenția, în analiza întreprinsă de Proust a operei lui Dostoievski, e caracterul tehnic, profesionist, al romancierului care întreprinde această analiză. „Romancierul Dostoievski — scrie Ortega y Gasset — a fost un *homme de lettres*, un bun meseriaș perfect stăpîn pe meseria sa” (Ortega y Gasset: *Confruntare cu Proust în Secolul XX*, nr. 4/1969 p. 100). Aici, în domeniul unei continuități în ceea ce privește o tipologie a structurii romanului, vede Ortega y Gasset o trăsătură de

unire între Dostoievski și Proust. Particularitățile acestei structuri s-ar caracteriza, în ceea ce privește personajele, prin modificări de natură caracterologică; în ceea ce privește timpul se pot observa, la ambii romancieri, condensarea timpului, dar și încetinirea, tempoul lent”. (Op. cit. p. 102).

Fără îndoială că Proust a fost captivat de tehnica prezentării personajelor, tehnică înfruntată de Dostoievski. Personajele lui Dostoievski au, scrie Proust, o frumusețe nouă. Femeia lui Dostoievski e tot atât de caracteristică ca o femeie de Rembrandt, (cu fața ei misterioasă, a cărei frumusețe drăgălașe se schimbă pe neașteptate) figuri tot atât de originale, tot atât de misterioase ca și curtezanele lui Carpaccio dar și ca Bethsabée a lui Rembrandt” (Op. cit. p. 304). Comparația cu eroinele lui Proust operează, aici, mai puțin prin analogie decât prin contrast. Maniera de a defini și a caracteriza un



personaj raportîndu-l la o mare creație a artei plastice, (aici Nastasia Filipovna din *Idiotul* e comparată cu pictura lui Rembrandt reprezentînd-o pe Bethsabée, țitoarea și apoi soția regelui David, e frecventă la Proust. Odette, de pildă, e comparată de Swann cu un tablou al lui Botticelli. E singura apropiere între personajul lui Dostoievski și cel proustian. Dar misterul feminin pe care îl reprezintă Nastasia Filipovna a fost, fără îndoială, una din statornicile preocupări ale lui Proust. Zugrăvind-o pe Albertina dormind, scriitorul a voit tocmai să accentueze evanescența tulburătoare a acestui mister.

Plastic și într-o manieră inedită apar, în viziunea lui Proust, personajele dostoievskiene, „o omenire mai fantastică decât aceea care populează *Rondul de noapte* al lui Rembrandt” (Op. cit. p. 309). Imediat apoi după atât de nimerita comparație a personajelor dostoievskiene cu cele înfățișate de Rembrandt, Proust adaugă o comparație care învederează, odată mai mult, eminența spiritului său critic. „Și poate nu era fantastică acea omenire, (n.n.) decât în același chip, prin lumină și costum, și în fond e obișnuită” (Ibidem, p. 308). Căci ceea ce accentuează Proust, e viziunea comică pe care o cîștigă personajele lui Dostoievski. Exegeza a subliniat, de altminteri, perspectiva carnavalescă asupra personajelor lui Dostoievski (M. Bahtin: *Problemele poetice ale lui Dostoievski*, Editura Univers, 1970, p. 148 și sq.). E o viziune care apare foarte accentuat în caracterizarea personajelor lui Dostoievski, caracterizare pe care o face Proust: „Toți acești bufoni care revin mereu, toți acești Lebedev, Karamazov, Ivolghin, Segrev” (Op. cit. p. 308). E o viziune, în esență, bufonescă, aceeași pe care o întâlnim și la sfârșitul eposului subiectiv proustian *In căutarea timpului pierdut* unde, în *Timpul regăsit* personajele reunite în *Dimineața lui Guermanti* ni se înfățișează într-o perspectivă care o amintește pe aceea a teatrului de Grand Guignol.

Este însă adevărat că personajele lui Proust nu au nici adîncimea și nici complexitatea personajelor dostoievskiene. Cu o singură și importantă excepție: Charlus. Chiar dacă acest personaj proustian e lipsit de dimensiunea demonicului atât de des întâlnită la eroii lui Dostoievski, ipostazele multiple în care apare, lovcacitatea, arta pe care o pune în slujba disimulării și, mai ales, treptata sa alunecare pe treapta viciului, îl apropie de eroii lui Dostoievski, eroi cu care îi este comună și singulara imbinare, în alcătuirea caracterului, a grotescului cu tragicul.

Psihologia proprie și atât de singulară a personajelor îl apropie astfel, odată mai mult, pe Proust de Dostoievski. Fără îndoială că, în materie de psihologie, deosebirile rămîni notabile. Proust e un psiholog care descinde din îndelungata tradiție a literaturii franceze. Montaigne și Descartes, Racine și Saint-Simon, îi sînt înaintași într-o măsură mai apropiată decât Dostoievski. Dar analiza psihologică pe care o întreprinde depășește, la Proust, solida armătură de silogisme cu care ne obișnuise clasicismul fran-

cez. Dacă printre înaintașii lui Proust se numără Montaigne și Saint-Simon, nu trebuie uitat că, pentru cel dintîi, natura umană e „ondoyante et diverse”, în timp ce geniul baroc al celui din urmă dă cu tîfă, nu odată, regulilor prestabilite și rigide. Personajul proustian va fi astfel, aidoma eroilor lui Dostoievski, supus inconștenței, va apare în noi și noi ipostaze. Și la un romancier și la altul personajul încetează de a mai fi un „tip”, un caracter; personajele devin astfel, pentru a întrebuița expresia Nathalie Sarraute „purtătorii unor stări încă neexplorate pe care le regăsim în noi înșine” (*L'ère de supcon*, Gallimard, Idées, p. 51).

Ortega y Gasset mai sublinia, apoi, o legătură între Proust și Dostoievski, aceea a tempoului lent pe care îl întâlnim în povestire. Să observăm, întâi, că ritmul încetinit nu e întotdeauna același. La Dostoievski, în preajma sfârșitului romanului, el devine precipitat, ca în teatrul antic cînd se deslănțuie catastrofa. Mai mult decât ritmul încetinit al timpului îi apropie, pe cei doi romancieri, timpul transformat într-o experiență de natură existențială. Lui Dostoievski îi revine, în această direcție, marele merit de a fi descoperit, în roman, timpul interior. Este adevărat că acestei inovații, capitală pentru evoluția romanului contemporan, nu îi sunt încă istovite, în romanele lui Dostoievski, toate resursele. Inovația e întrebuițată în treacăt. Așa, de pildă, în *Idiotul*, prințul Mișkin povestește cazul ciudat al unui condamnat la moarte care, în timp ce își aștepta rîndul la execuție a avut, ca pe o peliculă de film revelația întregii sale existențe; întimplarea, se știe, e autentică; Dostoievski, condamnat la moarte ca membru al cercului lui Petrașevski, a trăit el însuși o astfel de experiență crucială. Timpul interior și subiectiv devine astfel, în romanele lui Dostoievski, timpul unei combustii lăuntrice, a unor experiențe de viață fundamentale. Nu altminteri stau lucrurile la Proust. În *Căutarea timpului pierdut* e un îndelungat periplu în căutarea unui timp interior, timp care poate fi descoperit și trăit printr-o experiență care e, la Proust, în același timp, artistică și existențială. Experiența trăirii timpului depășește deci, încă Dostoievski, simpla problemă tehnică, cuprinderea timpului în trama narativă. La Proust această experiență înțelege timpul, în același măsură ca un vehicol și ca materie a literaturii narative. Cît de deosebită, de nouă și de inedită e această abordare, prin roman, a experienței temporale subiective, o dovedește comparația cu nuvela lui Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*. Și aici apare problema tehnică a condensării timpului, un timp întins, în nuvelă, pe durata unei vieți de om. Timpul are, în subsidiar, și o valoare de natură existențială căci, în preajma morții, Ivan Ilici are revelația a ceea ce s-ar putea numi, în limbajul lui Proust, timpul pierdut, timp care acoperă întreaga sa existență care s-a risipit în van. Dar această experiență, și aci voiam să ajungem, e privită din afară, adică ea e povestită, nu trăită. Cînd, în *Război și pace* este abordată problematica timpului, timpul nu se transformă încă în materie a unei experiențe de natură existențială; el este integrat într-o perspectivă filozofică. El este, cum observă Georg Lukacs aidoma unui mare fluviu, fluvium naturii tolstoiene care își cîștigă stabilitatea și unicitatea unui ritm etern (cf. *La théorie du roman*, Gonthier, trad. franceză, p. 153). Timpul devine astfel o categorie a filozofiei istoriei. La Dostoievski și la Proust însă timpul e o coordonată a vieții interioare, a unei trăiri proprii și individuale de natură psihologică, o cale de integrare a personajelor în lume.

Ispitește, în sfârșit, o comparație de natură intimă între cei doi scriitori: rolul boalei, al anomaliei care, fără îndoială că și-a spus cuvîntul atunci cînd universul interior al romancierului a creat coordonatele ascunde, structura internă a romanului. Explicațiile de natură psihanalitică abundă în această direcție. Primejdia unor astfel de exegeze e aceea că transformă viața scriitorului și creația sa într-o foaie de diagnostic, într-o analiză clinică. Dostoievski, ca bolnav de epilepsie, Proust ca invertit sexual, nu explică însă nici viața romancierului și nici opera prin mijlocirea unei foi medicale de observație. Cei doi scriitori sînt apropiați astfel printr-o experiență artistică singulară, o experiență de natură existențială. Desigur că, în această direcție, mai mult decât oricare alta, comparațiile trebuie făcute cu prudență și parcimonie. Șocul experiențelor existențiale trăite de Dostoievski e mai puternic și mai brutal decât însingurarea lui Proust într-o cameră cu pereții de plumb. Întrebarea care se ridică este însă dacă deosebirea între aceste experiențe existențiale e una de esență sau una de grad. Mai verosimilă ne apare ultima ipoteză. Universurile plăsmuite de către Dostoievski și Proust sînt universuri deosebite. Experiența existențială care transformă viața într-o materie a operei de artă e însă asemănătoare. De aceea lumea lui Proust ca și lumea lui Dostoievski, e o lume problematică. O lume a pasiunii, a curiozității pentru natura umană surprinsă în momente de criză, de cumpănă. E o lume a alienării în care eroii, fie că sînt ai lui Dostoievski sau ai lui Proust își caută și nu-și găsec locul. E, în sfârșit, o lume a durerii, a amărăciunilor ascunde sau deslănțuite. Tensiunea paroxistică în care trăiesc personajele lui Dostoievski și snobismul modern al eroilor proustieni dezvăluie alte fațete ale zbuciumatului suflet omenesc în care „Sunt lacrimae rerum” („Lacrimi mai sînt la dureri și cele omenesci încă mișcă”, Vergiliu, *Eneida*, I, 462).

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

un interviu cu

LUCHINO VISCONTI

Știrea că Luchino Visconti va turna un film după Proust a stîrnit un mare interes în lumea artistică. Revista „Magazine Littéraire” l-a solicitat pe scenaristul Enrico Medioli—colaborator al lui Visconti la mai multe filme, printre care și *Ghepardul* — să adreseze citeva întrebări celebrului regizor. Reproducem textul interviului apărut în ultimul număr al revistei.

— În filmul pe care îl faceți pornind de la căutarea timpului pierdut, cit a-nume din operă intenționați să introduceți?

— Nu e vorba de cît intenționez să introduc, ci de cît va putea să conțină un film de lungime normală; important e ce anume va reuși să pătrundă.

Intenționez să introduc în filmul meu întreaga parte centrală a operei lui Proust, lăsînd la o parte episodul Swann—Odette, care este într-un fel o poveste în sine, aparte; cred că voi începe cu momentul în care autorul intervine el însuși în operă, deci cu primele scene ce se petrec la Balbec, și voi merge, probabil, pînă la începutul primului război mondial.

— Vă gândiți să acordați un loc privilegiat vreunei teme din A la recherche...?

— Da. Printre sutele sau mii de teme ce se găsesc în A la recherche... cea mai interesantă, cea mai importantă, în orice caz cea care mă interesează cel mai mult, este — ca de obicei în ceea ce mă privește — descrierea unei anumite societăți.

— Și celelalte teme?

— Acelea ale dragostei și geloziei sînt cele mai importante în enormul fluviu care este A la Recherche. Dar, după mine, la Recherche este esențialmente descrierea și istoria unei anumite societăți franceze într-o epocă precisă. În interiorul acestui cadru social se leagă temele psihologice, morale. Evident, intenționez să le abordez și să fac să intervină dragostea, gelozia, (...); dar, mai ales, raporturile care există între diferitele personaje din la Recherche, raporturi extrem de strînse.

— Intotdeauna, în filmele pe care le-ați făcut, ați „atras” către dumneavoastră operele literare de la care porneați. Se va întîmpla, și acum, același lucru?

— În toate cazurile, fie că filmul pornea de la o operă literară, fie că decurgea dintr-o idee „originală” (ideile nu sînt niciodată foarte originale), să zicem dintr-o idee nouă, regizorul, în chip involuntar, atrage întotdeauna scenariul către sine. Din moment ce eu sînt acela care povestesc, îi voi da o culoare particulară. Oricît de mult aș dori să rămîn absolut obiectiv în fața operei lui Proust.

— După părerea dumneavoastră, ce este mai important, în la Recherche: aspectul lirico-poetic sau descrierea moravurilor?

— Cel mai important, după opinia mea, este aspectul moralist, care este chiar polemic, indiferent dacă această polemică intră sau nu în intențiile lui Proust. Fără îndoială că Proust n-a avut, la început, proiectul precis de a face un tablou al unei anumite societăți, mergînd pînă în adîncul lucrurilor. Dar acest tablou este acela care, astăzi, este socotit, cred, drept cel mai important.

Deși aspectul poetic mă interesează și el, polemica socială este ceea care mă preocupă în chip esențial: descoperirea unei societăți în care Proust a ținut, toată viața sa, să se integreze, crema, faimosul Faubourg.

— Este aceeași descoperire pe care Marcel o face în ceea ce privește dragostea?

— Exact. El trage aceleași concluzii din raporturile erotice: dragostea nu mai există, și nici prietenia. Orice sentiment se distruge în contact cu o anumită realitate. Iată ce constituie astăzi, mai mult decât orice altă lucrărie poetică a scriitorului, lecția cea mai importantă a Căutării. Cît privește aspectul poetic, voi încerca să-l redau prin intermediul imaginii, prin combinații de ordin vizual. Dar substanța filmului trebuie să fie violent polemică, așa cum violent polemic este Marcel, naratorul, cînd descrie societatea în care trăiește.

— Considerați la Recherche o autobiografie sau un roman?

— O autobiografie, pînă în cele mai intime detalii, povestită de un mare, de un sublim vizionar.

În românește de AL. C.

cronica

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, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE ȚATOMIR.

Prezentare grafică VALER MITRU