

O PREOCUPARE CONSTANTĂ

Noțiune complexă, rezultantă a numeroase condiționări și interacțiuni, nivelul de trai al populației rămîne o constantă a preocupărilor prin care partidul și statul nostru afirmă unul din țelurile supreme, ale politicii socialiste: asigurarea unei vieți mai bune și — progresiv — din ce în ce mai bune, întregului popor.

Documentele ședinței comune a Comitetului Central al P.C.R., a Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale și a Consiliului de Miniștri care, pe baza propunerilor tovarășului Nicolae Ceaușescu, au adoptat recent, în unanimitate, un ansamblu de măsuri de o importanță deosebită pentru progresul economic și social al țării, încă nu și-au epuizat ecourile. Hotărârile ce s-au luat vin să stabilească o necesară armonizare a veniturilor populației de la sate și de la orașe, să stimuleze sectoare de bază ale producției alimentare, cum ar fi zootehnia și — prin majorarea salariilor unor categorii de oameni ai muncii — să contribuie direct la ridicarea continuă a condițiilor de trai, materiale și spirituale din țara noastră. În acest context, corectarea prețurilor la carnea de vită și de porcine, cum și la unele preparate de carne (la alte preparate și la carnea de pasăre prețurile scad), venind în sprijinul producătorilor agricoli, cointeresînd mai puternic unitățile socialiste din agricultură și pe producătorii individuali să dezvolte și să îmbunătățească șeptelul, nu afectează cu nimic veniturile populației salariate.

Numai stăpînirea și acționarea competentă asupra tuturor pirghiilor economiei, în cadrul unei activități planificate și științific conduse, poate asigura asemenea rezultate pe deplin convergente cu scopurile fundamentale ale socialismului. Ridicarea posibilităților de trai se încadrează acestor scopuri, în primul rînd, determinînd și înlesnind, pe de altă parte, progresele culturale și spirituale ale tuturor membrilor societății. Dar nivelul de trai nu reprezintă, se înțelege, cifra veniturilor fiecărui salariat, ci ansamblul condițiilor menite să-i asigure bunăstarea. Stabilitatea financiară, prin aprovizionarea ritmică a pieței, diversificarea din abundență a produselor, reprezintă tot atitea condiționări a ceea ce, cu un termen sintetic, numim nivel de trai.

Acțiunea asupra diverselor pirghii economice, pe plan intern și extern, reprezintă, cum se știe și se confirmă în practică, în cazul nostru și al economiei socialiste în general, roadele unei politici științifice, înlăturînd empirismul, jocul spontan al pieței, care poate duce la neregularități și crize. Situîndu-se în avangarda societății, păstrînd contactul nemijlocit și permanent cu realitățile, cu interesele și aspirațiile populare, partidul nostru înfăptuiește astfel pas cu pas prevederile unui plan de anvergură, ale cărui orientări au fost date de Congresul al X-lea și de Conferința Națională din 1972.

Nivelul de trai — în sensul său concret — nu mai este, astfel, supus unor fluctuații neașteptate, care să amenințe neîntreruptă creșterea economică. În acest sens, așa cum se vede și din importante măsuri de certă eficacitate economică intrate în aplicare doar de cîteva zile, trebuie luate în considerare toate componentele și determinantele acestui indice. Creșterea lui și dezvoltarea economică în totalitatea sa răspunde astfel politicii de amplă angajare a tuturor resurselor materiale și intelectuale pentru ca progresele pe care le înregistrăm să fie organice, durabile, mereu ascendente.

CRONICA



G. PETRAȘCU:

„Marină” (detaliu)

MUTAȚII ȘI SENSURI NOI ÎN ESTETICĂ

Mircea MANCAȘ

Clasica definiție a unei discipline științifice impunea delimitarea ei în raport cu științele contingente, o precizare metodologică incontestabilă, o indicație a ariei de extensiune a cercetărilor cu specific propriu domeniului explorat. Dar ritmul accentuat — ca și ampla diversificare a științei contemporane — a depășit azi exigențele tradiționale ale investigației. El a creat o optică distinctă, cu noi centre de gravitație și noi criterii de valorificare, în deosebi în cadrul disciplinelor umaniste. Afirmat, repetat și mereu acceptat, raportul dintre estetică și filozofie, considerat altădată ca o reală constituire a esteticii ca știință, pare azi pus sub semnul întrebării. Este adevărat, că evoluția gândirii estetice — ca speculație și metodă — s-a axat întotdeauna în trecut pe problematica filozofică. De la Hegel și Schlegel pînă la J. M. Guyau sau H. Bergson, preocuparea estetică era implicată în marile sisteme filozofice, chiar atunci cînd nu ocupa un loc central în ambianța lor. În același timp, nu rareori literatura — prin remarcabili reprezentanți (Baudelaire, E. A. Poe, St. Mallarmé) — încerca să se ridice la teoria poetică, la estetică. În competiția dintre filozofie și „Poetică”, estetica a reușit să-și găsească premisele unei relative autonomii, consolidîndu-și poziția de disciplină independentă, fără a dispărea ca preocupare constantă, atît din filozofie cît și din literatură. Mărturii în acest sens întîlnim în filozofia actuală (la M. Heidegger, G. Lukacs, Et. Gilson, H. Gou-

lier sau G. Bachelard), ca și în opiniile unor literați ca André Malraux, G. Duhamel, la teoreticieni ca J. P. Sartre, fără a-l uita pe cel mai subtil, Paul Valéry, poet și vizionar al universului creației pe baza puterii de sinteză a variatelor arte.

Nu se poate contesta că eforturile esteticii contemporane se îndreaptă spre alinierea disciplinelor concurente și adoptarea elementelor valabile din noile teorii și direcții științifice, ce se învecinează cu problemele artei sau au o oarecare contingență cu ele. Cu toată varietatea științelor apropiate sau a noilor discipline recent afirmate (antropologia, sociologia artei, fenomenologia, psihanaliza, lingvistica ș.a.), rar se poate vorbi de o opoziție esențială și directă între estetică și științele înrudite cu ea prin domeniul de cercetare. Esteticianul J. Fischer (S.U.A.) remarcă recent, într-un interviu, că se accentuează exagerat „dioronomia” dintre estetica filozofică și cea aflată sub influența altor științe. În realitate, fiecare dintre acestea își aduce contribuția la clarificarea probleme-

lor esteticii: orientarea fenomenologică, prin subtilitatea și nuanțarea analizei, lingvistica, prin imprimarea unui anumit stil de rigoare științifică — și aceasta poate duce la cooperarea lor cu deplin succes. Iar Wl. Tartakievicz — cu ocazia discuțiilor celui de al II-lea Congres internațional de estetică — pleda pentru autonomia esteticii, fără a reclama o totală desprindere de filozofie, căci multe probleme ale ei au la bază problematica filozofică, de care se diferențiază doar printr-o interpretare specifică obiectului propriu.

De altfel, în dezbaterile recente a problemelor de estetică se accentuează faptul că arta contemporană ridică, mai puțin probleme de natură estetică, cît mai ales acele de ordin filozofic. Afirmarea spiritului dialectic în explicarea acestei științe exprimă o poziție riguroasă, nelipsită de tenta specifică gândirii filozofice. Tot astfel, cum rezistența unor artiști, cu tendințe exclusiv inovatoare, dar fără a nega total valorile autentice



I. SÎRBU:

Camil Petrescu

Monografia pe care o consacra I. Sîrbu lui Camil Petrescu (Editura „Junimea”, 1973) este o temeinică cercetare de factură universitară, asemănătoare, în multe privințe, lucrărilor pe care le publică de cîțva timp încoace editura „Minerva”, în colecția „Universitas”. Autorul își precizează, cu modestie și exactitate, scopul pe care și-l propune: „una din intențiile studiului de față este întocmirea unei priviri de ansamblu asupra operei lui Camil Petrescu și a răsunerii ei în contemporaneitatea care a produs-o...” (p. 74). Este vorba, așadar, de o carte care își propune să epuizeze sursele, să adune tot ceea ce acestea pot oferi, să sistematizeze și să comenteze datele, selectate cu perseverență și cu metodă, într-o sinteză întotdeauna utilă, nu numai pentru că ar răspunde unor necesități de ordin didactic, ci și în planul istoriei literare, fără preocuparea expresă de a-l studia pe Camil Petrescu dintr-un unghi de vedere care să permită desprinderea unei imagini a scriitorului neconfundabilă cu cea din memoria noastră, așa cum au fixat-o criticii care l-au precedat pe autor. Recunoaștem de la început corectitudinea și minuțiozitatea care este desenată fiecare linie a „portretului” scriitorului, care, așa cum se spune naiv despre operele unor pictori seamănă perfect cu imaginea cunoscută, fără ca personalitatea „portretistului” să se afirme prea evident. Surprinde, de asemenea, într-o lucrare atât de bine informată, faptul că „reperete teoretice” ale lui Camil Petrescu sînt discutate în afara unor surse directe importante, chiar dacă intermediarii la care recurge autorul sînt autorități ca Tudor Vianu sau N. Bagdasar.

Situația oarecum paradoxală a acestei cărți izvorăște de altundeva. Autorul nu angajează un dialog cu scriitorul studiat, ci regizează o scenă, pregătindu-se cu un bogat aparat tehnic auxiliar, pe care acesta rostește un lung monolog, aprobat cu devoțiune de exeget, care culege din sursele cercetate noi confirmări și întăriri. Această muncă îi reține tot entuziasmul, așa că atunci cînd trece la formulări personale acestea apar mai șterse. Profilul moral, după cum se intitulează capitolul al doilea al monografiei, se întemeiază de fapt pe un „autoportret” al scriitorului, completat cu sugestii din alte surse, receptate cu obiectivitate, de unde impresia de răceală care se degajă din aceste linii, provocate totuși de o mare admirație: „Scriitor de tip intelectualist, cu fibrele fîmbei adunate, toate, în jurul unui nucleu de convingeri etice și filozofice pentru a căror impunere a luptat cu tenacitate, Camil Petrescu oferă exemplul unei personalități angajate, care și-a făcut un principiu suprem din respingerea defetismului moral, din increderea în triumful solidarismului social și al ideii organizate. Opera sa impresionează, dincolo de sinuozitățile care o străbat, prin incandescența crezului ei unic, pus în slujba ideilor de fericire și de realizare umană” (p. 54). Admirația pare pulverizată într-o prea mare doză de generalitate.

Autorul acordă cea mai mare atenție, după cum era și de așteptat, dramaturgului și romancierului Camil Petrescu, în două capitole independente, masive și temeinice. Aceasta ne determină să cercetăm mai îndeaproape modul în care sînt alcătuite. Fiecare piesă sau fiecare roman beneficiază mai întîi de o fișă de informație largă, în care sînt reținute cu pondere, deși cu o fermă atitudine în favoarea scriitorului studiat, opiniile exprimate anterior asupra lor. Este expus, în detalii și secțiuni repetate din unghiuri diferite, în care cel sociologic nu-i de loc neglijat, conținutul operei. Această secționare repetată a operei se încheie de obicei cu schișarea fișelor caracterologice ale personajelor. Reținem aceste aprecieri asupra lui Gelu Ruscanu: „Intega evoluție a lui Gelu Ruscanu e pecetluită de mirajul absolutului, și momentul în care eroul constată imposibilitatea unei corelări între actul de conștiință (interpretat idealist) și acțiunea practică, înseamnă, implicit, prăbușirea lui” (p. 157). Odată dezvăluită această schemă psihologică, pe care o întîlnim și în comentariile referitoare la alte personaje, s-ar părea că elementul imprevizibil este înlăturat. De la un personaj la altul se produc însă nuanțările necesare, ca în această frază de caracterizare a lui Pietro Gralla din Act venetian, cu raportările de rigoare la Gelu Ruscanu: „Dramei erotice i se suprapune, cu alte cuvinte, sensurile unei drame a cunoașterii; una din azele permanente ale scrisului lui Camil Petrescu își semnaleză prezența și aici”

(p. 163). Pretutindeni, în teatrul lui Camil Petrescu, lupta se dă între „viață și idee”, așa cum atrăgea atenția chiar dramaturgul într-un comentariu în care îl opune pe Danton lui Robespierre, iar autorul monografiei știe să meargă, cu pertinente precizări suplimentare, în aceeași direcție.

Camil Petrescu a fost și este cunoscut cititorului de literatură de la noi mai ales ca romancier. Este normal ca această parte din activitatea sa să beneficieze și de interesul sporit al criticii, cum o dovedește și monografia de față, care încearcă să mențină un necesar echilibru cu opera sa dramatică, pe nedrept neglijată uneori. Parcurgînd părțile anterioare în legătură cu proza lui Camil Petrescu, autorul monografiei constată, reluînd demonstrația în partea tehnică mai ales, influențele care vin dinspre Stendhal și Proust, la care adaugă și o undă balzaciană, sprijinit și de astădată pe mărturisirile romancierului. Această evoluție este înscrisă, ne sugerează autorul monografiei, de la romanul introspectiv la romanul obiectiv, de la Ultima noapte de dragoste înția noapte de război și de la Patul lui Procust la trilogia Un om între oameni („e de observat că însăși structura înzestrării sale artistice conține particularități care-i facilitează drumul spre acea construcție epică obiectivă”), căreia i se acordă în acest studiu o importanță deosebită.

Din toate comentariile autorului de faimoasele romane ale lui Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste înția noapte de război și Patul lui Procust, reține atenția în special grija de a recrea în limbaj critic portretele eroilor. Ștefan Gheorghidiu este văzut ca același „individ de excepție” din întreaga creație a scriitorului, ros de demonul cunoașterii: „Tendința fundamentală a eroului e de a epuiza cercul cunoașterii, parcurgînd o gamă cit mai variată a experienței de viață. Resorturile dramei pe care o trăiește își au, printre altele, originea în ciocnirea iscată între fondul său de puritate morală și trivialitatea mediului ambiant...” (p. 219). Cea mai bună reconstituire a portretelor morale din romanele lui Camil Petrescu o reușește I. Sîrbu lu-crînd cu „materialul” din Patul lui Procust, în partea cea mai rezistentă din întreaga sa exegeză. Criticul nu ne mai apare aici cenzurat de istoricul literar preocupat doar să informeze cu exactitate, imaginația se mișcă liber, dezlegată de ceea ce s-a spus deja despre roman. Limbajul, tot reținut, scapă de sfera abstracțiilor, se colorează și găsește chiar un culoar către metaforă: „Ladima și Fred Vasilescu au, astfel, de înfruntat un dublu front al erorii: unul deschis chiar pe terenul spiritualității lor, altul situat în afară. Unul din sensurile romanului, acela care vizează o dezordine programatică a lumii, apare îmbogățit” (p. 236). Comunicarea devine paradoxală, trădînd o mai mare mobilitate a asociațiilor: „Comportamentul acestei femei (doamna T.) e reticent cu căldură, distant cu afabilitate” (p. 239), în timp ce „cu Emilia coborîm în instinctualitatea pură, desfcăcută de orice funcție psihologică elevată” (p. 238).

Alteori autorul, stimulat și de opera asupra căreia se apelează, pare preocupat mai mult de fixarea cadrului exterior. Prea lungul comentariu la romanul Un om între oameni, întreprins dintr-un unghi exclusiv sociologic, se desfășoară în trei secțiuni operate succesiv. Se face mai întîi „o recapitulare sumară a principalelor evenimente — așa cum apar ele în roman —” cu scopul de a „fixa coordonatele pe care evoluează eroii” (p. 248). Sînt relatate apoi datele vieții lui Bălcescu în aceste „coordonate” istorice. A treia tentativă de abordare a „subiectului” romanului pornește, în sfîrșit, de la descrierea modului cum sînt oglîndite clasele sociale: țărani, tábaci, burghezi. Această îndepărtare a comentariului către obiective extraliterare provoacă și o îndepărtare a stilului de literatură. Epitetul devine general și, pe alocuri, prea generos.

Nu trebuie să facem greșeala, însă, de a căuta monografia lui I. Sîrbu despre Camil Petrescu acolo unde nu poate fi găsită: printre operele critice de fantezie și alegrețe stilistică pe care nu le confundăm niciodată cu eseistica facilă de care în mod evident autorul a vrut să se ferească. În genul ei particular, de cercetare exegetică academică, monografia aceasta este utilă și interesantă. Lucid, expozitiv, studiul lui I. Sîrbu înaintează cu siguranță într-o singură direcție, de-a lungul tuturor capitolelor, spre un sens moral pe care vrea să-l desprindă din cercetarea corelată a destinului exemplar al scriitorului, ogîndit în acela al eroilor săi. „conștiințe active, răspunzătoare de cele ce se întîmplă în jur”.

POEZIA LUI SIMION STOLNICU

Const CIOPRAGA

În capitolul privind contribuția modernistă a Sburătorului, E. Lovinescu cita în 1927, în continuarea lui Ion Barbu, Camil Petrescu și Camil Balzatar, un grup de debutanți, printre care și Simion Stolnicu. Cine era acesta din urmă? La data respectivă, în vîrstă de douăzeci și doi de ani, poetul (pe numele real Alexandru Botez) nu publicase nici un volum. Prahoveanul cu studii de filologie modernă (franceză, italiană) la București, căruia E. Lovinescu îi alese un pseudonim venind parcă din cronicari, era un elegiac, un depresiv structural, cu lecturi întinse, interiorizat, solitar, obsedat de ideea dispariției. Aurării vegetale, odăjdii, oglinzi, parfumuri, ecouri livrești însoțite din ce în ce mai insistenț mîhnirele elegiacului, care, amator de somptuoziități, travestește dramele în spectacole înșelătoare. O Elegie insulară rezumă, s-ar zice, esența celui dintîi volum: **Punct vernal**, apărut în 1933. Păduri, steme bizare, amintiri de Ev. mediu, o lume trăind în memorie solicită

un sens, dar solitarul nu găsește nici unul: „Platoul pune-n cărți de-azur zăloage mici / De mirt, unde nu va frunzări nici un Columb / Să strige: „Tărîm” — și-și vinde lui însuși, naiv, / Echinoxuri de brumă pe banițe de licurici...” Toamnele, cimitirele, procesiunile funerare, corbii, dansul macabru au filiații simboliste, treptat investite în tonuri cerebrale (**Litania lebedei**, simbolizare a purității, nu e fără legătură cu **Le Cygne** de Mallarmé. Se succed ruine și decoruri triumfale, simfonii, vedenii „noptose”, „genoveze daruri și vestimente”, morți și lăutari cu „mîini putrede”, „solitudini unde curg fîntîni”, „ape captive”. Versul tinde spre incantație. Pe un ecran aproape fantastic, se proiectează o **Toamnă ecvestră** („Toamna trecu adormită pe-un cal / Alpin / la fiecare hop / Legănată ca un episcop / Dus la groapă-n scaun monahal”) sau privim **Funeralii de toamnă**, pretext de meditație fină: „Fost-a mai ciudată-nmormintare? / Din brocarturi moi și colorate, / Brațul tău țîșnește și brățare / Îi vădesc spumoasa voluptate! / Care dintre voi mai mult iubește / Pe cel mort? că Toamna — văd — îi scoate / Aur din Brumar și-i rînduiește / Peste dric, de pică, și pe roate / Grunji de aur pus-a-n crîng și-n cale — / Aur care mult mai trist arată / Decît aurul din criptele regale / Și decît brățara ta bogată!”

Funerarul se asociază tablourilor cu infante, ciresilor, bronzului, „melodiilor de pod bisericesc”, „ghețarului laocoonic”, muzicii lui Chopin, în viziuni ce sugerează progresiv refrigerația, ca în acest **Angelus**: „Ninge, și-n biserică se cîntă din psalmi / Legendele reginelor crescute sub psalmi”. În **Pod eleat**, plachetă din 1935, prețiozitățile de limbaj se accentuează supărător, motiv ce îndreptățește pe G. Călinescu (recunoscînd totuși „vocația” poetică) să vorbească de „un adevărat delir neologistic”, de împerecheri lexicale „absurde”, de „orgii de cuvinte”. Dacă în **Pod eleat** ecourile barbiene sînt evidente, cealaltă analogie, prin care Simion Stolnicu e definit ca un „Bacovia hermetizat”, nu este destul de convingătoare. În ciuda melancoliilor negre, în ciuda poezii teribiliste („Vreau poemul hoinarilor ce scuipe de pe pod, / Narcisi privedu-se-n curcubeie salivare”), ciclul **Simfonie-n Muntenia** probează la Simion Stolnicu un fior al istoriei incontestabil, compromis în parte din cauza asociațiilor verbale bizare. Cînd fraza se limpezeste, ca în **Prințul de scară**, se pot cita reverii notabile: „Unde-i copilul toamnelor buciuramașe, / Crin muiat în singele lui Petru Cercel? / Velura lui valahă, prin gotice orașe, / S-o mîngîie prinți reci uitați d-un menestrel...”

Prin Șerpuii între lut și torțele de aur, trebuie să înțelegem căutările din intervalul 1938—1966, grupate în șapte cicluri. Transcriem titlurile acestora, ca semnificative pentru configurarea unei mitologii poetice moderne pornind de la sugestia clasice: **Apollo** (Ursitele poetului, **Eros** (Radiografii ale momentului sublim), **Ianus** (Antinomiile imediate), **Parce** (Ursitele omului), **Saturn** (In veac și-n biosferă), **Castalii** (Viori decantate) și **Serapis**. Timpul a favorizat, în aceste postume, o clarificare de ordin gramatical, paralel cu aprofundarea reflexivității. Ne aflăm în fața unei construcții remarcabile, chiar dacă abundența trimiterilor mitologice, istorice, livrești (Okeanos, Olimp, Apollo, Orfeu, Venus, Ovid, Babel, Emaus, Moloh, Mecca, Vezuv, Tomis, Șiraz, Dante, Don Juan, Faust, Mozart amintec vechi procedee. Meandrele existenței (**Șerpuii**), balansarea „între lut și torțele de aur”, ezitarea între imaginare „orgi de sus” și „orgi de jos” intră perpetuu în dialectica vîrstelor. Damnat, dar cu rezerve de candoare, blestemînd dar gata să laude, poetul se autodefineste în zeci de ipostaze în raport cu Timpul, cu Iubirea și Moartea. Dacă „ursitele” (ciclul Apollo) dăruiesc poezilor puteri magice, cîți dintre ei beneficiază plenar de acest privilegiu? „Poetul pare-un clovn urcat pe catalige / Cînd stîlpi de vis arcați pe străzi, cu bus-tu-n cer, / Îl țîn, reclama unui circ stelar s-o strige / Lumilor de la glezna, ce-l vor doar Guliver...” Ideea e reluată în cîteva poeme (**Visătorul**, **Stanțe**, **Straja iluziei**, **Mesaj**, **Pasărea mărilor**), uneori orientată spre patetic, precum în **Arș poetica**: „Încearcă să fii tactul baletului astral, / Să-ți fii stăpîn durerilor, s-o treci prin metronom, / Dar lasă și-o lacrimă, căci fără, ești neom...” Privirile merg ca la Villon, spre **Ninsori de altădată**, amenințări sună **Ca-n Divina...** lui Dante, sufletul suie cu Mozart într-un **Voiaj cu zîna violinei**. În bolgiile unui Infern contemporan sînt trimiși „perversii mărunți ai vieții”, insensibili la frumos: „Damnați fiți în metamorfoze / De insectar pîngăritorii, / Că nu v-ați sters tălpile inimii / La ușa zonelor candorii...” Ediția îngrijită și prefațată de Simion Bărbulescu (sub titlul **Șerpuii între lut și torțele de aur**, Ed. Minerva, 1973, cuvînt înainte de Vladimir Streinu), reactualizează imaginea unui poet ca și uitat.

MIRCEA RADU IACOBAN,
dramaturg.

— Sinteți un dramaturg pentru care teatrul radiofonic există? In ce măsură un dramaturg există și datorită teatrului radiofonic?

— Nu teatrul radiofonic este cel care impune dramaturgi. Deși, ca autor de teatru, am debutat cu un scenariu la radio, prea puțini au auzit de subsemnatul până la urcarea pe scenă a pieselor mele. Teatrul la microfon mi se pare un fel de joc de-a v-ați ascunselea. Cantitatea de convenție, inerentă reprezentăției scenice, se mărește la cub atunci când difuzorul radioului este pe post de sală. De aceea cred că teatrul la microfon se află mai degrabă în slujba publicului larg, decât în aceea a dramaturgului. Oricum, rațiunea existenței teatrului pe unde mi se pare absolut consolidată, când mă gândesc la faptul că oameni care rar (sau niciodată) calcă pragul sălii de spectacole, intră în contact cu texte altfel pe veci străne lor. Dar dramaturgul există datorită scenei și sălii. Cel puțin aceasta este părerea mea.

GRIGORE ILISEI, redactor ef adjunct al Studioului de radioteleviziune Iași.

— Care este gradul de competitivitate al teatrului radiofonic, în captarea interesului dramaturgilor pentru microfon — în raport cu scena și micul ecran?

— Un teatru care de atâtea decenii are în fotoliile sale milioane de spectatori, nu poate fi decât competitiv. Lipsa unor frontiere ale imaginației, posibilitatea de a reuni pe cei mai buni actori din toate teatrele, osibilitatea opțiunii pentru text pe care scena nu le poate răspunde — iată atuurile teatrului radiofonic, care poate face casă bună cu scena și cu micul ecran. Apoi teatrul rămâne teatru, ori unde se rostesc bine.

EDUARD COVALI, directorul teatrului Tineretului din Piatra eamț.

— Conduceți unul din teatrele de prestigiu ale țării. Cât vedeți că datorati, din acest unct de vedere, teatrului radiofonic?

— In primul rând, îi datorez scultare. La unu de noapte, nd deschid aparatul de radio, există o emisiune de teatru radiofonic.

In al doilea rând, îi sînt dator cu prezența. Evident, nu a ea, ci a colectivului artistic care-l conduc, colectiv care fi fericit să se afirme și pe alea undelor.

In al treilea rând — pentru toate lucrurile bune sînt trei — îi datorez grija și interesul

Teatrul radiofonic

Prezentul sondaj de opinie — un fel de original extemporal publicistic — a fost prilejuit de o recentă consfătuire de lucru, organizată de Asociația Iași a Scriitorilor și Studioul de radioteleviziune Iași, cu participarea unor dramaturgi, directori de teatru, actori, etc. Tema aleasă a impus și stilul adecvat, de instantaneu radiofonic respectat în principiu, chiar dacă, practic, microfonului i-a luat locul stiloul, iar benzii de magnetofon — hirtia. Esențială a fost spontaneitatea răspunsurilor, care nu și-au propus, în ansamblul lor, să epuizeze problema în discuție, ci să marcheze sugestiv dimensiuni actuale ale impactului radioului cu dramaturgia și publicul, în perimetrul cuprinzătoarelor emisiuni de teatru la microfon.

pe care se presupune că le manifest pentru scena adevărată. Teatrul radiofonic este un foarte bun propagandist.

ION ISTRATI, scriitor.

— Sinteți un foarte bun cunoscător al psihologiei satului. Care este, după dv., locul teatrului radiofonic în actualul context al satului?

— Sint, e drept, atita cît sînt, și mai ales, dacă sînt! Cu aceste firești rezerve, referitoare la, să zic, competența mea în astfel de probleme, inclin să cred că, în special iarna, anotimp, explicabil lucru, în care lumea satelor noastre este mult mai puțin sau chiar foarte puțin antrenată în probleme ale producției materiale — teatrul la microfon capătă și câștigă mereu o îndreptățită audiență publică în mediul rural contemporan.

Și totuși, măcar pînă una-alta, teatrul la televizor e mai gustat, poate și pentru că e cit se poate de comod de urmărit și pentru că, mai mult sau mai puțin, e și teatru și e și film. Viitorul aparține așadar, televiziunii.

VASILE MĂLINESCU, secretar literar al Teatrului „Victor Ion Popa” — Bîrlad.

— Ați îndrumat vreodată vreun autor dramatic spre teatrul radiofonic?

— Da — și a fost transmis pe post de Radio București, prin intermediul altui dramaturg — Virgil Stoescu. Este vorba de George Iancu.

In prezent, voi înainta textul lui Eugeniu Saftu-Romano — „Trafic de influență” — un text cu probleme din viața tinerețului, vizînd etica și echitatea socialistă în familie, școală și societate. Cred că va fi o emisiune izbutită, care să-i intereseze pe ascultătorii teatrului radiofonic.

CONSTANTIN MUNTEANU, dramaturg.

— Ați fost premiat de radioteleviziune. Vă considerați un autor lansat (realizat) sau aveți, totuși, nostalgia spectacolului pe scenă? Care este destinul unui dramaturg lansat de radio-televiziune?

— Televiziunea m-a lansat, mai întii, în rîndurile celor care s-au recunoscut în piesa transmisă pe micul ecran. Prima confirmare a receptării spectacolului au constituit-o discuțiile cu colegii de uzină, a doua zi după transmisie. Apoi a venit presa — mai mult decât mă așteptam; mă consideram doar un sincer cronicar al timpului și locului.

Nu mă pot considera totuși, lansat — cele mai multe piese ale mele fiind scrise pentru scenă. Aștept confruntarea scenă-sală de spectacol, confruntare care se anunță a fi, prima, la Piatra Neamț. După un spectacol T.V. devii destul de cunoscut în rîndurile celor de specialitate și, totodată, exigențele față de tine însuși, față de ceea ce scrii, cresc; lansarea prin T.V. fiind o șansă dar, mai ales, o sfidare adusă viitoarelor posibilități (ah! cît de reale!) de dificultăți.

ANDI ANDRIEȘ, dramaturg.

— Ce este, de fapt, dramaturgia radiofonică și cine poate atesta realitatea și viabilitatea spectacolului radiofonic?

— Ar fi un vis frumos dacă rubricile de cronică teatrală ar acorda o atenție mai substanțială problemelor de spectacol radiofonic. Cînd critica dramatică va include între preocupările ei curente discutarea acestei ramuri a literaturii și interpretării actoricești, se va putea vorbi într-adevăr de atestarea autoritară a genului. La ora actuală, cred, teatrul radiofonic trăiește doar prin cei doi termeni elementari; realizatori și auditori.

GEORGE GENOIU, dramaturg și critic teatral.

— Ce face și ce nu face critica pentru teatrul radiofonic?

— Unele reviste săptămînale abordează accidental fenomenul, iar majoritatea publicațiilor noastre ignorează emisiunile de teatru radiofonic. Iată o situație paradoxală: un teatru care se bucură de o largă audiență la public rămîne necomentat de către critica de teatru. Genul însă continuă să intereseze publicul. A existat un eveniment prilejuit de lansarea îndelung așteptatei premiere cu „Danton” de Camil Petrescu și presa a reacționat la fel de inconsistent. Această lipsă de audiență din partea criticii se explică și prin faptul că realizatorii acestor emisiuni evită în înlînirile cu critica...

Inițiativa Studioului de Radio Iași și a Asociației Scriitorilor, de a discuta premisele unei rodnice colaborări în această direcție, mă determină să cred că vom asista la o modificare în ce privește relația teatrului radiofonic-critica teatrală.

În loc de concluzii:

... certitudinea că teatrul radiofonic polarizează astăzi interesul și participarea afectivă a unui impresionant număr de auditori, justificînd astfel titulatura de teatru cu cel mai numeros public.

... bănuiala că „specificul” ține mai mult de calitatea intrinsecă a textului dramatic care, pentru a cîștiga virtuți radiofonice, trebuie, în prealabil, să aibă și să păstreze autentice virtuți dramatice, scenariul radiofonic fiind o posibilitate în plus, nu opusă, ci situată constructiv în prelungirea teatrului, luat în general, ca artă.

... sentimentul că ampla desfășurare de forțe artistice pe care o face posibilă teatrul radiofonic este, ca disponibilitate efectivă, preludivi unor mai ambițioase împliniri, inclusiv în direcții în care scena și micul ecran sînt, din acest punct de vedere, devansate sau un motiv de fecundă competitivitate.

... nostalgia după premierele eveniment, care să marcheze distinct ca repertoriu și gen, teatrul radiofonic în peisajul nostru teatral.

... satisfacția, că, angajat în procesul de edificare și sensibilizare, la cele mai subtile și plene valori etice și estetice, a omului contemporan, teatrul radiofonic manifestă dorința unei viitoare autodepășiri, cu perspectiva unor afirmări, tot mai prestigioase și de durabil ecou, în conștiința celor ce constituie amplul, fidelul lui auditoriu.

Anchetă realizată de
Sergiu TEODOROVICI

antract

LA MIRCEȘTI

N. BARBU

Mircești — sălașul lui Alecsandri. Cine nu a auzit de tul în care „bardul” își afla odihna după călătorii îndelungate și misiuni atât de importante pentru renumele și onorurile sale?

Există atîtea și atîtea orașe și sate pe harta nației al căror nume ne evocă petrecerea pămîntească a marilor firi ale culturii noastre. Ipoteștii ne evocă oricînd copilăria blîndului geniu eminescian; Livenii — pe Enescu, Hobîța, Brăncuși. La Ciucea stăruie prezența aproape familiară lui Goga, poetul pămîirii clăcașilor; la Lancrăm s-a contopit cu străbuna glie Lucian Blaga.

Oricîte merite li s-ar putea adăuga, aceste locuri, alături de veritabilă geografie spirituală, rămîn, în primul rînd, expresia valorilor pe care ele le-au generat: mari oameni creatori ai unor mari și nepieritoare opere.

A onora astăzi asemenea localități care ne leagă afectiv de înaltele piscuri ale culturii românești constituie mai mult decât o sfîntă îndatorire: este un imperativ de adîncă semnificație, exprimînd sensurile umaniste ale educației care promovează de socialism.

Firește, vasele planuri de dezvoltare economică și social-culturală elaborate de partidul comunistilor au în vedere creșterea armonioasă a potențialului creator în toate

orașele și satele. Inșă dureroasele contraste ale trecutului, decalajele uneori surprinzătoare erau mai evidente tocmai aici, în aceste părți de țară devenite atât de cunoscute și atât de scumpe tuturor prin prestigiul personalităților care s-au ivit ori numai au viețuit o vreme într-însele.

Părea un paradox ca, tocmai în provincia care-i dăduse pe Eminescu, pe Iorga sau pe Sadoveanu, stările de lucruri pe care același Eminescu — revizorul școlar — le înregistra altădată cu durere, să nu se fi schimbat nici după trecere de decenii. Și totuși, realitatea așa a fost. Pînă la măsurile de îndreptare, energice și bine chibzuite, luate treptat, după eliberare, satele moldovene continuau a fi minate de sărăcia populației, de boli și de întunericul analfabetismului. Astăzi, aceste stări de lucruri au rămas doar în amintirile celor vîrstnici.

Si Mirceștii — constituie un etalon.

De curînd, acest frumos loc generator de poezie și care nu se leagă numai de un oarecare amănunt biografic referitor la Alecsandri, ci a pătruns chiar în opera scriitorului care i-a descris natura și farmecele, a fost distins cu „Ordinul Muncii Clasa I-a”, situîndu-se pe primul loc, alături de alte nouă localități din întreaga țară, în întrecerea dintre comune.

Astfel, în pragul împlinirii unui an — primul — de la Conferința Națională a P.C.R. din 1972, cînd s-au adoptat, între alte documente, și Directivele cu privire la sistematizarea teritoriului, a orașelor și satelor, la dezvoltarea lor economică-socială, bunele rezultate ale măsurilor îndrăznețe, dar realiste, luate de înaltul for de conducere a a partidului nu întîrzie să se vadă.

Evident, sistematizarea urbană și rurală este o operă amplă și de durată, dar și aici, prin înțelegerea superioară a obiectivelor de atins, prin devotată hărnicie, subliniînd o conștiință civică nouă, ritmul dezvoltării poate fi sporit. Succesele de la Mircești sînt o dovadă.

CONST. PAIU, redactor la Radio Iași.

— Ce rămîne, din ce se transmite în cadrul teatrului radiofonic?

— Evident, în primul rînd emoția înlînirii sau reînlînirii cu niște sensibilități creatoare; emoție pe care noi, realizatorii de emisiuni, o dorim cît mai durabilă. Rămîne apoi documentul sonor, inestimabil pentru viitorime. Și mă gîndesc la fonoteca noastră de aur, în care personaje însuflețite magistral de actori care s-au numit Vraca sau Lucia Sturza Bulandra, sau Storin, sau Miluță Gheorghiu — și numele celor care se cuvin citați se constituie într-o monumentală coloană a aducerilor aminte — vor continua să încînte și să uimească.

Rămîne sensul, și esența, și împlinirea, și îngemănarea între ceea ce este perisabil și etern în teatru.

COSTEL POPA, actor al Teatrului Național „Vasile Alecsandri”.

— In teatrul radiofonic v-au lipsit aplauzele și participarea directă a publicului?

— Teatrul radiofonic, de la construcția dramatică, pînă la actul interpretării poartă cîteva trăsături particulare, care-i dau specificitate și un anumit grad de dificultate. Dar, poate, și un plus de frumusețe.

In cabina de imprimare, odată cu microfoanele și alte cîteva elemente de mobilier, actorul, prin capacitatea sa interpretativ-vocală, transmite omului de lîngă aparatul de radio locul, timpul, întregul univers în care se consumă fenomenul dramatic. Și, poate în această stă și fascinația comunicării artistice prin radio: fiecare ascultător are libertatea de a-și alege un univers propriu.

Este un motiv de mulțumire pentru actor.

Recitind o țară

Ce înseamnă a reciti? Nici într-un caz a re-privi. A reciti înseamnă a te odihni, spiritual, într-un spațiu cunoscut, adică a te înălța, a reciti înseamnă a recrea. Se poate recrea prin intermediul reportajului? Fără îndoială că da, cu condiția să consideri un spațiu nu atât din punct de vedere geografic (căci o asemenea privire îți dezvăluie realități care se pot afla și aiurea) ci din punct de vedere cultural — deoarece aici stă specificul, irepetabilul. Geografia, mai bine sau mai modest, poate fi reprodusă în cuvinte de oricine. Cultura, spiritualitatea nu se relevă așa de ușor și mai ales nu se poate scrie facil despre ea.

Ce înseamnă să recitești o țară, în sensul profund pe care l-am sugerat? În volumul *Recitind o țară*, Paul Anghel vorbește despre România ca despre o poveste, sau o răsfoiește ca pe o carte: „fiindcă poposind ici și colo, pe cuprinsul țării, autorul a furat cât îi îngăduia ochiul și a instruit exclamări cât îl țineau strunele. Uneori a pus și întrebări. Uneori a murmurat numai, iar la acele rinduri, firesc nesubliniate, ține cel mai mult. Se putea cuprinde tot?” Desigur, nu. O țară cu o istorie multimilenară și cu o cultură pe măsură, o țară cu o istorie zbuciumată și cu viteji pe măsura vitregiilor vremii, o țară cu o artă uimitoare și cu oameni talentați fără de care creația mare nu ar fi fost posibilă, despre o asemenea țară n-a putut spune tot poate nimeni, în afară doar de Eminescu.

Să revenim la reportajele lui Paul Anghel. Ce lipsește unor asemenea texte reunite într-o carte care a avut cinstea de a deschide o colecție ce se anunță prestigioasă a Editurii pentru turism — colecția *Cântarea României*? Lipsește descriptivismul plat cu care ne-au obișnuit unii pseudo-reporteri și pseudoscriitori, lipsesc metaforele contrafăcute și cuvintele fără miez aparținând aceluiași. Reportajele lui Paul Anghel comunică pe de o parte fapte, pe de alta sentimente, stări. Prin fapte ne instruieste, prin sentimente ne sensibilizează pe noi sau pe oricine vrea să știe ceva despre România. Muzică și etnografie, în general arta populară, monumente străvechi și locuri devenite legendare, ape și munți, agricultură și industrie, cultură veche și cultură nouă, totul poate fi și este subiect de reportaj în cartea lui Paul Anghel. Reportajul devine adesea eseu cultural, eseu de istorie, eseu de etnografie și folclor etc. Vom exemplifica. În *Drumuri moldovene* cea mai întinsă secțiune a cărții, autorul scrie și despre Tetraevanghelul de la Humor, mai bine zis despre Ștefan, pe Tetraevanghelul de la Humor. Este evocată descoperirea în 1881 a portretului lui Ștefan cel Mare, descoperire ce provoacă frison ședințelor Academiei Române condusă de Ion Ghica. Ce-i relevă lui Paul Anghel, reporter, poet, dar și rafinat om de cultură, acest portret de pe faimosul tetraevanghel scris de Nicodim la porunca lui Ștefan? Voievodul era un prinț ortodox, ceea ce în politică s-a materializat prin supunerea forței la o idee ce transcende, „apărarea patriei ca pe o bazilică a dă-tinei, iar pe plan etic o filozofie și un mod de viață inițiativ, chiar dacă voievodul nostru, Ștefan adică, încalcă dezinvolt canonul, dovedindu-se în toate un om al vremii sale, un plener, un renaștivist... Portretul îl înfățișează rugindu-se, dar el se roagă deoarece se pregătește de luptă. Aici, Paul Anghel face o apropiere de mare rafinament menită să sugereze adevăruri tulburătoare. El amintește de un comentariu al lui Mircea Eliade pe marginea unui text popular din jurnalul lui Hasdeu — Sfat celui care merge la război, — unde se arată că în concepția locuitorilor acestor meleaguri lupta presupunea o prealabilă purificare așa fel încât victoria să fie o eliberare, o stare, un eveniment. „Dacă vrei ca glonțul dușman să-ți cruțe viața în toiul luptei — îi spune Alexandru Hasdeu fiului său Bogdan — păstrează curățenia trupului, fii cast, nu-ți spurca trupul și mergi la război cu tot atâta sfințenie cum mergi la primirea sfințelor taine“. Faptul este confirmat de cuvintele inșeși ale lui Ștefan, aflata într-o inscripție care, vorbind de înfrângerea de la Valea Albă, o pune în voia lui Dumnezeu, textul fiind „cutremurător prin înălțime etică, pare o tablă din decalogul unui neam: a ști să fii înfrânt, de fapt a ști să biruiești“. Ceea ce presupune însă pregătire morală; voievodul rămâne neschimbat nici prin înfrângere: „El e dator să rămână același, prin idee“. Bine informat, Paul Anghel trece apoi în revistă peripetiile vestitului Tetraevanghel — cu miniatură lui Ștefan — dus de valurile istoriei și ale vremii în diverse locuri, purtat de diferite mâini mai mult sau mai puțin demne de a-l atinge, dar ajungând totuși să-și urmeze destinul firesc și să se aplece astăzi lângă cripta unuia dintre cei mai mari eroi ai acestui neam, lângă cripta de la Mânăstirea Putna a lui Ștefan cel Mare. Retrăind, la modul dramatic, cu tot sufletul, împreună cu Paul Anghel, această istorie a unei cărți și a unui portret celebru, istorie de peste cinci veacuri, retrăim de fapt — o spune frumos autorul — înșăși drama culturii noastre în evul mediu și, mai exact, istoria noastră. Și înțelegem, desigur, mai bine semnificația aceluia „zîmbet de inger mîhnit“ al arhimandritului Gherasim, egumenul mânăstirii Putna ocrotind cu căldura și lumina ochilor săi o carte ce constituie, prin ea însăși, răscolitorul mesaj al Istoriei.

Constantin COROIU

IOANID ROMANESCU

cu zeii nu păstrez vreo legătură

Vine Mama — imi aduce trandafiri
din fața casei noastre și întreabă
dacă mai trimit scrisori în cer

ea crede că poeziile mele
sint niște răspunsuri din cer

de câte ori mă vede așteptind
cu capul sprijinit în mîini,
opriindu-și respirația traversează camera —
ca nu cumva să nu primesc răspunsul
pînă la capăt

cu zeii nu păstrez vreo legătură,
nu trebuie să mă critice nimeni
pentru ideile Mamei,
dar vreau să spun că uneori
nici cărturarii de elită
nu pun atîta preț pe visători

lava

De la pămînt putere să primești
nu trebuie să fii Anteu —
însă de sub pămînt să ieși
prin virful muntelui e greu

și încă mult mai greu să ieși
prin muntele acesta de cuvinte
prea dens și prea apăsător

o lavă Poetul — cea mai fierbinte

poemul tablou electronic

Poemul meu e un tablou electronic —
depinde pe care buton apasă
ochiul fiecăruia

pentru cei care vin să apese
la întimplare,
se întrerupe curentul

nu mă aflu în spatele
tabloului electronic —
nu execut reparații

vă avertizez:
apăsăți pe butoane
în funcție de ceea ce trebuie să aflați

★ ★

Lumea văzută noaptea, Singurătate
haidem acasă că am de lucru
nu mă părăsi acum
cînd cuvintele mă umilesc

haidem acasă, am adunat
îndeajunsă tăcere,
ne-așteaptă
întinericul din care se vede mai bine

ține-mă strîns de braț, calcă încet
pune-ți capul pe umărul meu și încearcă
să ațipești în mers,
haidem acasă că am de lucru

★ ★

Zilele trec repede și eu traversînd
o mică piață-n inserare
de fiecare dată îmi închipui cum
la marginea orașului într-o groapă cu var
voi descoperi manuscrisul unui roman
pe care l-am trăit, mă și gîndesc
la un editor, la viitoarele briliante
pentru steaua mea palidă ca o iubită bolnavă
— toate fluviile vînturilor cară nisip într-acolo —
dar mă trezește vederea acestor
țărani dormind cu capetele pe
coșurile lor cu struguri văratic
și îmi închipui cum sub greutatea
visului lor
strugurii vor fi striviți pînă miine
și mă îmbăt, căci beau cu pumnii:
mai încolo o tînără femeie potrvindu-și ciorapii
cîntă fără cuvinte — glasul ei freamătă —
și acesta e un semn că pe mine mă așteaptă



PAUL BALAHUR

semnele întocmai

S de tînăr șarpe între noi tăcerea
singura capcană pe-un tâpșan de muzici
legănăm o plantă respirînd și tu zici
că din cer ne tragem noi toată puterea.

Mina ta deasupra unui lac deschide
poarta ca să intre carul vesperal
semnele întocmai pentru ritual
îlăturii nu-s încă moi în crisalide?

Crengile în rouă ca statui astrale
între care urcă-n robă de ferigă
luna în grădina-mpărăției sale

Spu: să ținem focul dintre noi măsură —
numele cu care riul crai ne strigă
le-am citit în cartea ta despre natură.

am putea...

Am putea să facem stîncile să cînte
de grădini cu pîrgul rubiniu atrași
și cocoși de munte poate buciumași
să ne sune zorii pe tipsii răștrinte

Dar își scot cămașa-n drum rătăcitori
cu genunchii cruțul morilor îl schimbă
frige-n scoică sarea galeș ca o limbă
de ceasornic între stele iluzorii



Vignete de Mihaela PAVELIUC

Și pe pașiți albe vîntură colindul
gusterul din singe orb de cite știu
astrul melancolic doar întrezărindu-l

Somnul împinzește calea spre poveste
căci întotdeauna intru prea tirziu
într-un cîrng cu vise care nu mai este.

epitalam

Cu gura din nou aurind ghicitoarea pe sinul
miresei, fac munții, căzuți peste semne s-adie;
coliba culcată a morții cosind-o cu pleoapa
ți-arăt renouîndu se-n farmec maica albină.

Mereu potrvindu-ți cu mersul planetelor roata
sub tremurul viselor urmă lucrată-n nisipul
virtuților, eu însă ce să-ți mai scriu dinăuntru
cupolei de scrum despre pasărea oarbă în flăcări,

cînd coapsele tale-s ca secera lunii: pe vreme
de secetă scot herghelii somnolente din mare?
Tiparele astrul puber și le-abate spre sine,
o lebădă poate trăi cît un dom scufundat?

balanța

Dacă un april buimăcit de polen
care triu alb înțășoară crinul
și-n palma călătorului fără făclii
rostogolește zarul, fruct înnoptat?

Umbra lui numai sub ferigile lunii
pentru cercul de foc pețitor stios
fără glas învățînd muzici astrale
ochiul nu-i cocor iubitor de petreceri?

Între surle vechi caravane-n risipă
de-o solemnă vigoare vîntul rotînd
păpădii de-argint cîmpului galeș
unde oasele lui rămîn între glorii.

Dar de ce acum să ne certăm străine
tocmai cînd am înțeles că balanța
nu-i decît imaginea migratoarei
cu aripi înghețate din somnul mamei?

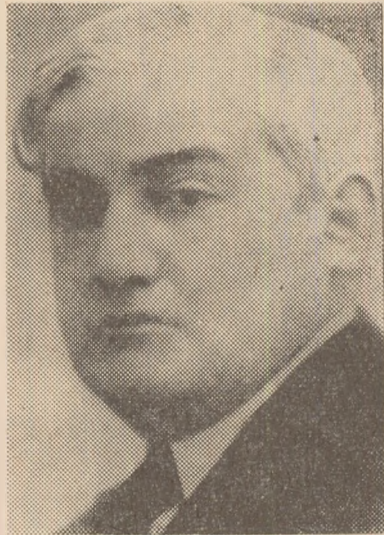
Prin 1920, în „Sburătorul“, E. Lovinescu relatează că, în îngheșuiala unui iarmaroc, N. Iorga îl opriese cu aceste vorbe: „Te rog să mă crezi, domnule, pentru că eu sint Neculai Iorga și Neculai Iorga nu minte niciodată“. În timpul fusese, pentru critic, prilej de ironică consemnare a unei psihologii: „Omul n-a încetat de a se mira de a fi Neculai Iorga. Mulți ani nu putea scrie un articol fără să adauge «eu care sunt un om cinstit». Se mira de cinstea lui ca de o virtute singulară și pozitivă“.

Intr-o formulă mai concentrată, portretul se rezuma la întrebarea: „Știi d-ta cine sunt eu?“, pusă chiar de istoric într-un articol din „Adevărul“.

E lucru ciudat însă că, teoretic, pe E. Lovinescu nu l-a interesat, dacă întrebarea lui N. Iorga își avea sau nu o justificare. Dar, practic, avea să ofere el însuși una, repetând aceeași experiență, în condiții aproximativ identice, spre sfârșitul carierei sale. O primă încercare mai sistematică de apropiere și înțelegere a mișcării de la „Sămănătorul“ și mai ales a conducătorului ei moral și spiritual, se întâmplă în 1911, în seria de articole **Literatura. Publicul și statul** din „Românul“ (Arad). E. Lovinescu pornește de la o simplă constatare: se citește și se scrie mai mult decât în trecut, merit ce s-ar datoră, în primul rând, „Sămănătorului“: „Unul din rezultatele cele mai vădite ale acestei mișcări literare a fost cu deosebire trezirea maselor, dacă nu chiar în dragostea pentru literatură, cel puțin în interesul pentru dînsa... A început să se citească mult și, deci, prin reflex, să se scrie mai mult, nu zic și mai bine... Librăria a luat un avînt îmbucurător. Publicul a fost ispitit către literatură, poate nu pe calea cea mai bună, mai nobilă și mai deală, ci prin mijloace militante și prin deșteptarea unei curiozități cam mărunte. Se poate. Dar tot e ceva și mult încă. Pe îngă gustul pentru polemică s-a rezit și gustul cetirii dezinteresate. Cîștigul e frumos. Răzvine acum să vedem ce anume public a fost ademenit spre literatură și în ce măsură, pentru a putea aprecia mărimea acestui cîștig“.

Meritul este cunoscut în aceeași măsură și lui N. Iorga: Unde e d. Iorga, ești sigur de mișcare. Adus la vechiul „Sămănătorul“, era firesc să-și facă tribună zgomotoasă din paginile acestei modeste reviste, citită de puțini, ca orice revistă literară. Cu dînsul d. Iorga așucea nu numai un ideal, care putea fi discutabil, dar aducea mai ales un temperament din ale afară de plin de viață, de fibrant, mai aducea o suflare de război, de om care nu se culcă ecit în cortul de luptă, pentru fi gata a doua zi împotriva ușmanului... iar, dacă n-are ușmani și-i face. Nimic nu-l ostă. Nimic nu-l doare. E o ragoste de luptă dusă uneori rea departe, nu numai pentru inefacerile pe care trebuie să aducă orice ciocnire, ci pentru frumusețea ei în sine“.

O concluzie ce se poate reține din aceste două citate: cel puțin pentru începutul carierei literare a lui E. Lovinescu, enziașmul, inexplicabil, de mulțori, pentru acțiunea „Sămănătorului“ și a lui N. Iorga, își isește o justificare. Două temperament deosebite, unul indigent și contemplativ, celălalt, luptător și războinic, uneori, se întîlnesc în „această ecocă de Sturm und Drang“. Așansa lui Lovinescu, însă, a st refuzul de a se înscrie în „năvălitorilor“, mai mult, a da expresie spiritului său independent printr-o atitudine ostilă exagerărilor. „A fost ajuns pentru ca fulgerele să năpustească asupra mea. Imi mintesc și acum emoția cu care schideam „Sămănătorul“ la ginile din urmă. Rar lipsea eo notiță rău voitoare, vrea cercare de asasinat literar, eo violență de prisos sau nu ai vreo aluzie...“. Așadar, unul din meritele literare alea-



E. LOVINESCU - 30 de ani de la moarte

Timp incontolabil

Aurel SASU

cestei reviste era „trezirea maselor, dacă nu chiar în dragostea pentru literatură, cel puțin în interesul pentru dînsa“. E. Lovinescu ținea, însă, să fie înțeles: „In foiletonul trecut, spune el, ajunsese la încheierea că cea mai nenorocită urmare a mișcării de la „Sămănătorul“ a fost trezirea gustului de literatură românească“. Exprimaerea fusese alta, dar spiritul ultimei fraze poate fi dedus, cel puțin în parte, din prima.

Prin această precizare, E. Lovinescu își ia îngăduința de a face, deocamdată, două observații: literatura nu-și cîștigase publicul, ci un anumit public, fiindcă de fapt lumea politică, a advocaților, a oamenilor de afaceri se ținea încă „departe de literatură“, de unde și o întrebare, a doua observație: „E vina numai a acelor pături, ori poate e vina și a literaturii care nu putea interesa pe toți?...“. E foarte important, studiile de pînă acum au eludat acest capitol felul în care E. Lovinescu răspunde celor două probleme, mai ales că se pot afla încă în această fază explicații alit pentru atitudinea generală față de așa-numitele curente „reacionare“, cit și pentru orientarea modernistă a criticului, văzută ca o urmare a unei activități constante și nu ca influență a „Sburătorului“ și a membrilor săi. O distincție categorică se exprima chiar în 1911. Pe lângă literatura „Sămănătorului“, o bună parte a publicului românesc „are totuși un alt ideal de literatură, decît cel pe care par a-l avea mulți dintre scriitorii noștri de acum. Mărturisesc că acest ideal este și al meu“.

Care ar fi acest ideal? Deocamdată se constată numai că literatura noastră e lipsită de idei. Există talente, se scrie mult. Dar chiar la un scriitor remarcabil, cum e Sadoveanu, criticul e nevoit să observe „uniformitatea inspirației lui“ și faptul că nenumăratele povestiri „nu sînt străbătute de un larg și bogat șuvoi de idei; ele par ca un lac în care nu s-ar arunca șuvițele izvoarelor limpezi ca cristalul, cu apă proaspătă, vie, ce frăgezesc cu unda lor rece valurile încălzite ale lacului“. Am arătat în altă parte că E. Lovinescu nu era împotriva literaturii de inspirație rurală, ci numai împotriva absolutizării ei. Idealul despre care amintea ar fi atunci **intelectualizarea**: „Aici e scăparea ei. Așa cum e acum, ea s-a potmolit cu adîncuri, fără măcar a se încerca să se ridice pe culmile senine. Căci nu poate fi nici o îndoială pentru nimeni, că nu putem trăi literalmente — pînă la nesfîrșit în lumea haiducilor, a hoților de cai în care ne plimbă unii scriitori...“. Ceea ce nu însemna, firește, că această credință știrbește „dragostea pentru clasele de jos, mila pentru suferințele lor, interesul sub raportul economic și politic pen-

tru ceea ce ne-am obicinuit a numi **talpa țării**... Departe de mine gîndul acesta. Dar literatură unei țări nu trebuie să se mărginească aici. Ea trebuie să mai răsfrîngă și alte bătăi de inimă, alte gînduri mai înalte, alte griji, alte năzuințe, alte speculații intelectuale și sufletești, alte nuanțe, alte subtilități de simțire“.

Apare justificată, prin urmare, și această exclamație: „Destul cu această literatură sau numai cu această literatură; destul cu această zăbovire în adîncurile primitive ale sufletului omenesc; faceți o sforțare mai prelungă pentru a vedea că nu sînt numai văgăune, ci mai sînt și culmi și mai e și un soare, colo sus, ce se silește să risipească negurile ignoranței“.

O atitudine de independență față de N. Iorga însemna un mare curaj, mai ales în primul deceniu al secolului, cînd E. Lovinescu făcea parte din seria soldaților anonimi, care fără nici un contact cu profesorul „lucrau după puteri pentru răspîndirea noii învățături“. Așa se și explică acel „omagiu paradoxal și invers“ pe prima „broșură de specialitate“. Paradoxal e poate mult spus, fiindcă, împotriva oricăror aparențe, criticul continua „mai sistematic și mai ponderat ceea ce, d. Iorga făcuse poate cu mai mult talent, dar cu mai puțin simț estetic“, impresionismul de natură relativistă al unuia și cel de natură dogmatică și absolută al celuilalt, neconstituind într-atît o prăpastie, din moment ce ținea mai mult de metodă, nu de esența gîndirii. E. Lovinescu însuși scria că acțiunea lui Iorga „a fost mai mult un început, pe care ne rămîne nouă să-l ducem mai departe“. Cum anume, cu ce mijloace și mai ales în vederea cărei finalități, acestea erau deja elementele unei diferențieri, care nu anulau totuși meritele antecesorului. Insuși N. Iorga ar fi subscris acestei convingeri lovinesciene, exprimată în aceeași serie de foiletoane **Literatura. Publicul și statul**, din „Românul“ (1911).

„După cum Anteu își trăgea puterile din atingerea lui cu maică-sa: pămîntul, tot așa și literatura nu poate fi ceea ce trebuie să fie, decît prin prelunga atingere cu **viața luată** sub toate înfățișările. Și viața se schimbă, se desface, se o lungă coadă șerpuitoare în nenumărate cotituri. Literatura se cuvine să fie icoana veșnic credincioasă și veșnic schimbătoare a acestor încolăciri, tuturor acestor primeniri pe care le pricinuiesc nu numai împrejurările materiale de trai, ci și **cugeta**rea în mersul ei grăbit, ca o flacăra trecută din mînă în mînă de către purtătorii de lumină... [Literatura] se cuvine să oglîndească și intelectualitatea unuia neam cercetînd focul psihic mult mai fin și mai complicat a unor suflete prin care a

străbătut întreaga cultură a timpului“. Oricum am privi lucrurile, E. Lovinescu nu discută, în realitate, decît despre două noțiuni cu largi semnificații: exclusivitate și legitimitate. Combătînd-o pe prima, e de la sine înțeleasă largă comprehensiune pentru toate formele de înnoire și genurile de artă, diversitatea de orientări fiind o necesitate pentru orice literatură și nu E. Lovinescu era cel chemat să nu înțeleagă acest adevăr elementar.

Dar cel puțin, o afirmație a criticului fusese acceptată de contemporani, fără consecințe însă pentru înțelegerea unei activități fără precedent în istoria culturii noastre, prin dimensiunile și prin urmările ei. N. Iorga era un romantic, opera lui e o creație, urmare a unei „imaginații constructive“, a unui temperament pasionat, un artist „cu o putere de a mări pînă la grandios și a deforma pînă la caricatură“. Prin urmare, om al contradicțiilor, N. Iorga poate fi, în același timp, un continuator al vremilor eroice ale literaturii și un iconoclast al valorilor consacrate. „Iată adevăratul rost al „Sămănătorului“, scria Lovinescu în „Flacăra“, din 1915 și adevărata luptă a d-lui Iorga, care a mai fost dusă de cineva în Țara Românească. A fost dusă de Mihail Kogălniceanu în activitatea lui culturală din preajma anului 1840. D-l Iorga e urmașul acestui mare bărbat — Mare cînst. E drept că între Kogălniceanu și d-l Iorga s-a așternut activitatea d-lui Maiorescu, în aceeași linie de naționalism sănătos, dar cu toate distincțiile cuvenite în ceea ce privește arta: formele culturii nu sînt cu necesitate și formele artei. De aceea activitatea d-lui Maiorescu, deși culturală, a fost rodnică și în literatură, pe cînd activitatea d-lui Iorga are o însemnătate numai culturală. Zic numai: ajunge însă unei vieți de om“. Dar activitatea lui N. Iorga reprezentă „o soluție de continuitate“, nu cred că se mai poate vorbi de o „anulare a cîștigurilor junimiste“, cit de o completare a acțiunii ei. Mai mult, într-un sens foarte general, dar nu cel pe care-l dădea Lovinescu, Iorga însuși, cu trupa sa de soldați anonimi, se alătura operei maioresciene. Urmatorul citat e din **Memorii**: „Departe de noi, zeii lui Maiorescu ne interesau mai puțin, pe cînd zeii profesorului nostru erau zeii la care ne închinam și noi; ne bucuram, deci, văzîndu-i rostogolindu-se de pe socluri. Trecea duhul răzbnării deasupra măririlor și din rui-na lor speram poate să ne înălțăm noi din instinctul obscur ce aduce pe tineri în jurul catastrofei înaintașilor. Se prăbușeau Tocilescu, Urechia, Xenopol și chiar Hasdeu, se despică pămîntul, în bubuitul tunetelor, în rotocolul de fum și în mirosul de pucioasă se desprindea, totuși, încetul cu încetul, o nouă statuă ridicată din sfă-

rîmirile celorlalte“. În 1920, în acest spectacol diluvian, în demascarea superficialității organizațiilor și instituțiilor noastre culturale: Universitate, Academie, Ateneu, Lovinescu vedea repetarea „cu alte mijloace, a luptei lui Maiorescu împotriva școlii ardelenene și mai ales împotriva formei fără fond. Nu se spunea cuvîntul: tendința era însă aceeași. Tocilescu, Urechia, Hasdeu continuau, în unele privinți, generația de la 1848“.

Apropierea lui Iorga de Maiorescu, deși îndreptățită, avea, totuși, pentru Lovinescu, un sens polemic. Există, aici, o mică contradicție. Dacă se prăbușeau Tocilescu, Urechia, Xenopol și chiar Hasdeu de duhul răzbnării lui N. Iorga și dacă ei, în unele privinți, urmau generației de la 1848, de ce continuitate mai poate fi vorba? Ea există, fără îndoială, cum există și o posibilă apropiere de Maiorescu, dar nu aflarea unui adevăr a urmărit Lovinescu prin această operație, ci discreditarea lui Iorga. Expresia era foarte clară: istoricul **repetă** acțiunea criticului junimist, într-o confuzie „pornită mai mult din instincte tumultuoase, decît din speculații intelectuale“. Procedul acestei asociații de nume e, de altfel, foarte frecvent și formele revin foarte des: „Pentru a arăta neîncrederea lui T. Maiorescu față de N. Iorga mai reproducem încă o scenă petrecută între dîșii...“ sau, în alt loc: „Mai reproducem o singură vorbă a lui T. Maiorescu despre N. Iorga, relatată de un istoriograf (N. Petrașcu — n.n.): Iorga varsă dimineața ce mîncîncă seara“. Eroarea care se făcea era una pragmatică, nu de principii. Iorga, ale cărui merite sînt în primul rînd de ordin cultural („In ceea ce privește literatura, activitatea „Sămănătorului“ este deci un rîcorso. Pe românește un pas îndărăt“), nu putea fi apropiat de mișcarea junimistă decît prin „valorile din generațiile trecute“, în măsura în care puteau oferi puncte de interfezență între tradiția consolidată de „Sămănătorul“ și noua disecție estetică maioresciană. Sugestia aparține lui Iorga însuși și e de crezut că autorul **Istoriei literaturii românești în veacul al XIX-lea**, recunoscînd meritele generației de la 1870 („In zădar au protestat, cu o furie care-și află un depărtat ecou și în unele reviste de astăzi, scriitorii dușmani de la foile bucureștene sau ardelenene, împotriva sentințelor rostite la Iasi. Ele au rămas și vor rămîne“), vedea în următoarea frază nu repetarea „cu alte mijloace“ a unei experiențe, ci înțelegerea ei: „Cu spirit și simț și simțire istorică se urmărește întreaga înaintare a scrisului românesc modern, se înțelege înfrîurirea firească a vremurilor deosebite și neajunsurile neapărate ale împrejurărilor vrăjmașe“.

N. Iorga se mira de cinstea lui „ca de o virtute singulară și pozitivă“. E. Lovinescu făcuse un efort de a-l înțelege sau de a se înțelege pe sine, mai puțină importanță are, fapt e că, neputîndu-se desprinde de maioreșcianismul său, a încheiat, în 1943, în **T. Maiorescu și posteritatea lui critică**, prin a recunoaște dificultatea întreprinderii. Propoziția, deși avea în vedere cele opt volume ale **Istoriei literaturii românești**, era, în ultimă analiză, formula unei personalități: „Alcătuirea lor ne amintește creația lumii“. Pentru Lovinescu, care se mira, asemenea adversarului său, de floarea bunului simț, presată între paginile „Sburătorului“, cunoașterea lui Iorga trebuia să fie momentul revelator într-un proces pe care-l numea, în 1928, „căutarea de sine“. Întrebarea „știi d-ta cine sint eu?“ era nevoia de acele „certitudini providențiale“, în lipsa cărora, criticul fusese nevoit să repete, în fața unei ignorante comisii medicale dintr-un minister al culturii: „Eu sunt E. Lovinescu, scriitorul...“.

ION NICODIM

Temperament febril, setos de lumină, ca și calcinatul pământ dobrogean care l-a născut. Partener ideal pentru un dialog de totală sinceritate, Ion Nicodim participând cu întreaga-i făclură la discuție, privindu-te când provocator și aspru, când mângâind parcă vorbele cu neastâmpărul degetelor. Are în el ceva de dirijor care mai ascultă încă după concert armoniile nestăpînite.

— Nu dau friu liber imaginației, pare că-mi șoptește artistul, sînt un individ cu viață modestă, obișnuită. Soția mea, Ariana Nicodim, e tot plasticiană dar fetița noastră se pare că nu va fi. Muncim foarte mult, trăind din artă, numai din artă, și aceasta e foarte important. Poate că datorită ritmului de lucru încordat am nostalgia liniștii nelimitate, a liniștii exprimate cromatic prin nevoia de simplificare și intuiția unui orizont îndepărtat al calmului și luminii, așa cum ai uneori impresia la Tulcea, datorită infiltrării luminii între cer și apă. Nu-mi place pictura absconsă, iubesc lumina pleneră, dar nu-i în firea mea să violentez prin exprimare directă, brutală. Mi-ar fi plăcut să fac poezie. De pildă, admir subtilitatea cu care Ion Barbu urcă spre metaforare, după cum îmi place Nichita Stănescu, chiar atunci cînd nu-l înțeleg. E o muzică de care am nevoie pentru „a intra în atmosferă“, cum se zice.

— Ion Nicodim, pictînd, încerci să faci literatură?

— Nu, dar trebuie să am o motivare literară care să susțină ideea de mărturisire. Pictura trebuie să fi-o construiești lăuntric înainte de a o exprima, de aceea am nevoie de starea poetică, de instigare la efortul mental. Nu sînt un abstract pur, intrucît nu am facultatea de a

face o problemă să trăiască prin ea însăși (o problemă de pictură în sine). Sînt un senzual, întrucît lupt pentru rafinament și discreție cromatică. Nu iubesc la modul general albastrul sau galbenul, ci un anume albastru, un anume galben.

— Și ai obsesia lor?

— În special, a galbenului. Un lan de rapiță în plină eflorescență îmi dă amefeli.

— Rapița lui Țuculescu.

— Mi se pare interesantă o paralelă între doi pictori pe care îi iubesc: Ciucurencu și Țuculescu. Primul e un senzual care încearcă numai să se cenzureze cerebral. Geometrismul lui nu e altceva decît claustrarea și ordonarea sentimentelor Țuculescu a fost om de știință, deci s-a cenzurat în domeniul ei arid și s-a decantat tumultuos în pictură. Țuculescu chiuie cromatic, Ciucurencu fredonează doar, atent să nu-și trădeze sensibilitatea care mocnește.

În general, arta se îndreaptă spre un conceptualism de cerebralizare, un fel de joc între oameni care se cunosc bine și-și ghicesc gîndurile. E o stare predominantă azi, dar cred că se va reveni la sincera dezbateră a marilor și eternelor probleme ale omenirii (fericirea, pasiunea, bucuria, durerea, binele, răul). Un critic, Titus Mocanu scria într-un articol că artistul scoate o temă din banalitate numai confruntînd-o cu asemenea probleme mari. Îmi permit a adăuga necesitatea revenirii pentru a obține adîncire tematică. Iată, Ciucurencu ne-a dat o nouă Ana Ipătescu după 25 de ani.

— Aveți teme preferate?

— De fapt, arta mea e un ciclu de germinare a unor teme



„Portret”

pe care le purific mereu pînă ce ajung la sublimarea ultimă. De pildă, am reluat tema lacului liniștii, care să sugereze o stare de reverie, de calm total și tema muntelui magic, setea de înălțare, cu cît urcă se deschide spre galben. Pentru mine cîmpul galben irseamnă înălțare după cum o suprafață aproape patrată îmi transmite liniște, iar linia sinuoasă o invitație la mărturisire...

★

Acum un an, criticul Georges Charbonnier dedica, în ziarul parizian „Le Monde” (30 aug. 1972), un articol picturii și sculpturii din România. Acest aproape-pătrat indicat de Ion Nicodim mi-a aminat următorul pasaj din acel articol:

„E firesc ca opera unui pictor ca Ion Nicodim să releve aspirațiile constante ale picturii românești contemporane. Una din lucrările lui Nicodim putea fi descrisă cam astfel: fie un a-

proape-patrat alb ocupînd cea mai mare parte a unui dreptunghi alb. Patrulaterul e deci înconjurat de o bordură cu dimensiuni variabile, acoperită de raze aproape paralele, alternînd roșul cu albastrul. Liniate fin, inclinate de la stînga la dreapta și formînd cu baza patratului, deci aproximativ cu marginea inferioară a tabloului, un unghi oarecum constant de 45 de grade, aceste linii striate, asemănătoare la prima vedere, se dovedesc privite mai atent într-o stare de permanentă modulație. De la o rază la alta mișcarea variază, fără a fi supusă unei anumite legi. Rezultă un joc ce nu poate fi definit, o legănare ușoară, fugitivă, totul depinzînd de unghiul privitorului și de luminarea suprafeței. Artistul se joacă refuzînd deliberat procedee riguroase, ținînd de așazisa artă vizuală. Nu se poate imagina o lucrare mai simplă și mai ambiguă. O susține o geometrie riguroasă. Dar această

geometrie e sfidată. Deci o anumită structură e propusă și totodată dezmințită. Sensibilul e suscitât prin această aproape-geometrie”.

★

Meșierul e pierdut între proiecte de proporții uriașe. Sînt viitoare tapiserii, amintindu-ni-l pe autorul „Cîntării omului” aceea lucrare monumentală a sa aflată la sediul O.N.U. De astă dată e vorba de trei comenzi pentru clădirea Teatrului Național din București, circa 100 metri patrați.

— Starea psihică exprimată cu ajutorul geometriei pomenită în „Le Monde” are corespondențe fericite în folclorul și etnografia noastră. În tapiserie, decorativul capătă valențe surprinzătoare, deși există pericolul seducției materialului. De asemenea, a lucra la dimensiuni mari e cu totul altceva decît a face pictură de sevalet. Regretabil că tapiseria nu e predată în institute ca o artă, ci considerată drept o meserie oarecare.

— Alte regrete?

— La modul sincer, deși produc puțin, am lucrări în întreaga lume, din California pînă în Italia. Am expus în aproape 15 țări și m-am bucurat de bune aprecieri, de premii, distincții. Or, tocmai la mine acasă, la Constanța, nu sînt reprezentat. Consider expunerea drept un dialog permanent cu publicul, o prezență activă a artistului. De ce s-au simțit obligați muzeografil din Constanța să mă cumpere dacă nu au unde expune? Am lucrări care zac în depozit. Această mă doare. Rog toate muzeele din țară să nu cumpere lucrări pe care nu le pot expune, să nu le răpească libertatea, justificarea existenței lor.

★

„Sublimata, geometrica reducție simbolică a lui Ion Nicodim evocînd curcubeul nesfîrșitei speranțe la orizontul luminii de aur a lanurilor de spice — al acelei eterne mediatore între cer și pămînt” (Theodor Enescu — *Arta*, nr. 1, 1973).

Tapiseria viitoare ce se naște din frămîntarea minții și a ochiului ambițioasă și sintetiză secolului XX, reprezentat ca o ultimă treaptă de galben înălțător a urcușului pe muntele magic.

Aurel LEON

Spectacolul ca sinteză și finalitate

Prima stagiune a ceea ce, sub denumirea de teatru pentru copii și tineret, constituie, la Iași, o efectivă redimensionare a activității fostului Teatru de păpuși, oferă un bun prilej de a discuta câteva probleme ale artei spectacolului pentru tineret și ale finalității unei asemenea activități scenice. Aceasta, deoarece rațiunea de a fi a noului teatru nu se limitează numai la obiectivul, de reală importanță, totuși, al unei mai largi și diferențiate cuprinderi a specificelor categorii de spectatori, ci și la acela, de o mare actualitate, al elaborării unor adevărate mijloace de expresie scenică, apte a asigura impactul teatrului cu vîrstele cărora li se adresează. Aspect insuficient luat în considerație de scene similare, cu o mai îndelungată experiență și cu o dotare mult superioară — Teatrul „Ion Creangă” și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț — cărora ceea ce li se reproșează în mod curent este, pe lîngă o anumită eterogenitate a repertoriului, lipsa unei mai stăruitoare preocupări pentru definirea profilului și, poate, a stilului corespunzător. Evident, afirmația aceasta nu vrea să eludeze remarcabilele eforturi încorporate pe una sau alta dintre aceste scene. Iar absența unor spectacole destinate, cu precădere, tineretului, s-ar datora, preciza de curînd, Eduard Covali, directorul Teatrului Tineretului unei mai gene-

răle carențe repertoriale, dramaturgia contemporană fiind într-un serios deficit, din acest punct de vedere.

E adevărat. Dar acest lucru n-a fost, un impediment în fața impetuozității Teatrului pentru copii și tineret din Iași care, a realizat un promițător avans în reprofilarea repertoriului și a desfășurat, în același timp, o susținută activitate de laborator, cu o largă prospectare a posibilităților existente. Este, firește, un început. Nici la Iași nu dispunem încă de un afiș teatral care să răspundă satisfăcător cerințelor și exigențelor spectatorului tînăr. Dar acest început trebuie salutat cu toată căldura, fiind una din căile posibile pentru ieșirea din impasul în care se află, în prezent, în mai toate țările, problema spectacolelor pentru tineret. În care dialogul cu spectatorul tînăr rămîne o aspirație vag sau neconcludent finalizată.

Or, tocmai un asemenea dialog încearcă să instituie Teatrul pentru copii și tineret din Iași. În primul rînd, prin antrenarea unor dramaturgi în elaborarea de texte prosum și în depistarea acelor texte existente, la noi sau în alte părți, capabile să răspundă scopului propus. Apoi, prin hotărîta reconsiderare a spațiului scenic și a tradiționalelor mijloace de expresie

Practic a rezultat un repertoriu interesant și variat, nu lipsit de lacune, dar

desfășurînd într-un adevărat evantai demersul scenic adresat vîrștelor atît de diferențiate, de la preșcolari, la adulții, a căror prezență în sala unui Teatru pentru copii și tineret este, într-un fel, replica prezenței copiilor în spectacolele destinate cu precădere adulților. Treptat, afișul teatrului a cuprins „Punguța cu doi bani” (cu o ingenioasă reconstituire a cadrului de bălci, prin imensa umbrelă sub care, ca-ntr-un carusel, evoluează narrațiunea scenică), la „Boabă și Bobiță” de Alecu Popovici (tratare ușor estradistică a unei teme de basm); de la „Butoiul cu mere” de Lev Ustinov (poveste alegorică, cu finalitate satirică, imbinînd, în monștră păpușile subtil stilizate cu pantomima) la „Alunelul, hai la joc” (interesant spectacol de versuri și proză, pe texte din manualele școlare, interpretat de elevi ai unei școli din Iași); de la „Pantoful fericit” de Victor Leahu (triptic de fabule, diferențiat tratat scenic, alăturînd umbrele chinezești, autenticei farse populare) la „Hercule și merele de aur” de Valentin Silvestru, (savuroasă tratare scenică a mitologiciei povești, cu o foarte expresivă scenografie semnată de Cik Dămadian). În mod aparte trebuie consemnat spectacolul cu piesa „Patria” de Krystyna Milobedzka, în regia Cătălinei Buzoianu, originală articulare a unui pregnant limbaj scenic din cunoscutul joc de cuburi. De menționat faptul că „Hercule și merele de aur” și „Patria” s-au bucurat de un deosebit succes la Festivalul ziarului „L'Unită”, recent desfășurat la Veneția.

Evident, nu toate rezultatele sînt la fel de concludente, dar ele tezurizează o importantă experiență scenică, redimensio-

nînd realitatea spectacolului — ca sinteză și finalitate. Chiar dacă problema repertoriului rămîne în continuare deschisă, la devansarea paravanului de către păpușari se cere însoțită de o susținută acțiune de profesionalizare, fapt este că soperat o ambițioasă și stimulativă deschidere de orizont. A spune că Teatrul pentru copii și tineret din Iași a aruncat mînușă, ar însemna a risca o greșită înțelegere a sensului constructiv al acestei inițiative. Dar că eforturile întreprinse nu trebuie să rămînă izolate, că e trebuie multilaterale susținute, implic printr-o mai angajată prezență în problemă a criticii de artă, acesta-i un adevăr de necontestat. De altfel, în jurul acestei laborioase scene s-a și realizat, Iași, o zonă de sincer, pasionat interes ea beneficiind de colaborarea unor prețioși actori ai Naționalului ieșean, unor talentați compozitori etc., fără a posibilitățile existente să fi fost epuizate. Oricum, mezinul familiei teatrelor de acest gen din țara noastră are la activ o foarte promițător debut. A-l considera o toată seriozitate și la nivelul exigențelor care singur și cu entuziasm și le impus, a-i acorda, în același timp, sprijinul necesar pentru asigurarea unei corepunzătoare dotări tehnice, este o dator și nu doar un simplu gest de curtoazie. Nici el inutil, poate, față de o scenă afla la teribila vîrstă a întrebărilor. Și a mirilor temerități. Să fie oare o întîmplare, că, la Iași, acest teatru este singurul care susține sezonul estival, cu foarte de succes spectacole în aer liber?

AI. I. FRIDU!

DESTINE ȘI DESTINUL DRAMATURGIEI

Mihai NADIN

E captivant să urmărești destinul unui a-nume scriitor, să poți constata nu ceea ce se cheamă, uneori convențional, progresul său, ci tocmai acele lucruri care nu se schimbă de fapt, obsesiile sale, unghiul fix în ultimă instanță sub care privește lumea și se privește pe sine însuși. Unii scriitori sînt mereu în schimbare, neobișnuit de mobili și dacă nu recunoști ultima lor lectură (care poate fi foarte bine o carte uitată în timp) sau ultimele idei la ordinea zilei, ai motive să te întrebi care este totuși identitatea autorului și să-ți propui să o stabilești.

Momentan, în cazul dramaturgului (dar este el numai dramaturg?) Mircea Radu Iacoban se poate lesne descifra perspectiva proprie sub care privește destinele contemporanilor săi, piesele reluînd cumva aceleași întrebări, dar punîndu-le mereu interesant și mereu fără a anticipa răspunsul, ca în întrebările ghicitoare. „Simbătă la Veritas” — revista *Teatrul*, nr. 3 — (sîntem exact pe tipul de titlu prin care a fost văzut în dramaturgie, adică „Tango la Nisa”) este momentul de adevăr al unui banchet la zece ani după absolvirea facultății de filologie. Autorul știe să aleagă momentele în care se poate și trebuie să se spună adevărul (deși, ambianța de restaurant pare că se repetă), și mai știe, în plus, că el devine semnificativ (în plan dramatic) dacă nu e rostit „din-afară”, ci decurge din înfruntarea reală a personajelor, din situațiile (trăite direct sau evocate) în care se află implicate. Socot că Mircea Radu Iacoban se află la cea mai bună dintre piesele sale, și asta nu pentru că este mai abid (abilitatea dramaturgică, în sensul comun al termenului, nu i-a lipsit de fapt niciodată), ci poate mai profund. El are curajul să-i înfățișeze pe eroii realizați (Ion și Victor) într-un proces care nu exclude revelații tirzii și poate regrete adînci. Știe să reabiliteze (Valentin) fără ostentație, dar și să condamne (Gheorghe), poate prea în-ârjit, oricum însă convingător. Lucid, intens lucid, dramaturgul are însă și predilecție pentru situația limită (vizînd uneori melodrama, atingînd alteori caricaturalul), dovadă și aceasta a unei consecvențe, anume tot de perspectivă, întrucît e vorba de lucruri ce revin constant în piesele sale. Nu mă îndoiesc, oricum, că, ridicată pe scenă, „Simbătă la Veritas” se va dovedi o bună piesă de public.

Tot o piesă de public, dar a publicului de altă vîrstă, este „Scufița cu... trei iezi” de Alecu Popovici (*Teatrul*, nr. 4, 1973). Autorul scrie: „Această piesă, care apelează ca la un pretext la firul basmului clasic (de fapt două basme — n.n.), dorește a apropia copiii de teatru și teatrul de copii”. Sînt realmente convins că acest scop va fi realizat. De fapt este vorba de un scenariu, ceva ce amintește de „astă seară jucăm fără piesă”, piesa nici nu există, există doar cîteva tentative de a mobiliza fondul aperceptiv al copiilor (apelînd la un conținut sigur) și de a stimula disponibilitatea lor spre joc. Autor cu o imaginație deosebită, prolific peste măsură, Alecu Popovici face și aici risipă de idei (un alt autor ar fi făcut o piesă numai cu ideea personajului Gama și a prietenilor ei!), dar e cumva leneș și atunci repovestește în aceluși „Scufița roșie” și în cel de al II-lea „Capra cu trei iezi”. Colajul este cît se poate de ingenios, presărat cu cuplete antrenante, vizînd întotdeauna sublinierea moralei. Autorul are de altfel și ambiția, deplin laudabilă, de a propune o imagine mai vie asupra teatrului pentru copii dovadă indicațiile ce le dă privind ambianța, locul de joc etc.), comedia sa muzicală „lucrată pe viu” cu un grup de actori ai Teatrului „Ion Creangă” făcînd cumva, la noi, operă de pionierat într-un domeniu în care sînt încă multe de făcut: „Nu vă temeți de a sublinia copiilor, apăsat, ideile etice pe care ei trebuie să le rețină, dar temeți-vă de tot ce ține de teorie; nu contați pe criteriile experienței: arătați-vă actori totali, așa cum o doriți mereu: înțați, dansați, faceți acrobații”. Frumoase curinte, drepte, dar trupa care făcea cîndva „Afa-

ră-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul” este alta.

Trimestrul a mai prilejuit autorului acestei rubrici și lectura unor piese scurte, dintre care se reține „Întîlnirea” de Emil Bunea (*Tribuna*, 29 martie 1973) și „Astăzi avem invitați” de Mircea Ghiulescu (*Echinox*, nr. 1—2, 1973). În primul caz e vorba de o comedie grotescă, cu final tip Dürrenmatt (ceea ce s-a imaginat la un moment ca posibil se realizează), fratele unui profesor ucis cu mulți ani în urmă, și obsedat de ideea descoperirii asasinului, ajungînd în fine să-l întîlnească pe prezumtivul căutat. Scriitorul are o reală vocație a acestui tip de scriere, în care ridicolul nu lipsește (vezi replica de parodie: „E o lege a criminalilor să fugă de la locul crimei pentru a avea unde să revină, după un timp”), dar este mereu voalat de aparența tragică a lucrurilor (scena imaginată în biroul procurorului, scenă în care parodia limbajului stereotip se strecoară însă în ambianța căutat severă). Interesantă plasarea în timp, cu referințe la momente istorice concrete, interesantă și interpretarea acțiunilor.

În cazul lui Mircea Ghiulescu se confirmă un autor asupra căruia atrăgeam tot aici atenția. Revista „Echinox” publică un fragment („Imaginea III-a”) remarcabil prin verva autorului, prin capacitatea acestuia de a defini, din interior, nu prin etichetări, nu descriptiv. Tipurile sînt cunoscute — profesorul ratat care își caută, tardiv, realizarea în sesizări (unele anonime, în caietul de la cofetăria „Rodica”), gazetarul superficial aflat în „documentare”, alt profesor, un rezistent în fond la presiunea uniformizatoare a meseriei. Fără să putem anticipa (doar nu reconstituim schelete de animale preistorice dintr-un osior), fragmentul ne face interesat să cunoaștem întreaga piesă. Nu același lucru l-aș spune despre „Mesagerul” de Șerban Codrin (*Tomis*, mai 1973), al cărei rezumat ne este, de altfel, propus drept introducerea la fragmentul publicat. Faptele evocate impresionează; maniera evocării, nu. Nu e suficient să vorbești despre Mongele — da, odiosul Mengele — (și în general nu e suficient să crezi că implicarea documentară are prin ea însăși forță de impresie, pentru ca prin aceasta, înfruntarea să devină dramatică, real convingătoare).

O altă piesă scurtă: „Obișnuitul flanel tricotate”, de Iosif Naghiu (*Tribuna*), evocă un soi de proces de „afirmare intimă. Este o viață evitată — și motivul e plecarea tatălui de acasă —, înlocuită cu universul artificial al lumii de umbre care se cheamă cinematograful. Piesa se întemeiază pe o metaforă, frumoasă de altfel: „Luînd o flanelă groasă, ca pe un fel de costum de protecție care ne apără de miros și de sforăituri și de ronțăitul semintelor... etc.”, sugerînd lupta împotriva firescului vieții, firesc pe care Vali, fiica unui pasionat al muncii pe șantier, vrea să-l înlocuiască cu cinematograful, marele și unicul ei refugiu („pentru ca să putem face ce ne-am propus, să studiem imaginea, unghiul, culoarea, muzica sau banda sonoră cum îi spunem noi, concentrați la maximum, concentrați pînă la epuizare, în flanelele noastre de lînă”).

Trei piese scurte, dintre care două de intenție poetică (nobile prin rezonanța folclorului la care fac apel), publică Vasile Rebreanu. „Pintea” și „Dialog de seară” (*Tribuna*, 15 martie 1973), conving realmente. Datorită tonului, cea de a treia, „Asul volanului”, face cumva o notă distonantă. Sîntem în registrul satiric — cel sărbătorit la ieșirea în pensie și-a uitat sticla de șampanie și dorind să intre în instituția unde fusese festiv invitat să revină, e oprit la poartă pentru că nu are legitimație. Finalul e sec, dureros — e adevărat —, dar excesul de caricatură de pe parcurs a eliminat posibilitatea realizării curate a acestui final, pe care unii îl pot considera prelungirea ședinței festive (cu potopul de declarații demagogice, cu micile răfuieli ce le-a pricinuit). Tot în registrul comic (pînă la un comic de estradă totuși) se desfășoară piesa lui Laurențiu Cernet: „O familie nefericită” (dramă aproape tragică într-un act definitiv). Remarc doar surprinderea acelor stări de lucruri care fac obiectul unor acțiuni de perfecționare a folosirii cadrelor (Guță, agronom, e șoferul directorului, Camelia, cu licență în textile, face contabilitate etc.), autorul insistînd în satira sa (mecanismul „familiei” ce se ajută pînă la amănunte ce coboară totuși semnificația sub nivelul la care ea se putea realiza. Sînt și acestea destine, dar îngroșarea situațiilor le scoate din ordinea semnificativului și le plasează la limita literaturii de consum. Destinul dramaturgiei este altul, unul în timp și prin timp, spre conștiința noastră, ca reprezentare semnificativă a însăși evoluției acesteia.

crochiu

REÎNTÎLNIRE CU PETRAȘCU

Val GHEORGHIU

Petrașcu la Palatul Culturii. O parte din marea retrospectivă de la București este oferită acum ieșenilor. Sunt incluse și piesele aparținînd muzeului din Iași.

Ceea ce observăm și altă dată: fiecare din maeștrii români din seria pe care am numit-o *grigoresciană*, și care se prelungește pînă la Ciucurencu și Catargi, fiecare din ei își începe meseria sub auspiciile înaintașului, dar — unul mai spectaculos, altul mai moderat — se desprinde de aceste auspicii și chiar le anulează, dînd ceva nou, neîntîlnit încă pînă atunci. De urmărit acum, în cîteva peisaje de început ale lui Petrașcu, motivul predilect la Grigorescu, acea casă mare, muntenească, dintre coline, hanul în calea carelor în drum sau de la iarmaroc. Petrașcu pictează motivul sub sugestia maestrului, dar nu este convingător, nu are vigoarea petei lui Grigorescu. Siguranța miinii da, există, Petrașcu e un abil, știe să deprîndă ușor, dar tonul general este fad, pe deasupra lucrurilor. Ei bine, în exercițiul acesta, diluat încă, o singură tușă are calitatea descoperirii viitorului Petrașcu. Linia ce desparte cornișa hanului de peretele văros nu mai este una obținută prin juxtapunerea a două pete de culoare, ca la Grigorescu, ci, marcat, o tușă neagră, din pastă de ivoari. Petrașcu simte nevoia marcării tranșante a suprafețelor. Iată deci o singură trăsătură de penson *anulînd* pe cel dinaintea sa și denumind pentru prima dată pe viitorul maestru.

Petrașcu e un taciturn, cu fața aparent severă, severitatea podgoreanului de lingă Tecuci, care trebuie să-și gospodărească bine avutul, să nu îngăduie vierilor lenea și risipa. E un așezat. În casa lui e liniște. Meșterul lucrează tenace și tăcut, ca un podgorean via, el nu permite dezordinea. Cei din jur umblă în virfuri. Doar cucoana lui se mai apropie din cînd în cînd și se așează pe cîte un scaun negru: pozează.

Materialitatea este determinativul picturii lui Petrașcu. O rază pătrunsă printre draperii cade pe o tingire sau pe o ramă aurită: sulite solare! Iată însă ceva ce nu am întîlnit încă în pinzele pictorului. Nu am fost atent la acest amănunt, care acum mă contrazică. În cîteva tablouri, pe marginea mesei, o țigară aprinsă. Iar meșterul se amuză pictînd fumul, urmărindu-i meandrele părelnice, pînă ce se pierd în fondul întunecat. E singura glumă ce și-o îngăduie.

— Ai văzut, amice?, spunea că Petrașcu își împăstează copios pinzele. Vino, să-ți arăt ceva care te va contrazice. Uite aici, peisajul acesta venețian, și celălalt, și celălalt: dacă privești mai atent, ai să vezi că sunt porțiuni mici de pinză nepictată...

— Da, e adevărat, pictorul speculează culoarea pinzei, iar acolo unde pinza e nepictată, porțiunile acestea se supun tonalității generale.

— Cum rămîne atunci cu împăstarea? Ii stă bine unui mare maestru să fie inconsecvent cu procedeele sale?

— Hai, mai bine, să conchidem iarăși că Petrașcu este cel mai mare pictor între cele două războaie și că fără el pictura românească ar fi înjumătățită. Ai găsit și tu cîteva pete... în soare și cu ele faci acum tapaj. Uită că chiar *venețiile* sale fascinează în vara aceasta publicul italian, într-o mare retrospectivă Petrașcu, acolo...

Interviu cu regizorul ION OLTEANU

— După cîte cunosc ați colaborat cu multe teatre din țară, cunoașteți deci medii diferite de afirmare a actorilor, ce credeți că le lipsește, profesional, acestor slujitori ai scenei?

— Foarte grele probleme. În primul rînd trebuie să muncim, să ne facem profesiona în tăcere, de aceea sîntem artiști. Așa cum se pregătesc muncitorii de coborît în mine, de dat drumul șarjelor, medicii de efectuarea marilor operații, creatorii și muncitorii, din orice domeniu, și actorii de fapt se pregătesc de săvîrșirea unui ritual. De aici la spectacolul de exhibiționism și amuzament este o cale lungă. Credința că talentul înscamă doar o brumă de sensibilitate și învățarea aproximativă a unor texte și gânduri pospăite, roade pe mulți actori, care de fapt ar putea da mai mult. Absența martiriului în profesiune, venit din lipsa răgazului de timp, îndrumări competente precarității textelor uneori, neopțiunea conștiință pentru coborîrea în adîncimile vieții umane a personajelor împiedică pe cei care doresc să lucreze și să-și facă profesiunea cîstît. Cred acest lucru despre mulți actori, indiferent în ce teatru sau țară lucrează. Prea multă asemănare, prea mare încredere că doar sensibilitatea poate lumina destine de eroi. Unde-i filozofia, poezia, corpul educat, mîntea, sufletul și trupul care, toate, ard?

— Aveți în palmares multe montări de prestigiu; spuneți-mi cîteva propoziții din „decalogul” regizorului de teatru?

— Nu fi comod, răscolește, dă sfaturi, fii energic unde nu se înțelege rostul apelului, întrebuițează cît mai mulți din actorii trupeii unde ești angajat să lucrezi, căci tu răspunzi în bună parte de destinul lor artistic. Ce actori ai scos la lumină, chiar dacă ei nu vor recunoaște? Nu lăsa publicul să alunece doar pe panta amuzamentului. Cît ești de clasic și cît de vechi? Cît de modern și cît de modernist?

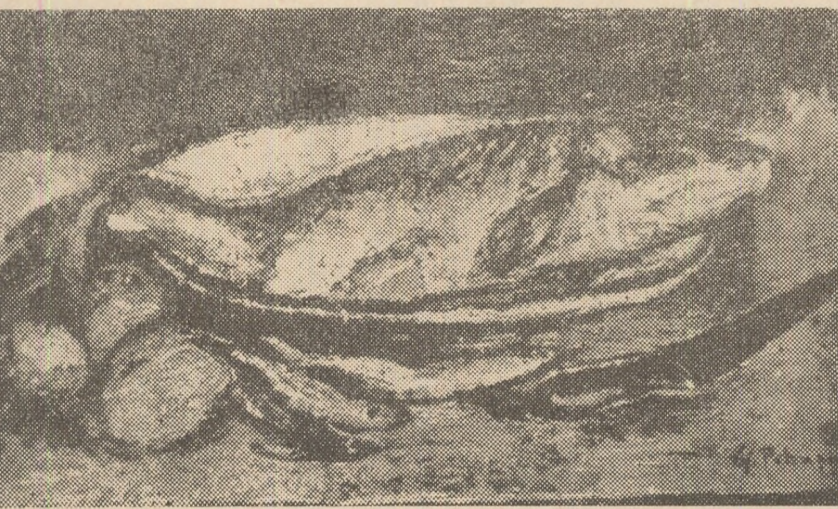
— Vă satisface piesa contemporană românească prin scriitura și tematica ei?

— Nu cunosc tot ce s-a scris sau publicat în materie de teatru, dar aștept să mă întîlnesc cu un nou autor în care să cred și să creadă în mine, acest există, sînt sigur, urmează doar să ne descoperim. Mi-ar place o piesă de Fănuș Neagu sau Romulus Guga pentru tensiunea lor tragică, sau de D.R. Popescu pentru acuitatea modernă a problemelor; mă interesează, căci îl cunosc, teatrul lui Ștefan Oprea pentru poezia ușorului fantastic pe care-l propune și-mi place cum scrie teatru, firesc și omelesc, George Genoiu. Admir causticitatea lui N.D. Pirvu din „Diogene” și umorul lui. Îmi place cum scriu teatru Marin Sorescu, și Romulus Vulpescu. În rest trebuie să citesc și să aflu.

— Ce proiecte aveți pentru stagiunea 1973—74?

— Se crede în deosebire că noi regizorii ne putem face un plan. Nu este așa. Și noi și actorii sîntem supuși unui plan de repertoriu pe care și-l face conducerea de teatru. Sigur, noi, mai mult decît actorii, uneori mai putem lupta pentru un text și cînd reușim e bine. Este vorba să lucrez, la teatrul Nottara, „Avram Iancu” de Blaga. Am vorbit cu directorul, dramaturgul Horia Lovinescu, să fac un spectacol cu „Teatrul” lui Eminescu, să termin cel de al III-lea ciclu Blaga, numit de mine „Dionisiacul” în care ar intra „Daria”, „Ivanca” și „Tulburarea apelor”. Aș vrea să montez un nou Claudel și un T. S. Eliot, din care am tradus o piesă. Să caut o formulă necostisitoare bănește, nu știu care ar fi, poate spectacole lectură, sinteze, din dramaturgia români nejucați. Aș dori să mi se dea un grup de actori care cred în mine și eu în ei, fără să fie scoși din schemele teatrelor din care fac parte, să ne ajutăm mereu să întinerim și să facem niște spectacole de studio, fără prea mult zgomot. Un fel de casă a poeziei lirice, dramatice, epice, a artelor plastice. O casă modestă a curățeniei spiritului. Vise!

consemnat de OCTAVIAN VOICU



G. PETRAȘCU :
„Pește”

Un strigăt din turn

— fragmente —

Nici femeia nu putea să fi fost versată în tertipurile meschine și extraordinare de facile pe care orice găinar le învață după ce a fost arestat chiar și o singură dată. Vorbesc de acele trucuri la care recur poliștii ca să obțină o mătrusire convenabilă. Femeia nu știa exact însă bănuia când a venit Prințul în oraș. Dar era mult mai legată de el decât s-ar fi putut presupune. Ea era cea care îl descoperise într-o magazie din gară la sfârșitul iernii: intrase să jure lemne și el s-a ridicat dintr-odată în capul oaselor înaintea ei, plin de rumeguș, murdar și slab dar cu niște ochi foarte mari și albaștri, fără să scoată nici un cuvânt; doar atât: s-a rezemat în cot și a privit-o respirând ușor și cald așa cum respiră cei treziți din somn, încă buimac iar ea luată pe nepregătite a înlemnit; ce să facă, ce să creadă; nu părea periculos, ei cel puțin n-avea de ce să-i inspire teamă iar bărbatul pe care ea îl cunoștea și care erau încă în oraș puteau fi numărați pe degete; era deci un străin de oraș debarcat aici de curând căruia nimeni nu-i deschide poarta și-atunci el trebuie să-și caute singur un culcuș; să nu-i fie frică de el, părea să zică tăcerea lui, să nu cumva să fugă, să strige; și nici asta: nu părea neliniștit, strigă dacă vrei, fugi; din acest motiv n-a avut curajul să-i spună nici un cuvânt; s-a retras pas cu pas până la ușă și foarte încet a ieșit, a închis ușa după ea.

A doua dimineață și când s-a întunecat a revenit. A crăpat doar ușa și a ascultat, dar în adâncimile magaziei era liniște; a încercat mult timp să surprindă un zgomot cât de mic pentru că el îi auzise pașii; vino, l-a chemat, hai la mine; era întuneric.

Cîteva zile l-a ținut ascuns în grajdul gao într-o iesle unde în prima noapte i-a adus doar o pătură și o pernă: după ce copiii au adormit (avea trei), a ieșit pe furiș și a venit la el cu o oală în care era o porție bună de ciobăci fierbinte și i-a mai adus o bucată de piine; pătura și perna; îi era frică dar fără un motiv precis să vină cu lampa; și cit el a mîncat a rămas în picioare în întuneric suspinînd neliniștită, trăgînd cu urechea; nu-l vedea, nu vedea nimic doar atât că auzea zgomotul lîngurii și cel pe care-l făcea el mestecînd fără grabă, ca și cum și-ar fi bătut joc de ea căci ea îl știa mort de foame; apoi el a zis: ia astea și ea a întins mina în direcția vocii; a luat oala goală și a pus-o jos, la picioare, pe dușumeaua de pămînt uscat; după care a încercat să intre și ea alături, dar ieslea era prea îngustă; l-a auzit: parcă-i un scriciu; l-a auzit cum ridea aproape fără glas, doar un gîlguț ușor; hai, i-a zis el să scoatem finul și să-l așternem pe jos și s-a ridicat; după care a căutat-o cu brațele și a adus-o lîngă el.

Cine i-a spus Prințul și de ce, nu știa; și nici de ce a plecat după cîteva zile; deci cit a stat la ea: trei zile; l-a scos din grajd dimineața, l-a spălat și i-o dat niște haine groase de iarnă; femeile din vecini au înregistrat prezența lui cu o foarte vagă invidie, atât; prezența lui în casa ei și acea nepăsare care o neliniștea doar la început, și risul lui păreau de la sine înțelese; la drept vorbind nimic nu era atât de firesc încît să poată provoca explicații și ce-i rămînea ei de făcut a fost să-l accepte mai ales că și co-

pii au simțit asta chiar din prima clipă și, în casă fiind toți, el pe scaun lîngă fereastră, doi dintre ei, cei mai mari, s-au așezat alături tot pe lîngă el: rămînînd astfel încadrat ca într-o ramă de verosimil; cum putea să fie respins de vreme ce el părea să ignore răul: adică boala, războiul, foamea, frigul, moartea; nepăsarea lui era corolarul acestei desăvîrșite acceptări.

Femeia l-a reținut mai tîrziu, abia în primăvară; venea dinspre centru și trecea către riu, dar ea de-acum credea că a plecat din oraș, acceptase că n-ar fi reușit să-l rețină; l-a văzut de la distanță și aproape a fost sufocată de emoție recunoscîndu-l, deși de data astavea în urma unei sacale vopsite în galben și sacaua era trasă de un cal huful bine îngrijit; se desprîmăvîrșise; l-a întrebat: unde mergi și ca și cum vocea ei ar fi fost poruncitoare însă era doar stridentă și poate speriată calul s-a oprit; ea era în curte și calul s-a oprit chiar în fața porții; el i-a spus: mergea spre Rubicon, chiar lîngă pod; și ea s-a mirat și a ris; să iei apă, pentru ce, cine are nevoie la noi de apă adusă cu sacaua; în acest fel a înțeles ea că el se joacă; trebuia să spele sacaua sau așa ceva.

Aceste lucruri le știa toată lumea, ea însă le-a aflat cea dintîi; atunci l-a chemat să-i dea ceva să mîncînce și el a acceptat; ce a aflat femeia: că el „a primit” sacaua și calul și că lucrează la primărie; sacaua fusese a pompierilor; bănuia că încă doarme pe lîngă gară într-una din magazinele goale; ziua trecea spre riu mereu cam la aceeași oră, calul intra în apă și el îl lăsa să se adape apoi îl deshăma și-i da drumul să pască; pînă tîrziu, la sfîrșitul amiezii se spăla și el cu mare grijă curățîndu-și pielea și părul, picioarele și minile și asta zilnic; toți soldații care sus păzeau podul și care zăceau neîntrerupt întinși la umbra gheretei de la capătul podului îl cunoșteau.

Doar ea a păstrat o umbră de suspiciune și chiar dacă Prințul trecea destul de des cu sacaua spre pod pe lîngă poarta ei și ea, căci n-avea curajul să-l mai caute noaptea în gară, se mulțumea să-l chemă în casă și să-i dea de mîncare: nu era mulțumită; se uita la el cum mîncînce și și-l amîntea atunci în prima lor noapte care fusese aproape o noapte de fecioară pentru ea; cum așteptase în picioare ca el să termine de mîncat și cum el ieșise din iesle pe întuneric, bijbiind și scosese finul ca să facă pe dușumeaua un fel de pat și tot în aceeași repeziciune și nesigură, simțînd doar foșnetul finului și fluturarea aerului atunci cînd el a întins pătura, ea a mai auzit bufnetul moale al pernei și vocea lui: așeză-te; după care îi găsise minile aducînd-o spre el acolo jos. Această mătrusire a femeii putea fi considerată singura probă valabilă.

Ce vrei să spui, l-am întrebat, nu cumva ai bătut-o.

L-am privit atent pentru că am înțeles ce voia să insinueze. Dar oare nu mințea.

Mi-a mărturisit, a răspuns Buliga.

S-a culcat deci cu el.

Da, o singură dată, în prima noapte.

Ți-a spus ea asta.

Mi-a spus că niciodată n-a înțeles. Pentru că eu am între-

bat-o clar: e nebun sau nu. Nu-i era frică de el, dar n-a mai îndrăznit să-l caute la gară. Auzise din alte părți că acolo doarme, îl vedea mereu ceferiștii.

Și de ce-mi spui mie asta, ce vrei să mă faci să cred. Că el de fapt nu dormea în gară ci în turnul bisericii.

Nu asta e important.

Dar ce vreau eu să înțeleg: că deja îți punem prea multe întrebări inutile și absurde. Nu mai eram deloc siguri. Aveam niște dovezi la care Buliga nici nu visa, știam mult mai mult decât el și cu toate acestea degeaba. Nu aveam nici cea mai mică șansă de a avansa nici măcar un milimetru (...).

★

De la Buliga trebuia să mă întorc acasă; era întuneric și liniște și drumul pustiu. Eram încă destul de aproape ca să văd geamul luminat de la postul de jandarmi și pe Buliga în fereastră, dar el nu mă mai vedea. Unde să merg, ce să fac, încă nu puteam să mă duc acasă. Trecuseră 24 de ore. Am făcut cîțiva pași la întâmplare, am mers cam un kilometru și n-am întîlnit pe nimeni. Din piață se vedea podul și felinarul aprins deasupra gheretei unde era santinela de la capătul podului. Apoi deodată am auzit pe cineva: pst pst. Era un ins ascuns, însă tras în marginea drumului lîngă gard, așa că era foarte greu să-l observi trecînd.

Domnule profesor, am auzit și atunci l-am recunoscut. Era Toșa.

N-am înțeles ce vrea și o clipă, în prima clipă, m-am gîndit că fusese urmărit tot timpul. Eram chiar în capătul străzii Turnului. Și iarăși mi s-a făcut frică. De asta nici nu l-am mai întrebat ce vrea, am sărit peste șanț și m-am apropiat de gard.

Nu vă supărați, mi-a zis.

Tu ești Toșa.

Eu sînt, domnule profesor, v-am așteptat.

Ce vrei să spui.

Bănuiam că o să veniți încoace după ce ieșiți de la post.

Nu l-am lăsat să creadă că ghicisem asta. Insemna că nu m-a urmărit. Era și mai grav.

Vrei să spui că ai știut.

N-am știut cit o să rămîneți acolo. Așezați-vă aci, e o bancă. Și a ris încet pentru că și pînă atunci amîndoi am vorbit în

șoaptă. Asta e casa mea, nu știu dacă ați aflat. Sînt singur.

Nu intru, spune-mi altceva. Ce se aude în oraș. Tu ce crezi.

Ha, a zis. Atît. Ha, știu ce vrei de la mine. Și a tăcut. Am fost toată după-amiaza la cimitir, l-am îngropat. Au fost și soldații și mai tîrziu a venit și ofițerul lor.

Nu asta, am zis.

Știu, a zis. Știti că eu am fost coleg cu el.

N-am mai întrebat despre cine vorbește.

Cînd l-a adus aici doamna Claudia eu eram în casa a treia. Sîntem de-un contingent. A făcut clasa a treia cu mine deodată apoi doamna Claudia l-a mutat la școală la C. și a mai venit de două ori în vacanță, cred că v-a mai amintiți. N-aș putea să spun că nu l-am cunoscut. Că nu l-aș fi recunoscut.

Bine, am spus, lasă asta. Ce se spune în oraș.

În oraș s-a aflat tîrziu abia la prînz, după ce l-au prins. Cei care au auzit impuscăturile useară au crezut că trag soldații, că adică fac exerciții. Abia azi a spus cineva că la radio Londra s-a anunțat că nemții au ras din temelii un oraș în Polonia pentru că le-a fost impuscat un ofițer. Atît că santinela n-a murit.

Voia să distrugă orașul.

Da, voia să deschidă focul din turn. Au găsit și arma furată aseară. Era jos, în biserică, rezemată de perete. Cînd a ieșit, adică atunci cînd l-au impuscat n-o avea, abia după ce au intrat au găsit-o jos, lîngă ușa. A fost ușor și asta m-a mirat și pe mine.

Vrei să spui cit de ușor l-au prins.

Nu se așteptau să fie așa simplu. Aseară a fost alarmă.

E nebun, era nebun, am zis. Un nenorocit, un bolnav.

N-a mai ris, poate i se făcuse iarăși frică de mine.

L-am simțit cum tace prudent și cum mă pîndește.

Despre Prinț vorbești.

Tu ce crezi, despre cine.

Nu știu. Oamenii așa spun.

Atît. N-am mai vrut să-l întreb de ce mă aștepta, adică de ce credea că ieșind de la Buliga voi pleca nu spre casă ci în cu totul altă direcție; ce putea să fie în capul lui ca să mă aștepte la ora asta; după ce nu dormise o noapte și nici ziua n-apucase să doarmă și după ce mai săpase și o groapă; cred că soldații nu se oboșiseră să-l ajute pentru că era război și el era un jandarm pătucios care cine știe prin ce minune scăpase de front și acum plivea florile lui Buliga, în timp ce ei ca să ajungă aici trecuseră pe lîngă moarte; în ochii lor Toșa era unul dintre cei care ar fi putut să-i omoare dacă s-ar fi întîlnit față în față cu cîteva luni înainte iar acum săpa groapa unuia care și el ar fi putut să-i omoare; despre care oricînd s-ar fi pu-

tut spune că furase o pușcă și rînise o santinelă de-a lor și care era unul dintre acei nenomărați inamici posibili tot atît de periculoși ca și Toșa și ca și Buliga. De cine păzeau ei podul de fier dacă nu poate chiar de Toșa și de Buliga. În război un mort nu înseamnă decît un compromis de o clipă între învinși și învingători. Atunci mi-am dat seama că l-am iubit îngrozitor și că-l pierdusem definitiv. Era mort. Sau era ca și cum ar fi fost mort. În noaptea următoare cînd am auzit clopotul am crezut că mi s-a părut: o singură lovitură și liniște. Poate pentru mine era, un semn. Curios, de necrezut, nimeni n-a reacționat ca și cum l-ar fi auzit așa cum nimeni nu i-a pomenit numele de față cu mine niciodată și cum nici eu n-am avut curajul să-l rostesc sau poate nu numai de curaj e vorba...

Și mi-am amîntit ziua fericită — pentru că n-am trăit prea multe zile fericite în această viață — mi-am amîntit ziua de vară, exact această zi de început de august, și mi-am amîntit de Claudia care nu mai exista și de un scaun care era rezemat de perete lîngă fereastră deschisă a cancelariei. Școala era pustie, lăsasem toate ușile deschise și cîntam la flaut cînd l-am auzit pașii. Într-un coridor pustiu pașii unei femei răsună vara insuportabil. Mi se pare ridicol cînd îmi amîntesc.

Ce faci, mi-a zis — s-a oprit în ușa, mă privea fiind rezemată cu umărul de ușa deschisă —, termină odată cu flautul ăsta, vrei să audă toată lumea. De asta ai nevoie. Nu cînt pentru dumneavoastră, mult stimată doamnă directoare, am zis.

Dar pentru cine și cine ți-a dat cheile. Ce vrei iarăși. Te rog să pleci imediat.

Am ris. Știam. Adică știam că nu poate să suporte flautul mai mult de zece minute, asta era singura mea șansă pentru că dacă l-ar fi suportat n-aș mai fi putut s-o văd niciodată între patru ochi. Cînd veneam după-masa la școală înainte să încep, deschideam larg toate geamurile și toate ușile. Oare chiar n-aveam voie. Dar cînd a început pe neașteptate să plîngă mi-am dat seama că totul e o prostie. N-am avut curajul s-o ating. Fusese odată o altă zi de vară cînd mi-a mărturisit că nu mă mai poate suferi. Cînd am întins mina spre ea a urlat înfricoșător cu o violență care m-a înghețat și de atunci cred că era prima dată cînd o vedeam plîngînd.

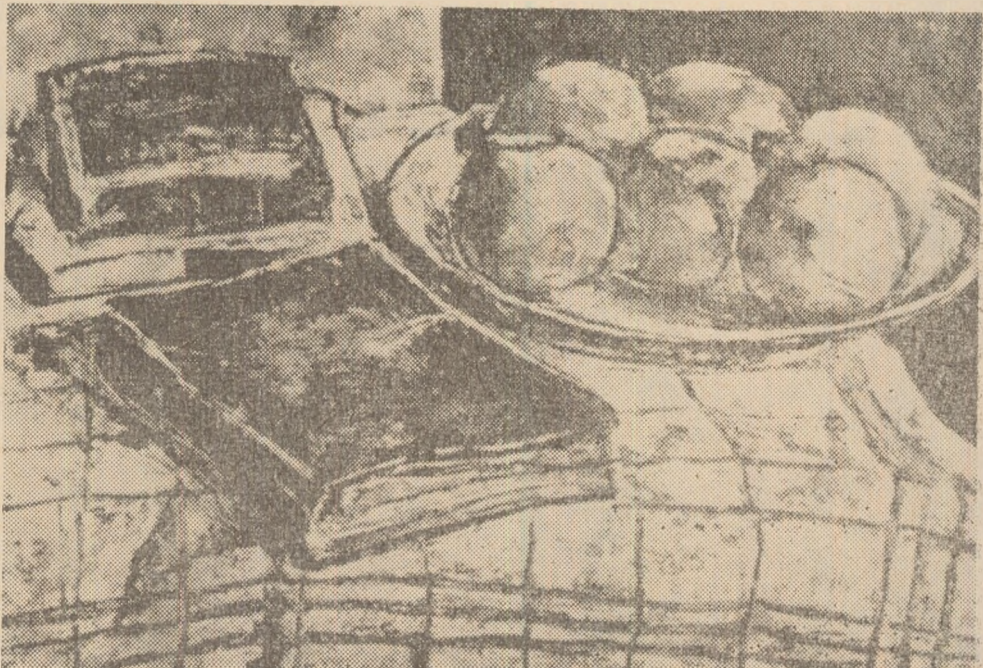
Ce e, am zis, liniștește-te, voi pleca imediat.

Știi, mi-a zis ea, s-a bătut în duel. Și s-a oprit. M-a privit absentă, dintr-odată a uitat că mai trebuie să și plîngă. A intrat călare într-un restaurant, a spart ușa sau așa ceva și s-a bătut din cauza asta în duel.

L-au închis.

Nu, pentru că doar l-a rănit... A fost degradat. Și pri-

(continuare în pag. 13)



G. PETRAȘCU :

„Cărți vechi”

Despre cariera criticului Sainte-Beuve s-au putut auzi până azi numeroase opinii; chiar dacă ne referim numai la comentarii discutați în articolele precedente, încă ne găsim în fața unor imagini destul de distincte. Cei mai mulți i-au recunoscut *multilateralitatea* evidentă, dar parcă tocmai de aceea nu au putut rezista tentației de a-l simplifica; astfel, Billy l-a pus sub semnul intimității, iar alții, de la Michaut până la Fayolle, sub acela al gustului clasic. Mulți au distins în evoluția criticului două etape principale: romantică până ajunge la maturitate, Sainte-Beuve devine apoi tot mai accentuat un clasic; așa l-a conceput, de pildă, Babbitt; dar o asemenea devenire nu e chiar atât de neobișnuită — cel puțin pentru un André Maurois, care observa, referindu-se la Gide: „S-ar putea spune că orice tânăr trebuie să ucidă un romantic, ca să renaască sub chipul unui clasic“. Giese i-a descoperit lui Sainte-Beuve trei dominante: umanistul, epicurianul, scepticul; în fine, G. Michaut își reprezenta această carieră circulară, ca o plecare și o întoarcere la romanticism, după o etapă clasică. Un adevăr tot ar putea fi reținut până la urmă și anume sinuozitatea: ca să spunem așa, Sainte-Beuve a putut fi „cameleonic“ la suprafață, dar în adâncime, structural, el a rămas un clasic.

Pozițiile celor ce s-au ocupat de Sainte-Beuve s-au distanțat mai ales pe tema metodei biografice: unii au epudiat-o, începând cu G. Planche și continuând, după mai multe decenii, cu Proust, Babbitt, Giese (și cu atât mai mult astăzi, cu „noua“ critică), alții au declarat din contra că această metodă nu este nici rea în sine, nici depășită, ci trebuie doar apreciată în funcție de modul în care concură, de la caz la caz, la o mai adâncă înțelegere a creației. Practic, de la G. Michaut până la M. Regard metoda biografică a servit ca o cale de cunoaștere utilă a personalității lui Sainte-Beuve însuși, posibilitățile și limitele ei fiind dovedite mai ales de cele două volume ale lui André Billy.

Principalele neajunsuri ce i s-au reproșat lui Sainte-Beuve privesc fie scientismul și dogmatismul său, fie falsitatea demersului de identificare și egoismul — Proust și G. Poulet rămânând principalii săi adversari. Dar o toată importanța covârșitoare a acestor „acuzatori“, lasurile care s-au ridicat în favoarea meritelor criticului au fost destul de numeroase și — lucru și mai important — ele nu s-au făcut auzite numai din direcția criticii „universitare“ (în mod firesc mai atașată tradiției), ci și din aceea a criticii mai noi. De altfel, distincția între una și alta este nu rareori destul de arbitrară, fiindcă în bună parte criticii „noi“ (de obicei iconoclaști) îngroașă treptat rîndurile universitarilor — chiar dacă nu se „cumintesc“ până la urmă cu toții în ceeași măsură. Fapt este că printre „apărătorii“ lui Sainte-Beuve secolul nostru menționează numele rezonante ale lui Thibaudet și Irving Babbitt, A. Billy și G. Antoine, iar printre cei mai recentți, cu deosebire pe acela al lui Jean Pierre Richard; destui alții au făcut or cu ei, după cum am încercat să arătăm.

Tentativele de „reabilitare“ a omului Sainte-Beuve, rîntre care cea mai meritorie rămîne aceea a lui Billy, ne interesează desigur numai într-o anumită măsură. Mai important e că un Albert Thibaudet a putut să eleve diversitatea talentelor lui Sainte-Beuve, largă eschidere a criticii sale, latura valoroasă a criticii beuviene de intenție simpatetică. Poate că umanismul care a animat indubitabil această critică de factură psihologică nu este nici el tocmai atât de indiferent pe cât consideră (în mod expres sau tacit) o parte a „noii critici“ — fără ca, la rîndu-ne, să subscriem numai ecît la poziția unor Babbitt sau Giese, care, în timp ce remarcă raționalismul și umanismul lui Sainte-Beuve, îi apreciază elogios și atitudinea judecătorească, mai accentuată spre sfîrșitul carierei.

Pe una din ultimele pagini ale volumului *Essai sur origine des connaissances humaines...*, Condillac lansează, în 1746, sugestia următoare: „Fiind dată opera unui om, să se determine caracterul și întinderea spiritului său și să se spună, în consecință, nu numai care sînt talentele de care dă dovadă, dar și care sînt cele care le poate dobîndi: să se ia, de pildă, cea dintîi ieșă a lui Corneille și să se demonstreze că atunci cînd oetul o compunea, el avea deja, sau cel puțin avea să ibă în compunere, tot genul care i-a adus atît de mari ecese“. Sainte-Beuve a fost cel dintîi care a acceptat ariul, publicînd în august și septembrie 1829, în „Le Globe“ vestitul său studiu cu caracter programatic despre *Pierre Corneille*.

Ne vom opri puțin la acest text și pentru că în primăvara anului 1864, Sainte-Beuve a revenit asupra tezei, într-un șir de articole „de luni“, din „Le Constitutionnel“, analizînd *Cid-ul*. Avem deci înaintea noastră un caz deosebit de interesant, în care îl putem urmări e critic aplecat asupra aproximativ aceluiași obiect, o ată la vîrsta de 25 ani, a doua oară la 60 ani. După egrinarea printre viziunile diversilor săi exegeți, să iai trecem, pentru o ultimă dată, „de la un Sainte-Beuve la altul“, adresîndu-se însă acum direct operei criticului, în două din expresiile ei suficient de grăoare.

Studiul despre *Pierre Corneille* a apărut într-o vreme nd tinărul Sainte-Beuve lansa două opere romantice arte caracteristice (una de critică și istorie literară, lasînd originile romantismului în sînul Renașterii: *Taleau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle* — cealaltă de literatură: *Poésies et Pensées de Joseph Delorme*). Ceea ce e deosebit de frapant atunci cînd apropiem *Pierre Corneille* de articolele despre *Cid* este caracterul sintetic al lui dintîi și cel analitic al celui de al doilea — însușarea de principii metodologice privind arta biografiei tice în unul, aplicarea unor principii (nu spunem exact a acelorași) în celălalt.

S-ar părea că e ceva nefiresc în această succesiune: totuși nimic nu e mai natural decît să-i admirăm pe neri lansînd mai întîi principii metodologice, a căror insistență o vor verifica, poate, ceva mai tîrziu, după practică literară mai îndelungată, într-o experiență ulțiplă și adîncită a operelor. Tinărul Sainte-Beuve a angajat dintr-odată plenar în sensul determinismului mecanicist al lui Condillac, care i s-a părut revelația completă a adevărului, cu atît mai mult cu cît stul student în medicină Sainte-Beuve luase destul contact cu sălile de disecție, ca să știe cum „e făcut“ a om pe dinafară și pe dinăuntru. Iată-l așadar afirînd încrezător că nu poate exista „lectură mai recrea-

De la un SAINTE BEUVE la altul (V)

Val. PANAITESCU

tivă, mai încîntătoare și totodată mai rodnică în învățămînte de tot felul decît biografiile bine făcute ale oamenilor mari“; acele biografii prin care poți să pătrunzi în autorul tău, să te instalezi în el... să-l faci să trăiască, să se miște și să vorbească așa cum a făcut probabil și el; să-l urmărești „în interiorul lui și în moravurile lui domestice cît mai departe cu putință“ etc. După îndelungi elogii la adresa biografiei, descoperim și fraza pentru care Sainte-Beuve va fi situat la antipodul criticii proustiene și al celei actuale, în genere: „biografiile își închipuieseră nu știu de ce, că istoria unui scriitor se afla în întregime în scrierile sale, și critica lor superficială nu răzbătea pînă la om, în adîncurile poetului... Altfel spus, pentru tinărul Sainte-Beuve, omul era mai interesant și mai profund decît opera și poetul, al cărui eu creator era subsumat celui spiritual și social în ansamblul său. Sainte-Beuve vede în creația poetică o evidență palpabilă și statornică, ce se lasă oricînd examinată din toate unghiurile și pornind de la care se poate înainta abia spre acea entitate fugară, schimbătoare, dar foarte interesantă, care e personalitatea umană în devenire.

Sainte-Beuve construiește așadar pe premiza lui Condillac, închipuindu-și că odată dedus „tipul“ și proiectată „statuia“ fundamentală a unui scriitor, criticul nu va mai avea alteceva de făcut pe parcursul celorlalte analize decît să le reproducă „cu ușoare modificări“ de la etapă la etapă“, ca într-o serie de bazoreliefuli“. Coordonatele pe care se poate stabili „tipul“ „amintit, în prima capodoperă, sînt — în afară de genul propriu al autorului — de natură extrinsecă: educația primită și starea generală a literaturii în momentul debutului acestuia. Sursele determinismului lui Taine se întrevăd încă din acest studiu beuvian despre Corneille, indiferent dacă ele nu apar organizate cu rigoarea pe care le-o vom cunoaște mai tîrziu — „educația“ sugerînd „mediul“, iar „starea generală“ — „momentul“. În spiritul formalist și susceptibil, în tendința personajelor corneliene de a „ergota“, tinărul Sainte-Beuve descoperă ceva „normand“: ca atare, nici unul din criteriile tainiene nu lipsește.

Așa cum se prezintă în studiul din 1829, critica beuviană este, ca intenție, deopotrivă sociologică, psihologică și stilistică. Aspectul sociologic va fi însă și mai remarcabil în articolele despre *Cid*. Deocamdată, în funcție și de proporțiile mai restrînse ale studiului despre *Corneille* — dar și de caracterul său „principal“ — observațiile psihologice sînt numai schițate: personajele corneliene sînt scotite prea constante în disciplina lor și în înclinația de a profera maxime la tot pasul; Corneille cunoaște mai puțin femeile, care se aseamănă prea mult în teatrul lui și care iubesc mai curînd cu mintea decît cu inima.

Cu toată preponderența preocupărilor socio-psihologice, cele privind forma nu sînt neglijate de loc: Sainte-Beuve relevă dramatismul efectiv al pieselor corneliene, contrabalansarea măistră a unor personaje prin altele — Corneille prezentînd „ochiului spectatorului, mase de o structură savantă“ — nu însă, din păcate, și suficient de mobile. Chiar dacă par încă sumare „observațiile beuviene despre stil sînt pregnante și — în ansamblu — de nedezmîntit încă: Corneille e mai puțin un pictor și un colorist; „el e mai degrabă cald decît strălucitor“,

fiind mereu înclinat spre abstracțiuni. Înțelegem din insistența cu care e dezvoltată apropierea dintre Corneille și „unul din arborii aceia mari, goi, zgrunțuroși, cu trunchiul trist și monoton și împodobiți doar la vîrf cu ramuri și cu un frunziș întunecos“, cît de încîntat a putut fi în tinerețe Sainte-Beuve de stilul lui Chateaubriand.

Studiul despre *Corneille* pare scris dintr-un singur suflu: sigur de el, criticul formulează „legi“, trecînd repede de la o remarcă particulară la generalizări îndrăznețe. Acest comportament specific abuliției romantice va face loc, după mai bine de patru decenii, unor tatonări prudente, unei laborioase pregătiri a terenului, unor excursii comparatiste și nu mai puțin unui fel de modestie, care chiar dacă e uneori de suprafață, nu e mai puțin expresia unei dorințe de distanțare, de liniștire, de obiectivitate, în analiza dedicată *Cid-ului*. Aceasta se înfățișează, în felul ei, ca un model de „aplicare“ matură, foarte nuanțată, a unor „teze“ încă valoroase pentru critic, dar oricum rămase undeva în urmă, la o distanță apreciabilă, și îngăduind causeriei să fie ceea ce o arată numele.

Cîteva comentarii despre cărțile dedicate lui Corneille premerg unui examen istoric al transformărilor suferite de personajul *Cid-ului*, începînd de la prototip, din secolul al XI-lea spaniol și pînă la drama lui Guilem de Castro, *Las mocedades des Cid*. Felicitîndu-l pe criticul elvețian Vignier care întreprinsese, înaintea sa, o doctă comparație între *Cid-ul* cornelian și izvorul spaniol, Sainte-Beuve menționa modest că el nu făcea, la rîndul său, decît să noteze „ceea ce sare în ochii tuturor“. După Mme de Stael (dar și după Willemain și alții), Sainte-Beuve părea dornic să deschidă ferestrele Franței spre o altă literatură; numai că el nu ținea de fapt să arate compatrioților săi frumusețile din spațiul vecinilor, ci din contra, să pună în relief (în cazul dat) superioritatea spiritului raționalist și ordonat al lui Corneille asupra gîndirii dramatice mult prea libere, dacă nu dezlinate, a modelului său de peste Pirinei. Fr. W. Giese avea dreptate să remarce existența unui filon patriotic în gîndirea critică a lui Sainte-Beuve.

Examinînd mai de aproape partea rezervată comentariului propriu-zis la *Cid-ul* lui Corneille, am dorit să ne alcătuim o imagine mai fidelă a modului în care, spre sfîrșitul carierei, Sainte-Beuve practica analiza. Nu am avut surprize deosebite față de ceea ce se știa în genere, dar au apărut totuși cîteva detalii care merită să fie relevate. După partea rezervată istoricului temei, Sainte-Beuve intră în subiect potrivit tehnicii încadrării operei în momentul social-istoric-cultural: el e de părere că literatura franceză aștepta o asemenea capodoperă, că ea îi era necesară atunci, și împrejurările au făcut ca triumful *Cid-ului* pe scenă să succedă de aproape unei victorii armate franceze asupra spaniolilor. Este, bineînțeles, în remarcarea acestei coincidențe, un fel abil de a sugera complementaritatea celor două izbîni, ambele fiind consecințe ale superiorității spiritului asupra „sentimentalității“.

În analiza beuviană, intenția demonstrației nu e ascunsă: criticul pleacă de la teza originalității lui Corneille, care a înălțat datele „modelului“, făcînd operă de artă, mai exact de „artă franceză“; concluzia este propusă de la început, analiza trebuînd să aducă doar argumente în favoarea ei; deși conversație“, critica beuviană a deplinei maturități se resimte de pe urma experiențelor profesionale, lipsindu-i pe ascultătorii-cititori de plăcerea descoperirii rezultatelor. Accentul este deplasat pe arta convingerii, a „dizertației“.

Într-o țesătură de mare rafinement, observațiile de ordin pur literar se interpătrund cu cele ce privesc mai larg cultura, civilizația, spiritul poporului francez (în comparație, sensibil avantajoasă, cu ale vecinilor spanioli). O primă ochire generală opune *Cid-ul*, ca realizare, „normelor“ de creație în care credea Corneille — descoperînd încorsetarea în cadrul spațio-temporal ideal și violarea de către ficțiunea corneliană a *verosimilității*. Sainte-Beuve și-a orientat continuu aprecierile după acest principiu realist, pîrînd uneori nemulțumit de rigiditatea excesivă a clasicismului francez (cu toate că verosimilitatea era și o preocupare clasică). În disputa dintre unitățile formale ale teatrului și mobilitatea vieții, criticul dă dreptate acesteia din urmă, fără să le disprețuiască însă pe cele dintîi: putem vorbi deci de existența a unei estetici sainte-beuviene realist-clasice, cu unele — rare — tresăriri de romantic potolît.

Nouă în analiza *Cid-ului* (față de studiul despre *Corneille*) este prezența unei încercări de încadrare a scriitorului într-o „familie“, patronată de spiritul cartezian; dar operația nu are în ea nimic forțat, ea se desfășoară mai mult aluziv. Notabilă e de asemenea intercalarea unor observații impresioniste, depinzînd de starea de spirit momentană a cititorului Sainte-Beuve, precum și apariția sporadică a unor fraze mai curînd anecdotice și intime, specifice „conversației“. Stilul de „causerie“ îi permite criticului, ba, am spune, îi recomandă chiar să rezume (uneori pe un ton de badinaj) scenele mai puțin interesante ale piesei, ca să alunece mai curînd spre punctele de rezistență ale textului.

O schimbare esențială de atitudine la Sainte-Beuve vîrstnicul față de celălalt Sainte-Beuve, în privința valorilor dramei corneliene, nu se produce; există totuși nuanțe — și anume în exprimarea ceva mai apăsată a rezervelor față de nereușitele artistice ale lui Corneille, ca de pildă în unele monologuri ale lui Rodrigue. Variații intervin și în manevrarea argumentelor sociologice; orice s-ar spune, Sainte-Beuve a avut și gustul și respectul artei literare, și una din observațiile lui era fără îndoială o piatră lansată în grădina sociologismului tainian: „Nu cred însă că trebuie să împingem mai departe această viziune (o raportare a *Cid-ului* la unele detalii ale societății contemporane) și nici să facem din ea ceva sistematic, după cum s-a încercat în zilele noastre“.

Criteriul „adevărului“, în numele căruia apreciază Sainte-Beuve, se exprimă (tot clasic) în concordanța conținut-formă. Obiectiile vizînd unele neverosimilități în piesele lui Corneille alunecă din planul psihologic în cel logic. Incercînd să judece dinăuntru opticii momentului respectiv, Sainte-Beuve ne face pe alocuri impresia că este „mai clasic“ decît Corneille însuși. Din fericire însă, criticul nu s-a lăsat încorsetat cu totul de principii. Foarte satisfăcut de construcția rolului lui Don Diègue, el mărturisea de exemplu: „Limba acestuia e adevărata limbă a marelui Corneille: e adevărata măduvă a leului; este seva stejarului bătrîn. În *Cid*, ceea ce e remarcabil e că valul sentimentului crește mereu, iar bu-



G. PETRAȘCU :

„Interior cu femeie în roz“

REVOLUȚIA ȘTIINȚIFICĂ - TEHNICĂ ȘI FACTORUL UMAN AL PRODUCȚIEI

Ansamblul modificărilor produse de revoluția științifică și tehnică în structura și dinamica forțelor de producție, concretizând un proces de devenire calitativă a acestora, determină efectiv o nouă poziție a omului în lumea forțelor de producție, precum și o nouă situație în general, de ordin social, a omului.

„Revoluția științifică și tehnică se află în legătură intimă cu transformarea stratului fundamental al activității umane”, (Civilizația la răscruce, Editura politică, 1970), generând mutații în însăși natura muncii și, implicit, a vieții în ansamblu. Funcționând ca un principiu superior al progresului în producție, revoluția științifică-tehnică aduce cu sine, în ce privește „factorul uman”, efecte cu totul deosebite: punând accentul pe gradul de dezvoltare „al forțelor creatoare ale omului”, are în vedere că cel mai eficient mod de înmulțire a forțelor de producție ale societății și ale vieții umane devine însăși dezvoltarea omului, creșterea capacităților sale, a creativității sale, dezvoltarea omului ca scop în sine. În acest sens societatea socialistă poate realiza acel cadru cind — „dezvoltarea multilaterală a fiecărui producător individual” — să coincidă cu „cel mai mare avânt al forțelor de producție ale muncii sociale”. Din această perspectivă munca poate câștiga, în ultim fapt, acele calități prin care să însemne pentru om ca mijloc totodată scop și ca scop totodată mijloc.

Realizarea unor asemenea mutații pe care le produce revoluția științifică-tehnică în ce privește rolul și locul factorului uman în cadrul procesului de producție, fără îndoială că se pot fundamenta și desfășura plenar doar în condițiile societății socialiste, orânduie socială care utilizează acest instrument necesar și esențial în vederea edificării unei noi civilizații materiale și spirituale superioare, proces istoric revoluționar, desfășurat conștient, în spiritul comunismului științific.

În condițiile societății noastre socialiste, care și-a propus ca țel înfăptuirea unei dezvoltări multilaterale, folosirea cu maximum de eficiență a revoluției științifice și tehnice constituie o cerință majoră, pe baza căreia devine posibilă perfecționarea ansamblului economiei, ca și a întregii organizări sociale.

Obiectivele și sarcinile programului de dezvoltare economico-socială, prin complexitatea lor, implică o valorificare cu maximum de eficiență a resurselor materiale și umane de care dispune societatea noastră.

În acest context economico-social, din perspectiva implicațiilor pe care revoluția științifică-tehnică le are asupra factorului uman,

se impun atenției cel puțin două aspecte de maximă importanță, care se implică reciproc: formarea forței de muncă și utilizarea acesteia.

În legătură cu primul aspect, se impune sublinierea interdependenței dintre progresul științific-tehnic și calificarea profesională a lucrătorilor. Revoluția științifică-tehnică influențează tot mai puternic asupra conținutului calificării, determinând o creștere considerabilă a ponderii cunoștințelor tehnico-științifice ale lucrătorilor. Așadar, revoluția tehnico-științifică face necesară, în procesul muncii, o adevărată schimbare calitativă în calificarea forței de muncă. La rindu-i, nivelul de calificare al forței de muncă influențează într-o mare măsură ritmul și proporțiile progresului științific-tehnic.

Noile cerințe pe care le ridică actuala dezvoltare economică față de resursele de muncă, precum și rolul crescând al acestora în creșterea economică, impun în mod obiectiv o politică adecvată în domeniul pregătirii cadrelor.

„Una din problemele importante căreia partidul și statul îi acordă o atenție deosebită — se precizează în Directivele C.C. al P.C.R. privind dezvoltarea învățământului în R.S. România — este pregătirea forței de muncă, a cadrelor necesare dezvoltării tuturor ramurilor economiei naționale”.

Este unanim recunoscut că investițiile făcute pentru dezvoltarea resurselor umane depășesc cu mult sfera propriu-zisă a economicului, ele având implicații din cele mai favorabile pentru avântul general economic și social-cultural al țării. Din perspectiva revoluției științifice și tehnice, în societatea noastră s-a născut o nouă „legătură causală” a creșterii economice, implicit a progresului social în general, în sensul că „dezvoltarea continuă a capacităților creatoare ale omului devine factorul determinant și cel mai eficient al reproducției forțelor de producție moderne (Valter Roman, Eseuri despre revoluția științifică și tehnică, 1970). Astăzi, în societatea noastră, gradul de prosperitate și civilizație depind practic, în mod hotărâtor, de „calitatea forței de muncă și raționalitatea utilizării ei”. (D. Ciucur, I. Gavrilă, Rolul factorului uman în industria modernă a României, 1972).

Contribuția factorului uman la dezvoltarea economică constituie un proces în care se îmbină organic sporirea productivității muncii sociale și ocuparea și utilizarea cit mai deplină și judicioasă a forței de muncă, iar realizarea acestui proces presupune, în mod necesar, crearea și perfecționarea continuă

a cadrului social și tehnico-material corespunzător cuceririlor revoluției științifice-tehnice actuale, pentru edificarea unor structuri economice care să facă posibile acumulările necesare și vederea optimă a acestora, în vederea unei creșteri economice rapide, care să asigure progresul social.

Așadar și procesul utilizării forței de muncă se află în aceeași relație de interdependență cu progresul științific-tehnic. Această corelație nu se dezvoltă mai pregnant în aspectele calitative pe care le comportă utilizarea forței de muncă, sub aspectul progresului științific-tehnic actual. Am menționat în acest sens: accentuarea mobilității în asigurarea cu forțe de muncă a sectoarelor și ramurilor economiei naționale; corelația dintre înfăptuirea progresului științific-tehnic și pregătirea forței de muncă; corespondența dintre caracterul activității prestate și nivelul de calificare; corelația dintre nivelul calificării și cel al intensității muncii.

Cum este cunoscut, în vârsul actualului cincinal numărul salariaților va crește cu circa un milion. În acest context, formarea și perfecționarea factorului uman capătă o amploare deosebită, cu atât mai mult cu cât, în anii de până acum, în diferite sectoare ale economiei naționale, s-a resimțit, într-un fel sau altul, lipsa de forțe de muncă calificată. Cum s-a subliniat în documentele de partid, în economia noastră există încă anumite situații de neconcordanță între gradul de înzestrare tehnică și nivelul de calificare a forței de muncă. Totodată, o parte a forței de muncă are o pregătire sumară, superficială. Faptul că doar 25% din totalul muncitorilor calificați ceruți de economia națională în 1970, erau pregătiți în rețeaua școlară de stat, primind o pregătire sistematică, restul calificându-se la locul de muncă, arată că în această direcție sînt încă necesare serioase eforturi.

Avînd în vedere nevoile prezente și de perspectivă ale economiei în privința cadrelor, s-au luat măsuri în sensul extinderii învățămîntului profesional și liceal de specialitate. Pe de altă parte, avînd în vedere că, așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, „dezvoltarea în ritm susținut a industriei socialiste... procesul de modernizare a producției, de extindere a mecanizării și automatizării, în condițiile revoluției științifice tehnice, schimbă neconținut conținutul și aspectul muncii din acest sector al vieții sociale, solicită muncitorului cunoștințe largi din domeniul fizicii, matematicii, chimiei...”, este necesar să se ridice nivelul de pregătire teoretică și practică al lucrătorilor, să crească ponderea factorului de inteligență în orice domeniu de activitate.

În ce privește stabilirea profilului specialistului de înaltă calificare, criteriile principale de care trebuie să se țină seama sînt: necesitățile actuale și de perspectivă ale economiei și culturii țării noastre, ritmul rapid și tendințele fundamentale de dezvoltare a științei, tehnicii și culturii pe plan mondial.

În felul acesta pregătirea factorului uman impune folosirea unui sistem de instruire bazat pe o puternică și profundă pregătire de specialitate, de larg profil, în conformitate cu cerințele prezente și viitoare ale economiei țării.

În acest proces, în continuă dezvoltare și perfecționare, învățămîntului îi revin sarcini de importanță excepțională. La Plenara C.C. al P.C.R. din 18-19 iunie — tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia: „Învățămîntul este poate cel mai mobil sector social și trebuie să ținem permanent seama de acest lucru”.

Înscriserea pe ordinea de zi a plănării amintite, a problemelor privind dezvoltarea și perfecționarea învățămîntului, amplă și importantă expunere a Secretarului General al partidului, vin să ateste atenția pe care P.C.R. o acordă acestui important sector de activitate și să jaloneze drumul ce se impune a fi urmat în continuare.

Am prezentat, pe scurt, citeva elemente care vin să sublinieze că, pe fondul schimbărilor calitative ce s-au produs în sistemul forțelor de producție din țara noastră, revoluția științifică-tehnică contemporană amplifică considerabil rolul factorului uman în producția modernă a economiei noastre.

ION SIMIONESCU — eminentă personalitate a științei și culturii românești (1873-1944)

Un loc de seamă în galeria marilor valori umane ale științei și culturii românești din perioada de la sfîrșitul sec. al XIX-lea pînă în anii dintre cele două războaie mondiale, îl ocupă Ion Simionescu, savant de renume mondial, neobosit cercetător în domeniile geologiei, paleontologiei și geografiei, explorator al frumuseților patriei sale, educator înflăcărat, mare patriot, inimos popularizator al științei și culturii în rîndul maselor.

S-a născut la Fintinele, Bacău în iulie 1873, fiul lui Teodor și Maria Gheorghiu. De mic este adoptat de către o rudă a sa din Botoșani pe nume Simionescu. Viitorul savant avea să se bucure de aceea vigoare și inteligență nativă de care pămîntul acesta nu a dus lipsă niciodată. Minte ageră, însoțită de o aprinsă dragoste de muncă, Ion Simionescu, după ce cucerește laudele dascăliilor săi din Botoșani, își îndreaptă pașii spre Universitatea ieșeană, datorată de atîtea nume celebre în rîndul cărora avea să se situeze, după anii de studiu, și cel cărui îi dedicăm aceste modeste rînduri prilejuite de împlinirea a o sută de ani de la naștere.

După ce-și dă doctoratul în științe, la Viena, revine în patrie pentru a sluji cu un devotament nemărginit învățămîntul universitar, știința și cultura românească. Și-a început cariera didactică și științifică la Universitatea ieșeană, ca profesor la Catedra de geologie, apoi la cea de paleontologie, unde avea să activeze intens, cu rezultate remarcabile, pînă în 1929, cînd se transferă la Universitatea din București. Aici va continua să slujească cu aceeași dragoste învățămîntul superior pînă la sfîrșitul vieții.

Elev și urmaș al lui Grigore Cobălcescu la Catedra de Mineralogie a Universității din Iași, Ion Simionescu a luptat pentru perfecționarea învățămîntului superior. La insistențele sale s-a creat laboratorul de geologie, căruia profesorul i-a lăsat o bogată colecție paleontologică de mare valoare științifică. De asemenea, a stăruit pentru înființarea laboratorului de geografie.

Avea idei înaintate în ceea ce privea organizarea și menirea învățămîntului superior, căruia îi atribuia un rol deosebit pe linia aportului la „cercetarea și cunoașterea bogățiilor țării pentru a le pune în valoare”.

În cei 29 ani cît a slujit Universitatea din Iași, Ion Simionescu a fost întotdeauna exemplul omului de intensă muncă, înzestrat cu un simț didactic rar întîlnit. Păcea ca prelegerile sale universitare să fie totdeauna atractive, transmitînd pasiunea cu care le ținea și celor care-l urmăreau.

Activitatea sa științifică s-a făcut remarcată, în primul rînd, prin cele peste 100 de lucrări în domeniul geologiei, paleontologiei și geografiei. Printre operele de căpătîi se impun subliniate: **Studiul neocomianului din bazinul Dimbovicioara, Studii geologice și paleontologice în Dobrogea, Fauna sarmatică în România.**

Deosebit de intensă a fost activitatea sa în domeniul popularizării științei și culturii. A lăsat peste 2000 de lucrări și scrieri din domenii diferite, adunate în cărți, anuare, almanahuri, broșuri, note, articole etc., la care se adaugă numeroase conferințe la radio și în public. Toate la un loc formează o vastă operă de popularizare a științei, neegalată în țara noastră. Printre lucrările de mare circulație socotim că trebuie amintite: **Fauna României și Flora României**, scrise în spiritul dragostei față de patrie, de frumusețile și bogățiile ei.

Pentru edificarea cititorului în ceea ce privește aria de cunoaștere a acestui valoros animator al științei și culturii, vom enumera alte câteva dintre lucrările sale de largă circulație; lucrări despre țara sa, pe care o prețuia nespus de mult: **Țara Românească; Bucovina; Moldova; Orașe în România; Tinere, cunoaște-ți țara; Minăstiri din țară; Colțuri din țară** etc., etc.

Pasiunea de a dăruși și altora din cele ce cunoștea a căpătat o arie tematică foarte largă. A explicat viața plantelor și animalelor în modul cel mai accesibil maselor, a scris despre diferite țări ale lumii în ideea de a îmbogăți orizontul de cunoaștere al compatrioților săi. A scos la iveală adevăruri despre **Omul primitiv, Viața la Ecuator, Viața la Tropice, Animalele de demult, Lămurirea popoului, Cutremurul de pămînt** și multe altele. Era preocupat și de sfaturi practice, gospodărești, a căror menire era de a forma o conștiință cetățenească înaintată.

Împreună cu Petre Bogdan, înființează în 1910 revista științifică „V. Adamachi”, creată în scopul de a „răspîndi încredere, în puterile științei, tuturor celor ce au nevoie de ea, arătînd, în primul rînd, roadele ce se pot trage din cunoașterea ei”. A fost una dintre cele mai trainice și mai căutate publicații românești de popularizare a cunoștințelor științifice.

Omul de știință, a fost, de asemenea, senator și deputat, rector al Universității din Iași, președinte al Societății de științe din România, membru al Academiei române, iar spre sfîrșitul vieții, președintele acesteia. Imensa sa operă științifică și culturală, în primul rînd, îi situează alături de cei care, prin neobosită lor activitate, constituie un exemplu strălucit pentru generațiile ce urmează.

Const. CLOȘCA



G. PETRAȘCU :

„Interior la Tirgoviște”

N. NICULESCU

ale trecutului, în fața unui public aflat încă sub stăpînire rigide norme tradiționale. reprezintă o încercare de a revoluționa o mentalitate veștă și anacronică. Eronată — după părerea noastră —, căci gîndirea estetică nu fixează aprioric sau arbitrar norme, ci subliniază teoretic unele constatări repetate, general acceptate, prin care se ajunge la înțelegerea prezentului, a artei contemporane, în lumina experiențelor din trecut. De aceea, estetica este știință „normativă”, în măsura în care generalizează experiența istorică a dezvoltării artei, și „explicativă”, în măsura în care interpretează fenomenul artistic contemporan. Această ultimă caracteristică nu e de loc simplificatoare, căci ca include alături de determinismul interior al factorilor psihici, cît și acel obiectiv, social, extern. Dar-așa cum remarca un estetician contemporan, Athanasie Natev — numai dialectica marxistă aduce explicația valabilă a funcției artei, considerînd-o ca „automisurare”, determinată de legile ei interne și concordantă sau chiar subordonată contextului social. „Arta nu e un fenomen izolat de celelalte realități — de realitatea istorică, de realitatea socială și de ansamblul evoluției civilizațiilor — declara Ol. Revault d'Allones... Problema, la care trebuie reflectat este de a defini realitatea socială în prezent, căreia-i corespunde opera nouă. Aceasta e sarcina esteticianului, care în zilele noastre devine din ce în ce mai complexă...” (Bulletin d'information, 6, editat de Congresul al VII-lea de Estetică).

Incontestabil, sfera esteticii ca știință se cere reevaluată. Aria problemelor esteticii e mult mai largă și implică o completare a criteriilor de integrare și valorificare a fenomenelor de ordin artistic. „Sociologia artei” a deschis un capitol nou, aducînd un aport real extenziunii domeniului, zonei de activitate și investigațiilor estetice. E vorba, în primul rînd, de precizarea raportului dintre creație și mediul ambiant. Căci teoria, care nu întreprinde un permanent contact cu realitatea socială, cu viața cotidiană, e total condamnată. Dimpotrivă, relația dintre estetica teoretică și cea practică a artei industriale sau a mediului înconjurător („environment”) e un izvor de împropiatură constantă a problematicei, practicii și de rezolvare a lor.

Formula secolului al XIX-lea, afirmată de J. M. Guyau: arta ca expresie a fondului vital și ca reprezentare a societății („L'art au point de vue sociologique”), exploatată cu o rară atenție și spirit complex de Ch. Lalo („L'art et la vie sociale”), cu cîteva decenii în urmă, e azi reinviată sub o formă nouă, în încercarea de a valorifica teoretic caracterul social al artelor, în deosebi: muzica și teatrul. Studiile lui Pierre Francastel de artă plastică („La peinture figurative”, etc.), urmărind definirea corelației între structurile sociale și modalitatea artistică a reprezentării; și ale lui Jean Duvignaud despre „Sociologia artei” și „Sociologia teatrului” („Essai sur les ombres collectives”) sau ale lui Denis Bablet (în volumul cu colaborări „Le lieu théâtral dans la société moderne”) indică amploarea

MUTAȚII ȘI SENSURI NOI ÎN ESTETICĂ

Mircea MANCAȘ

preocupării actuale a explicării artei pe planul condiționării și reflexului ei social. Iar încercarea fructuoasă a lui Lucien Goldmann de a stabili o corelație între grupurile sociale și tipurile de artă („Sociologie du roman”), urmăresc anularea unor prejudecăți anacronice limitative, afirmînd „satisfacerea trebuințelor estetice ale societății”, formulă azi evasi-unanim apreciată. Relația între cele trei verigile circuitului creației artistice: autor-critic-public preocupat intens cercurile de cultură contemporane, relevînd necesitatea „intuirii” juste a operei de artă și definind rolul criticului ca intermediar necesar, mediator ce realizează apropierea între public și creator (autor, interpret), explicînd obiectiv valoarea operei și căutînd a aduce la același număr intențiile artistului cu așteptările și speranțele maselor de cititori.

Problemele legate de relația creator-medi-receptor nu sînt în timploare sau ocazionale. Ele sînt atît de studii sociologice, cît și de cel al psihologiei. Etienne Souriau observa într-o retrospectivă sinteză a esteticii franceze („Vingt ans d'Esthétique”, Rev. d'Esth., nr. 4/1967) că cele două obiective ale cercetărilor estetice tradiționale: gîndirea artistului și cea a consumatorului de artă, se revendică și azi din estetica psihologică, care păstrează avantajele observației introspective. Se pun totuși aici, o serie de probleme în legătură cu rezultatele metodei „psihanalitice” în artă, îndeosebi atunci cînd — avînd în vedere fluxul permanent al stărilor psihice — constatăm că gîndirea estetică nu se încadrează în tipare deja cunoscute, ci se prezintă ca o activitate psihică independentă și specifică în trăsăturile-i originale. Robert Francés, cunoscut exponent al ramurii clinice a psihologiei cu aplicații în domeniul artei, a arătat convingător însemnătatea rezultatelor obținute pe această cale, cu privire la actul creator și etapelor lui (invenția, cristalizarea, realizarea concretă) precum și la receptarea operei de artă. Și — deși calculele rezultate din coeficientul statistic al măsurării intensității, vibrației sau modificărilor psiho-fiziologice înregistrate nu ating însăși esența originară a fenomenului —, ele conduc totuși la stabilirea corelațiilor, ce asigură „probabilitatea” maximă în sesizarea stărilor exacte, marcînd evaluări valabile în domeniul manifestărilor directe, neinfluențate de factori externi. Mai dificil e cazul transpunerii aprecierii cantitative a unui fenomen psihic într-o generaliza-

re teoretică, ce implică criteriul specific calitativ. Cercetarea clinică poate ajunge atunci la formule inexacte și neconcludente în constatări făcute, înregistrînd fenomenul „refulării” subiectului. În acest sens, „psihanaliza” preconizată de Jacques Lacane, destinată a marca prezența și eficacitatea actului creației nu oferă întotdeauna un „stigmat” obligator pentru subiectul experimentului efectuat. Înregistrăm în fine, și activitatea esteticii experimentale normale a cărei metodă se încadrează teoretic în problema esteticii generale, contribuind la valorificarea concretă a unor ipoteze, pe baza unor teste fundamentale, repetate.

Este incontestabil, că estetica psihologică contemporană — strălucit reprezentată în perioada interbelică de Fr. Müller-Freinfells — prin rigoarea științifică pe care și-a impus-o, depășește considerabil rezultatele cercetărilor lui G. Th. Fechner, W. Wundt, Zeising sau Ernst Meumann, de la începutul secolului. Sintem departe chiar de teoria intuiției directe, susținută de Th. Lipps, H. Lotze sau Oswald Külpe în ansamblul concepției lor despre funcția simbolică a emoției estetice (conceptul „Einfühlung”) pe care Victor Basch a actualizat-o în estetica franceză — cîteva decenii mai tîrziu — sub denumirea de „simpatie simbolică”. Dar în problema metodologiei estetice și astăzi asistăm la întretărirea unor direcții variate — marile concepții se încrucșează sau se resping pe terenul interpretării fenomenului artistic. Este astfel vizibilă prezența concepției „structuraliste” în abordarea operei de artă, a metodei „fenomenologice” ca aplicare a filozofiei lui Edm. Husserl, Heidegger sau Jaspers, ca și influența cercetărilor „informaționale” sau a celor de cibernetică. Dacă la acestea adăugăm rezonanța investigației „semiotice” — alături de metoda „genetică”, mai veche în bibliografia estetică — sesizăm întreaga complexitate a studiului metodologiei actuale în estetică. Toate acestea își aduc contribuția lor proprie la discutarea și rezolvarea problemelor de estetică, fără a realiza totuși acea unitate dialectică finală necesară în cercetarea științifică și fără a asigura o sinteză definitivă a rezultatelor.

O direcție nouă în estetica contemporană a fost determinată de pătrunderea metodei structuraliste în variatele domenii ale științei — inclusiv în explicarea raporturilor dintre artă și limbaj —, aceasta atrăgînd atenția asupra importanței cunoașterii „structurii” operei de artă. Punctul de plecare al concepției structuraliste îl consti-

tuie teoria lui W. Dilthey și Chr. Ehrenfels asupra percepției artistice, care afirma prezența unei percepții globale, spontane și unitare a obiectului cunoașterii („Gestalt”: configurație), în urma căreia are loc diferențierea analitică. În receptarea operei, structuralismul urmărește conturarea elementelor artistice (compoziția, linia, culoarea, proporțiile) în armonii, ce se întrunesc într-un ansamblu unitar, corespunzător „structurii” obiectului. Caracterul analizei structurale (atribuind formei, valori creatoare) e de o precizie obiectivă, evasi-matematică. Efectuarea „calculului” combinatoriu asupra structurilor artistice a intrat deja în rîndul procedurilor metodologice ale esteticii. Grație tehnicii electronice și a „teoriei informaționale” (aplicată, printre alții, de Abraham Moles) sînt asigurate măsurători exacte și evaluări cantitative, care nu lasă nici o îndoială asupra rezultatelor cercetărilor.

După opinia noastră însă, structuralismul are puține șanse de a rămîne unicul mod de înțelegere și rezolvare a problemelor de esență în domeniul artei. Marea lui activitate exploratoare, extinsă aproape la majoritatea domeniilor de cercetare umanistă, întîlnește în artă o rezistență limitativă. Teoretizată de Michel Foucault în lucrarea sa: „Les mots et les choses”, reluată apoi în discuția polemică cu J. P. Sartre (în paginile revistelor: „La Quinzaine” și „L'Arc”), concepția structuralistă a fost orientată pe linia de gîndire marxistă, de către un Louis Althusser. Fără îndoială, ea poate stabili relațiile dintre „om” și „structură”, individ și societate, în care se poate întrezări chiar o relativă concordanță cu dezvoltarea istorică. Sartre nu e departe de acest punct de vedere. Situndu-se, în acest sens, pe primul plan raportul dintre structură și istorie (cum recomanda Althusser), structuralismul propune unele adaptări, care să-i asigure o cunoaștere obiectivă, precum și materializarea în formele statistice ale realității studiate, făcînd abstracție de elementul inefabil, simbolic sau sugestiv, ce caracterizează — în diferite momente și ipoteze — procesul creator al artei. Pe acest plan, legătura dintre structuralism și neopozitivismul formalist al lui Wittgenstein, Carny sau Schlick, pare foarte apropiată, căci — în această formulă — ultimele cercetări se bazează pe spațialitate și pe imagini sugerate de poziția și expresia concretă a cuvintelor, pe repetiție și gruparea lor grafică, generatoare de valori estetice.

Prezența tot mai accentuată a structuralismului în domeniul esteticii a trezit unele reacțiuni justificabile. Unii cercetători își exprimă substanțiale rezerve asupra funcționalității și eficacității metodei structuraliste, situată în afara istoriei și a relaționalismului individ-societate. „Gîndirea structuralistă — nota un avizat cercetător — ... nu ne spune nimic despre originile unui fenomen, inconsecvențele și impuritățile sale... Ţelul omului și speranța sa îi sînt străine” (V. Nemojanu, *Structuralismul*, E.L.U., 1967 p. 87). Se desemnează astfel o trăsătură anti-umanistă, de rigidă și uscată interpretare a fenomenelor concrete ale umanității. Tot astfel, interpretează unul din esteticienii contemporani ineficacitatea concepției structuraliste în problemele estetice. După ce examinează diferitele tipuri de structuralism: ontic, fenomenologic, genetic cu nuanță dialectică, precum și trăsăturile specifice ale structurilor artistice (caracterul „deschis”, simbolic, armonic-lenzionat, ambiguitate etc.) el conchide că analiza structurală nu e capabilă de complexitate și multilateralitate. Obiectivele criticii de artă vor putea fi realizate numai pe căi multiple, astfel că „nici una din perspectivele posibile (gnoseologică, axiologică, sociologică, psihologică etc.) să nu fie ostracizată, ci ele să-și capete drept de cetățenie și să-și definească parametrii, integrate în viziunea de ansamblu a filozofiei marxiste” (I. Pascadi, *Nivele estetice*, Ed. Academiei R.S.R., Buc. 1972).

O altă încercare științifică de radicală schimbare a concepțiilor și interpretărilor sistemelor clasice a reprezentat și filozofia „fenomenologică” menționată, cu puternice ecouri în „existențialismul” francez contemporan. În esență, fenomenologii își propun cunoașterea de sine a „ființei” în „esențialitatea” ei, spre deosebire de procesul „devenirii”, fructificat de Hegel. În ceea ce privește estetica, conceptul fundamental al artei, „Frumosul”, e definit pe linia structurii lui logice, dar implicînd armonizarea „ființei-obiect” cu „ființa-subiect” pe planul conștiinței și totodată cu sensul, care le străbate pe amîndouă, în vederea atingerii unei „finalități” proprii gîndirii fenomenologice.

Noile curente estetice implică incontestabil o privire mai amplă și detaliată asupra direcțiilor esențiale ale esteticii contemporane, atingînd problemele de bază ale mult discutatei discipline. Dintre acestea din urmă, convingerea noastră desprinde în special cercetările de axiologie: cunoașterea, definirea și precizarea intrinsecă a valorii artistice, în raport cu structura și funcțiile societății, precum și formarea judecăților estetice. În ceea ce privește esența artei, remarcăm că sursa gîndirii intelective și a intuiției fecunde e în funcția ei expresivă, simbolică, iar finalitatea ei în practică socială. Conceptul artei presupune „însușirea” realității, pe care o transformă în lumea valorilor spirituale exprimînd în același timp marile idealuri ale umanității, sugerînd prin creațiile artistice realizarea lor concretă în viața socială.



ALEXANDRU IOAN CUZA

în acte și scrisori

D. Ivănescu și Virginia Isac, editorii volumului de documente¹ privitoare la Alexandru Ioan Cuza, au alcătuit utila și interesanta culegere de acte, cum singuri o spun, în intenția de a contribui la „rezolvarea unui deziderat științific: de a constitui un prim volum din corpusul de documente referitoare la viața și activitatea „marelui domnitor” (p. XLVI). Precizarea: un prim volum este binevenită dacă autorii s-au gîndit la ordinea cronologică a editării documentelor prezumtivului corpus de vreme ce acest prim volum este consacrat biografiei lui Al. I. Cuza înainte de

domnie. Este vorba, așadar, de o perioadă asupra căreia istoricii s-au oprit, de regulă, în trecere spre anii domniei. Volumul care face obiectul prezentării noastre are menirea să umple un gol, menire în mare măsură împlinită prin publicarea celor 273 de acte și scrisori culese din Biblioteca Academiei R. S. România, Arhivele Statului din Iași, București și Galați, Bibliotecile Universitare din Iași și Cluj. Meritul editorilor sporește ca urmare a depistării numeroaselor documente inedite (peste 2/3 din totalul actelor tipărite).

În ciuda pierderii unor fonduri arhivistice de natură să îmbogățească cunoștințele noastre relative la Al. I. Cuza înainte de domnie (anii de școală, funcțiile publice etc.), culegerea de acte și scrisori aduce contribuții documentare, prețioase și precizări necesare în chestiunile controversate (anul și locul nașterii, de pildă). Al. I. Cuza înainte de domnie ni se înfățișează în lumina marilor sale însușiri șlefuite de o experiență relativ bogată a vieții sociale asupra căreia nu vom zăbovi, lăsînd cititorului plăcerea de a urmări singur.

Volumul pe care-l prezentăm poartă, evident, un caracter științific, el fiind întocmit potrivit normelor de rigoare, fără însă ca editorii să fi neglijat de a-l face accesibil unei largi mase de cititori, în care scop actele elaborate în limbi străine sînt însoțite de traducerea lor românească. După un studiu introductiv (cu rezumat în limba franceză) și o notă asupra ediției urmează documentele (cu regeste și note explicative), un glosar și un indice de nume și locuri. Este o lucrare izbită, tipărită de editura „Junimea” care a înțeles să cîstească o personalitate și o operă aflate la temelia României moderne, înlesnind cercetătorilor munca nîncetată consacrată unui moment de însemnătate crucială în istoria patriei.

¹ Alexandru Ioan Cuza. Acte și scrisori. Ediție alcătuită de D. Ivănescu și Virginia Isac, Editura „Junimea”, Iași, 1973, XLVII+458 p.

L. BOICU

TADEUSZ RÓZEWICZ

soarele nou

Ascult. Cineva zgirie
O bătrână zgirie
cu unghiile zidul
și tușește, cumplit, ca o fiară.

Iată, mă duc la ea
și m-așez la măsura-i rotundă,
iar ea cheamă duhurile
sorbind din farfuriuora de ceai
ca o păsărică
cu gitlej micuț.

Pe-o etajeră — domnul
cu bărbuța-i despicată
„jenseits von Gut und Böse”¹⁾.
Ultimul pătrar al veacului XIX.

Ea-și scutură
căpșorul uscat
și povestește despre Veneția,
despre Florența,
și soarele Italiei.

— Sint baroneasă.
Acesta-i sfârșitul lumii.
Astăzi au născocit noi stele
și-un soare nou —
îmi spune,
și lacrimile-i umplu ochii.

castanul

E trist să pleci din casă
de dimineață, toamna,
când nimic nu prevestește
o grabnică întoarcere.

Castanul, lingă casă, de tata răsădit
în ochii noștri crește.

Măicuța mea, micuță,
îl poate prinde-n miini.

Pe policioară stau borcane
în care e dulceț. Ca zeițele
cu buzele lor dulci,
ele păstrează gustul
veșnicei tinereții.

Soldăteii în colțul dulapului
pină la sfârșitul lumii
rămân de cositor.

Doar atotputernicul dumnezeu,
care-a adăugat
dulceții-amărăciune,
atîrnă pe perete
neputincios
și groaznic zugrăvit.

Copilărie —
ștarsă icoană
pe răsunătoarea monedă de aur.

celui ce lipsește

În amintirea lui Zbyczko, micul meu elev.

Cine s-a-necat?
Cine lipsește?

Cine lipsește?
Cine tace?

Cine nu are grai?

Cine-i?
Cine iese din apă?
Cît de cumplit a crescut
acest micuț trușor!

Ce îmbulzeală, cită zarvă!
Cine lipsește?
Doar el.
Scumpul băiat
s-a prefăcut
în lucru
tăcut,
care se-nalță din apă
și-și sfișie mama.

În românește de N. I. PINTILIE

¹⁾ În partea aceasta sînt binele și răul.

Deși, aparent, formează o masă destul de compactă, Blestonul este în realitate dispus în jurul mai multor centre ceea ce mărește dificultatea de a te regăsi în el, fiecare centru avînd caracterul și ciudățeniile lui și fiecare fiind în același timp atrăgător și respingător: Alexandra Place cu cele trei gări reprezintă totodată, sosirea și plecarea, cufundarea în noroi și evadarea; teatrul Noutăților este și el loc de evadare, deoarece eroul vede acolo filme luminoase despre orașele antice ale Mediteranei, și-și regăsește astfel curajul pe care l-a pierdut în ceața și în frigul Blestonului; dar este totodată un loc în care te înrădăcinezi, deoarece este centrul geografic al cetății primitive; în fine, Noua și Vechea Catedrală, poli ai vieții artistice și spirituale a Blestonului, una provocînd în prezent sentimente violente și variate, cealaltă stîrnind ecouri istorice și reînviînd un întreg trecut istoric ascuns în om. Apoi, pe măsură ce eroul înaintază în căutarea lui, descoperă alte orașe în mijlocul cărora trebuie să se situeze. Orașul este strîns legat de ideea de muncă, fie că e Parisul unde Delmont se lasă acaparat de nevoia de confort și de bani, Blestonul unde Revel se simte legat de „această piatră de moară care în fiecare dimineată la ora nouă își reia mișcarea”, sau chiar Roma care, înainte ca Delmont s-o întâlnească pe Cecile, era orașul singurătății și al casei Scabelli; marele oraș unde muncești devine așadar un monstru care îl constrînge pe om să-și trădeze aspirațiile și îl transformă într-un animal ce se tirăște, dezgustător, și care a pierdut orice urmă de orgoliu; este Orașul-uzină, asemeni Parisului din Visul parizian al lui Baudelaire, „învăluitoare monotonie a metalului”: scoarta arborilor din Bleston, spune Revel, „părea acoperită de o rugină groasă, sau se asemăna betonului amestecat cu pilitură de plumb”, „aurul palid al soarelui se preface în aramă și plumb putrezit” și înseși lacrimile oamenilor sînt „încărcate de funingine, de rugină și de acid”; în fine, altă manifestare a vrăjilor lui Circe, nu se poate ieși din acest oraș ce părea limitat în planul pe care îl consulta Revel; acesta merge cîteva kilometri în Oraș și întrebă: „Ce se află mai departe?” Alte drumuri și alte orașe, i se răspunde. Orașul e o aglomerare nelimitată de străzi și case ce seamănă între ele, o țesătură de țevi, totul construit după legi geometrice riguroase și respectînd ritmul liniilor și al culorilor, albul și negrul caselor), formînd un ansamblu unde omul dispare ca individ și care, văzut de la înălțime, seamănă cu un tablou abstract de unde a fost abolită orice valoare umană, orice realitate vie unde omul s-ar putea simți în largul său: dacă vrem să urmărim pe psihologii ce consideră că în artă încrederea corespunde realismului iar abstractul ia naștere din neliniște, vom înțelege de ce Delmont nu încearcă decît un sentiment relativ de stînjeneală în Roma, cu arta ei realistă, în timp ce Revel plimbă prin Blestonul redus la un tablou de Mondrian o neliniște kafkiană. Oricare ar fi de altfel gradul de încredere sau de neliniște, efortul fiecăruia este de a se situa în acest spațiu urban pe care îl explorează, și de a se situa totodată, dacă se poate spune așa, în timpul urban în care evoluează, căutarea trecutului orașului pîrînd a fi legată de căutarea de către personaj a propriului său trecut, pe care orașul vrea să-l distrugă și pe care el vrea să-l recucerească: insatisfacția încercată de eroii lui Butor în contact cu orașul vine din greutatea cu care se pot situa în spațiu și timp, ei sperînd să rezolve această dificultate reducînd Orașul la o formă care să semnifice.

Pentru a putea scăpa de sub dominația acestui univers urban atît de derutant pe care l-am evocat mai înainte, eroii doresc înaintea de toate să găsească niște ghizi. Călăuzele umane sînt cele care provoacă cea mai puternică decepție: primele ființe pe care le întâlnește Revel la Bleston se mulțumesc să-l introducă în oraș sau să-i dea doar cîteva îndrumări generale; de asemenea, Cecile a fost, gîndește Delmont, „cea care te-a introdus, poarta Romei, așa cum se spune despre Maria în litaniiile catolice că este poarta cerului”; după aceea însă acești ghizi îi părăsesc pe eroi și îi lasă să-și continue

P. LAUBRIET

Mitul Orașului la Butor în „La Modification” și în „L'Emploi du Temps (II)

singuri căutarea. Sperînd să găsească un mijloc mai bun de comunicare, după ce ființele umane i-au decepționat, eroii cer ajutorul obiectelor, dar nu al acelor obiecte pe care Robbe-Grillet le vede „sfîdînd haita adjectivelor noastre animiste și domestice”, ci al obiectelor considerate drept semne, un fel de talismane sau chei, așa cum purtau cavalerii evului mediu; Delmont poartă cu el un mers al trenurilor ca „gaj al evadării totale, al sosirii într-o Romă luminoasă”, iar Revel are impresia că găsește un fir conducător prin Bleston într-un roman polițist al cărui cadru este orașul, sperînd că, datorită acestui roman, va putea „stăpîni orașul”; totuși, foarte curînd, vor produce aceeași decepție ca și ființele, cu singura deosebire că obiectele dau naștere altor semne. Revel va ajunge, pe urmele detectivului din romanul polițist pe care-l citește, la catedrala nouă pentru a privi Vitraliul Ucigașului: „un anunț de ziar, scrie Revel, descriînd perfect modul în care obiectele sînt făcute să vorbească, m-a condus la romanul polițist al lui J. C. Hamilton, Crima de la Bleston, iar lectura acestuia m-a îndreptat către Vitraliul Ucigașului care, la rîndul său, provocase acea conversație ale cărei ultime cuvinte mă sfătuiau să merg la Catedrala nouă; era ca o pistă trasată special pentru mine, o pistă în cadrul căreia fiecare etapă mi-o anunța pe următoarea”; planul Blestonului, la rîndul lui, îl va determina pe Revel să „întrebe” tapiseriile Muzeului. Printre aceste obiecte-călăuze, un loc privilegiat îl au operele de artă a căror menire constă mai ales în a permite eroilor să descifreze istoria orașelor, Revel descoperînd în Bleston, datorită tapiseriilor și vitraliului, prezența judaismului, a antichității păgine și a creștinismului, așa cum Delmont trece de la Roma antică la Roma clasică și la Roma renașterii, apoi la Roma modernă, descoperînd astfel că, deși epocile își urmează una altele, există mai multe Rome în Roma, a cărei continuitate reprezintă pentru el o nouă enigmă. Derutat în aceeași măsură și de obiecte și de ființe, eroul nu mai are decît o singură cale pentru a se regăsi, pentru a evada din labirintul orașului, și anume cartea, și nu cărțile altora, ci cartea pe care o va scrie; astfel Delmont, de-a lungul întregii sale călătorii, ține în miini cartea pe care o cumpărase la plecare și care nu-i va folosi decît ca să-și rezerve locul, dar care poate fi „un fel de emblemă, un fel de legendă explicativă” și care îi va arăta poate „rolul pe care îl joacă Roma în viața unui om la Paris”; dar, în realitate, nu acea carte îi va fi de folos, ci cartea pe care va începe să o scrie odată sosit la Roma, părăsind gîndul de a o vedea pe Cecile, sperînd astfel să evadeze din labirintul conștiinței lui; la fel, Revel este constrîns, pentru a înțelege ce i se întîmplă la Bleston, să scrie **L'Emploi du temps**: „această înșiruire de fraze, spune el, este un fir al Ariadnei, iar eu mă aflu într-un labirint, și scriu pentru a mă regăsi, rîndurile cărții fiind pentru mine semnele cu care marchez traseul”; ambii eroi au început să înțeleagă că lumea imaginărilor este adevărata lume în care ei pot să trăiască și să găsească explicația pe care o caută, aceea că, în fond, omul nu este decît ceea ce își închipuie că este. O dovadă în acest sens o vom găsi în **Degrés**, unde eroul, Pierre Vernier, voînd să povestească o oră de clasă petrecută într-un liceu din Paris, nu a înțeles că această oră este în fapt organizată în jurul unei cărți, sau mai precis în jurul unui capitol din **Esurile** lui Montaigne; dacă ar fi înțeles aceasta, ar fi văzut că e imposibil să vrei să transcrii realul și că unul din caracteristicile fundamentale ale omului este tocmai preferința pentru mit.

Se pare că omul modern, omul citadin, copleșit de o viață monotonă și fără poezie, este în cel mai înalt grad avid să trăiască mitul, visează să re trăiască timpurile eroice cînd fiecare ființă părea independentă, cînd fiecare acțiune era nobilă și frumoasă și cînd omul era un erou înfăptuind fapte pline de strălucire; de aceea, fără îndoială, eroii lui Butor imprumută lesne masca unui erou al antichității, asimilîndu-se marilor figuri mitice și însușindu-și visele acestora; în acest fel Revel devine Tezeu iar Delmont — Eneas. Tapiseriile muzeului din Bleston, ce povestesc isprăvile lui Tezeu, îi impun lui Revel imaginea labirintului, simbol al universului în care ne introduce — comparația între oraș și palatul din Creta revine de mai multe ori iar orașul apare chiar și mai derutant căci el se deformează pe măsură ce este explorat —, simbol totodată al meandrelor spiritului său, meandre ale căutării proprii sale ființe: „Voi continua să mă cațăr încercînd să ajung la amintire, să adaug rînd după rînd, pagină după pagină, în acest tunel pe care îl sap și la capătul căruia se află trezirea mea”, și el retrăiește cu adevărat aventura lui Tezeu, ca să scape de sub dominația Timpului — Minotaur, sau ca să-l ucidă: ucigaș al tatălui său prin uitarea totală în care se menține (uitarea este la Butor sinonimă cu moartea), prinț străin de cetatea în care sosește, el o întilnește acolo pe Ariadna, sub chipul lui Ann Bayley care îi dă un fir asemănător celui din tapiseria ce o reprezintă pe Ariadna, „un fir ce șerpuiește printre meandrele și coridoarele fortăreței, un fir gros cît o arteră mustind de sînge” și care este format din paginile pe care va scrie **L'Emploi du temps**, cadavru pe care îl va hrăni cu substanța ființei lui, cu acea cerneală pe care o va răs-pîndi, sfîșiat de durere, în tot timpul căutărilor sale. Nu vor lipsi din această nouă legendă nici Piritous nici Fedra, însă Piritous nu va acționa la fel ca semnul său din antichitate.

Pentru a ieși din labirintul urban, Revel a fost nevoit să ceară ajutorul unor celebre figuri mitice; la fel, Delmont își va imagina peregrinarea sufletului său chinuit de viața cotidiană a Parisului ca o pogorîre în Infern, care include și călătoria cu trenul și rătăcirile prin Roma, și, asemeni unui nou Eneas, va întîlni, după ce va fi depășit numeroase obstacole, pe Sibila care refuză să îl ajute deoarece îl găsește „prea străin de dorințele ei”, insuficient pregătit și preocupat de călătoria interioară de care se lasă antrenat; apare și Caron cu barca lui „metalică, o imensă masă de rugină”, iar acest Caron cu ochii învăpăiați îl poartă pe un fel de fluviu nămolos printr-o Romă pustie, pe un itinerar familiar căci este itinerarul pe care l-a urmat la fiecare călătorie a lui la Roma; ajuns în sfîrșit în centrul infernului — și al Romei —, iată-l judecat mai întîi de Roma creștină, reprezentată de papă și de cardinali, care îl acuză că nu și-a dat seama că acea Romă creștină pe care a văzut-o și care nu-i place nu este decît continuarea Romei împărățiilor, pe care o adoră; dar și Roma imperială îl judecă, făcînd să-i treacă prin față zeii și împărății, ce îl copleșesc cu disprețul lor „enorm și hain ca și cum n-ai fi decît o insectă răsturnată pe spat”. Aceste două judecăți fac ca Delmont să devină conștient de greșeala lui, și anume că ceea ce cunoștea el din Roma nu era decît „vis și vrajă, plutea în vag”, și că venise acum momentul să știe cu certitudine ce imagine își făcuse dină atunci asupra Romei, imperfecțiunile și lacunele ei, pentru ca s-o poată completa

În românește de
Șerban COMNEA

(Continuare în numărul viitor)



G. PETRAȘCU :

„Interior”

caiete

Insemnări despre un roman

Corneliu Ștefanache e un romancier la care „profesionalismul” este evident. Intr-un interval de timp destul de scurt, el a publicat nu mai puțin de patru romane, care au stîrnit interesul publicului și al criticii. „Profesionalismul” romancierului îl înțelegem, așadar, ca pe capacitatea de a scrie ușor și fluent, de a stăpîni tehnica romanului, „secretele” meseriei prin urmare, de a găsi subiecte și conflicte, de a construi personaje viabile. Între cele două primejdii care, la poluri opuse, îl pîndesc pe un romancier: sterilitatea și facilitatea, Corneliu Ștefanache a găsit calea cea bună, calea de mijloc, profesionalismul onest și productiv, garanție, nu ne îndoim, a unei activități în continuare remarcabile.

Trebuie spus apoi că autorul Zeilor obosiți, al Paralelor, al lui Dincolo și al Zilei uitării e un adept al primatului actualității în roman; un adept în vorbe și în fapte, adică atât în declarațiile programatice cît și în proză pe care o semnează. Să înțelegem prin „actualitate” faptul de viață ce poartă marca autenticului, dezbateră etică, adevărul spus fără reticențe, confruntarea problematică acută. Asistăm astăzi la re-nașterea unor idei în care credeau cîțiva remarcabili prozatori români ai perioadei interbelice: cultul autenticității, elogiul citadinismului, exigența sincerității. Cei ce reiau acum aceste idei pornesc, bineînțeles, de la convingerea că societății românești contemporane îi trebuie un roman pe măsură; adepții autenticității și sincerității adaugă, prin urmare, acestor două imperative pe acela al actualității. Corneliu Ștefanache face parte, repetăm, din această generație — delimitată nu de vîrstă, ci de obiective comune — interesată în cel mai înalt grad de adevărul și vibrația vieții. E de la sine înțeles că nu pierdem nici un moment din vedere faptul că universul romanului are legile sale, că el își afirmă independența prin raportarea la criteriul verosimilului; dar intenția romancierilor de tipul lui Corneliu Ștefanache este de a trimite pe cititor, prin intermediul universului romanesc, la lumea reală, la viața cea de toate zilele: romanul este literatură, dar o literatură în care existența noastră este profund implicată.

Ziua uitării confirmă, poate în și mai mare măsură decît celelalte romane ale sale, aceste observații. Romancierul aduce un spor de autenticitate prin folosirea persoanei întâi: convenție, desigur, dar convenție care îi servește intențiile, romanul constituindu-se într-o confesiune, într-o spovedanie amplă care îl obligă pe cititor să judece faptele și să ia poziție față de ele. Convenția care îi impune o anume manieră stilistică, un anume ton al relatării, cînd precipitat și patetic, cînd neutru, alb; convenție care poate face ca ceea ce pare neglijență stilistică să fie, în realitate, căutare stilistică, înregistrarea brută, imediată, nefalsificată a senzațiilor și impresiilor. Romanul este o lungă destăinuire a personajului numit Matei Petrina: oamenii pe care îi cunoaște, lumea prin care acestea nu sînt prezentate prin optica personajului — narator. Secretul reușitei romancierului constă tocmai în capacitatea de a dramatiza banalul cotidianului, pe de o parte, iar pe de alta de a de-dramatiza, conferindu-le dimensiuni omenesti, situațiile-limită pe care le cunoaște eroul. Dorința de a face o carte „actuală” se vede și din simpla enunțare a conflictelor în care sînt implicate personajele: este prezentă problema conflictului între generații, romanul are și un conflict erotic destul de important pentru evoluția acțiunii și, în sfîrșit, dar de fapt în primul rînd, există conflictele de ordin social și etic, ce constituie osatura problematică a cărții Ziua uitării este istoria unui om care trăiește descoperind viața, căruia adevărul, realitatea, nu i se dezvăluie decît în urma unor experiențe dureroase. Istorie, de asemenea, a descoperirii adevăratei identități a oamenilor, dincolo de aparențe și de măști: este cazul cunoașterii progresive pe care o va dobîndi Matei Petrina asupra celui personaj memorabil care este inginerul Dobrin. Atît prin cadrul exterior — orașul, șantierul — cît și prin tematică — ni se propune o dezbateră despre responsabilitate și culpabilitate — romanul lui Corneliu Ștefanache este, cu siguranță, o carte simptomatică pentru acele tendințe ale prozei noastre contemporane despre care vorbeam la început. Gîndindu-ne apoi la formula narativă pe care o experimentează romancierul, putem presupune că Ziua uitării înseamnă un moment important în evoluția unui scriitor constant și perseverent în alegerea arilor de investigație, și care își dublează înzestrarea cu dorința de a nu deveni prozonierul unei anumite formule.

AI. CĂLINESCU

(continuare din pag. 9)

nul simț zadarnic își exprimă rezervele, bunul gust zadarnic află de făcut reproșuri pe ici, pe colo, — inima e prinsă. Inima nu-ți este liberă cînd citești Cid-ul”. Fraza este una dintre acelea pe care le-ar fi putut semna și romanticul Sainte-Beuve; ordinea, echilibrul, conciziunea, claritatea — cu un cuvînt „gustul” — se pleacă aci în fața forței cuceritoare a textului.

Desigur, criticul Sainte-Beuve știe să dea și să ia în același timp: el îl laudă pe Corneille, dar puțin cam protector și nu fără a-i atenua prin diverse inflexiuni concesive o parte din merite. Sainte-Beuve are o afecțiune sigură pentru marele dramaturg și îl aplaudă pe un ton înalt; firește, însă, el nu poate avea aceeași dărnicie și același patetism pe care le-a pus Racine, de exemplu, în discursul de primire a rivalului său la Academie. Într-o paralelă (care a devenit de rigoare) între cei doi reprezentanți ai clasicismului în tragedie, Sainte-Beuve o pune „inspirația” corneliană” artei reflexive și pure a lui Racine, lăsînd să se vadă preferința pentru acesta din urmă: aceasta e o atitudine remarcabil franceză, ce vine încă de la Ronsard, prelungindu-se pînă dincolo de Valéry. Încă o dată însă, clasicismul beuvian e în general al unui moderat: arta începe pentru el, de acolo de unde e dovedit că scriitorul a „imitat” bine natura, „stilizînd-o” în același timp; ceea ce admirăm Sainte-Beuve într-un text e tocmai tensiunea dintre veridic și regulile formale, în special ale compoziției.

De la studiul Cid-ului, Sainte-Beuve, se va ridica, în final, la generalizări asupra talentului cornelian. Dramaturgul posedă „un geniu esențialmente inegal

De la un SAINTE-BEUVE la altul

și intermitent”, ceea ce se va simți mai ales în celelalte opere. Scris la 30 ani, Cid-ul e o culme tocmai fiindcă ceva mai devreme, el ar fi abundat în părțile dulcele, amoroase, false; ceva mai tîrziu, ar fi insistat prea mult asupra părților castiliene, țepene sau uscate”. Elogiul Cid-ului va fi potențat, în cele din urmă, printr-un elogiu la adresa Franței și a Parisului (considerat un fel de „centru sensibil și auditiv al Europei”).

O statistică relativ riguroasă privind natura principalelor observații analitice ale lui Sainte-Beuve pe textul Cid-ului ne-a putut arăta că, în afara unor remarcări justificate (în acest caz special) de comparația cu un model străin — și reprezentînd circa 12 la sută — în afara unor paranteze de causerie, cînd generalizante, cînd impresioniste, cînd ironice, dacă nu chiar malițioase — circa 10 la sută — și care întretin farmecul stilului beuvian — aprecierile de tip sociologic (21 la sută) și cele de tip psihologic-moral (19 la sută) sînt aproape ținute în echilibru

de cele de tip artistic (35 la sută) (acele referitoare la verosimilitate și gust (15 la sută) fiind, în cadrul acestora din urmă, depășite de cele privind compoziția și stilul (20 la sută). Natural, asemenea rezultate cantitative nu ne îngăduie să vorbim decît despre dominantele criticii beuviene în cazul dat. Putem afirma totuși că, cel puțin aici, Sainte-Beuve nu mai este „biograful” de atîtea ori încriminat, ci realmente un critic literar pentru care opera nu e doar un pretext, o simplă poartă de acces spre „om”, ci își justifică prezența ca artă specifică, fiind prețuită profund ca atare.

Ne întrebăm acum din nou dacă într-adevăr „cu citate bine alese și-a putea găsi în fiecare autor propria-ți judecată”, cum opina Sainte-Beuve. Compararea diverselor interpretări date personalității și criticii sale în secolul 20 ne-a dovedit că atunci cînd criticii au un anumit nivel de conștiință, cînd citesc cu atenție și sînt realmente dornici să spună tot adevărul, relativitatea — cel puțin în judecățile de ansamblu — are tendința să scadă. Nu poți să nu spui ceea ce încăpăținarea faptelor îți dictează.

În cazul lui Sainte-Beuve, aceste fapte indică coexistența clasicului cu romanticul — și predominarea celui dintîi — depășirea biologismului spre o sociologie prudentă, interesul susținut al criticului pentru forma operelor, în ciuda psihologismului. Portretele sale literare sînt durabile tocmai pentru că Sainte-Beuve a izbutit totdeauna practic mai mult decît ceea ce și-a propus și pentru că ceea ce numim obișnuit „metoda” sa a fost în realitate o atitudine destul de maleabilă și de respectuoasă față de actul creator.

investea nici o fărîmă de încredere: poate din oboseală sau pur și simplu din răutate, izvorul tot într-o răutate de neînțeles. Sau, precis, așa cum proceda ea totdeauna haotic și nebunește, tot așa cum într-o zi a descoperit că nu mă mai poate suferi și a zis: nu vreau să te mai văd, dac-ai fi cavalier ai pleca în altă parte ca să mă scutești; simplu, cu o voce în care nu tremura nici cea mai mică umbră de emoție; ești nebună? am întrebat-o și am întins mina spre ea; nu mă atinge și nu uita că aș putea să intervin să fii mutată la altă școală; ești nebună am zis, cine crezi tu femeie nebună că ar îndrăzni să-i cîntească măcar un fir de păr lui Pamfil Albu; știu, a zis; explică-mi, am zis; nu, a zis, niciodată, și s-a uitat la mine în așa fel încît am înțeles — pentru că un bărbat înțelege totdeauna asta — că îi e pur și simplu greață, că dacă mai insist va leșina sau va bori acolo peste mine, că va fi ceva atît de teribil și nefiresc încît apoi nici nu ne vom mai putea privi vreodată în ochi; n-aveam altceva mai bun de făcut decît să plec.

Nu uita, mi-a mai zis, că sînt directoarea acestei școli. Sînt o venetică aici în orașul tău, dar sînt directoare și nu mă obliga să apelez la cei care oricînd mă vor ajuta împotriva oricui, nu împotriva unui profesoraș de muzică, înțelegi? Ești nebună, i-am spus, dar poți să fii liniștită și abia peste zece ani într-o vară nemaiputînd suporta am venit cu flautul la școală; geamurile la camera ei erau astupate, poate dormea; am deschis toate ușile și ferestrele de la cancelarie și am început să cînt; apoi peste doi ani, apoi după șase alți ani; de fiecare dată cu aceleași cuvinte; trecuseră optsprezece ani.

Trimite-l, i-am spus, îl aștept mîine înainte de prînz.

Să fii bine îmbrăcat, a spus și n-am înțeles precis ce voia. Da, a repetat, îmbrăcate în alb. Trebuie neapărat să-i faci o bună impresie.

Era numai rea sau și nebună, am simțit asta fără să fi știut prea clar ce înseamnă răutate. Atunci nu știam, acum știu. Deci ce îmi rămînea de făcut: trebuia să mă îmbrac în alb și să-l aștept în jurul prînzului...

RADU MAREȘ:

Un strigăt din turn

(continuare din pag. 8)

vindu-mă mereu cu o ciudată concentrare ca și cum ar fi vrut să-și amintească de ce îmi vorbește, dar și poate făcînd în sufletul ei un imens efort de limpezire chinuîndu-se să înțeleagă; trebuie să-i fie rușine de ce-mi spune sau să se fîlească, dar păstrînd pe figură o mască provizorie de răutate rece a adăugat: vine deseară. Am să ți-l trimit mîine.

Ce să-i fi răspuns. Am pus flautul în cutie și am închis fereastra.

Ocupă-te puțin de el, te rog, vorbește-i ceva. Nu te pricepi la asta. Fă ceva cu el pentru că e doar un copil. Dacă aș ști ce să fac n-aș vorbi cu tine și chiar dacă aș ști n-aș avea curajul. Du-l undeva, tu știi ce vrea sau ce visează un copil, dacă ai să ai nevoie de bani pentru asta de o sumă mai mare sau dacă crezi că poți să-l duci undeva.

Bine, am spus.

Am privit-o și am văzut că nu se bucura. Nu s-a gîndit că aș fi putut-o refuza, că aș fi putut să-i spun foarte bine că nici eu nu sînt dădaca cea bună pentru un adolescent obraznic rău crescut; care-i seamănă atît de mult încît față de ea va rămîne pentru totdeauna invulnerabil; nu era fericită, nu-și pune nici o speranță în mine, risca un gest în care nu

Feredeul turcesc din Iași



Dacă unele monumente istorice ale orașului Iași, trecând cu vremea peste timp, sînt cunoscute astăzi fie în forma lor originală, fie cu modificări, chiar reconstituite, altele nu au rămas decît în simple mențiuni, istoria ctitoriei, existenței și dispariției lor fiind tănuțită în documentele vremurilor.

Unul dintre acestea din urmă, dispărut complet, la sfîrșitul secolului trecut, din ansamblul vechilor monumente istorice ale orașului Iași, a fost feredeul turcesc sau, cum i se mai spunea, feredeul cel mare.

Ridicat de Vasile Lupu, lingă heleşteul Bahluiului și în apropierea mănăstirii Trei Ierarhi (pe locul din Ulița Ciubotărească, cumpărat de domn la 15 aprilie 1641, cu 200 de taleri bătuți, de la Mihail Furtună, biv vel comis), feredeul turcesc unul din principalele stabilimente de igienă publică din acele vremuri, a fost dăruit — împreună cu școala înființată de același domn — mănăstirii Trei Ierarhi, pentru ca venitul acestuia să fie întrebuințat pentru îmbunătățirea lui și pentru întreținerea ceasului cel mare din clopotnița mănăstirii.

Acest drept de stăpînire este înfățișat mănăstirii Trei Ierarhi și de domnitorii de după Vasile Lupu — Ștefăniță Lupu, Iliă Alexandru, Gheorghe Duca, Antonie Ruset ș.a. Feredeul turcesc suferă mari stricăciunii în anul 1686, iar cîțiva ani mai tîrziu este refăcut de Constantin Duca Voievod.

Trecînd prin Iași în anul 1659, călătorul turc Evlia Celebi nu uită să menționeze lacul din fața curții domnești, scriind că „Lupu bei a construit pe malul acestui lac o baie, încît în tot Frenkistanul (Europa) nu se află o baie așa de strălucitoare ca aceasta“. Feredeul turcesc a impresionat și pe alți călători străini (Paul de Alep, contele de Morialles ș.a.) care în lucrările lor au apreciat și această ctitorie vasiliană.

De altfel, sistemul acesta de băi a fost introdus în Europa abia în anul 1586, mai întîi în Irlanda, de către Rich Barter și Urqubart, apoi s-a răspîndit în Anglia sub denu-

mirea de băi irlandeze sau băi romane.

În anul 1668 în slujba feredeului se aflau șase butucari (apari) și trei bărberi, toți scutiți de dări, iar Grigore Ghița voievod, probabil în a doua sa domnie (1735—1739) aduce de la Țarigrad pe frații Dima și Constantin pe care-i numește suulgii pentru trebuința haznalelor înființate de domn în oraș, dîndu-le în același timp în seama lor și feredeul. Cu cheltuiala mănăstirii Trei Ierarhi și sub conducerea tehnică a lui Dima suulgii, în anul 1746 se execută unele lucrări de reparație a feredeului, lucru ce rezultă din inscripția săpată în piatră în acel an și reasezată, de către T.T. Burada, în anul 1905, pe perețele noii băi comunale.

Alte reparații se fac de Primăria municipiului Iași în anii 1869 și 1883.

Construit de meșteri turci, după modelul băilor romane de dimensiuni mici, feredeul turcesc se compunea dintr-o singură clădire patulateră, construită din ziduri groase de piatră și în unele locuri din cărămidă, acoperișul format din două cupole acoperite cu olane mari și de o formă neobișnuită, iar restul acoperămîntului, de la cupole spre cornișe, plan, fiind acoperit cu lespezi pătrate de piatră. De la nivelul străzii, zidurile coborau în pămînt la adîncimea de 2,5 m.

Interiorul era împărțit în două jumătăți asemănătoare una cu alta atît în privința construcției cît și în cea a distribuției încăperilor: baia femeilor și baia bărbaților.

În fiecare din acestea se intra într-o sală mare, boltită, cu o cupolă de 8,30 m. în diametru, care servea de toaletă și pentru odihnă. Ferestrele verticale ale acestei săli, de două forme diferite, indicau confecționarea lor în două perioade.

Din sălile de baie se trecea în cîte o cameră în care se aflau căzile de presiune pentru dușurile reci iar de aici în cîte o cameră spațioasă (a bărbaților octogonală, a femeilor rotundă) acoperită de o cupolă în care se aflau mici deschizături în formă de stele (0,15—0,20 m în diametru) prin care pătrundea lumina de afară. Bolta era

împodobită cu zugrăveli ce reprezentau turci fumînd ciubuce și narghilele.

În jurul pereților și în mijlocul sălii bărbaților erau podeste mari de piatră pe care se repauzau, se răcoreau după baia de aburi sau se obișnuiau cu temperatura mai caldă cei care se pregăteau să intre în baia de aburi. Tot în această sală se făcea spălarea cu săpun și se executau masajele, iar prin nișele din pereți se aflau dușurile.

Din această cameră se intra într-o alta mai mică, în care se făceau băile de aburi și de aer fierbinte. În spatele acesteia se aflau rezervoarele de apă caldă și de apă rece, iar mai în spate, camera cazanului de aburi și a cuptorului.

Pavimentul original din toate încăperile fusese din lespezi mari de marmură albă, înlocuite ulterior, în cea mai mare parte, prin lespezi de piatră calcaroasă.

Ca instalații, feredeul era dotat cu o rețea de conducte și canale pentru încălzire, evacuarea fumului și a apei, precum și pentru ventilația aerului, instalații care în ultimele decenii de existență funcționau cu mari defecțiuni, încît apa utilizată rămînea prin încăperile de baie, din canale se revărsa apa murdară în interior, iar fumul neevacuat devenea insuportabil.

Clădit pe un teren slab și saturat de apă, feredeul s-a deteriorat an de an, încît în anul 1891 zidurile exterioare se dărimaseră cu totul, peste acoperișul rămas se depozitară 18 vagoane de moloz și, deși se întocmise un deviz pentru refacerea acestuia, în anul 1895 este cu totul demolat, pierzîndu-se cu această ocazie și cea mai mare parte a pietrelor cu inscripții.

Pe locul vechiului feredeul turcesc s-a clădit baia comună.

În anul 1923, un cronicar al Iașilor scria cu multă amărăciune: „S-a dărîmat, s-a desființat o rămășiță din cele mai interesante ale vremurilor vechi, s-a nimicit o legătură care ne unea cu trecutul, s-a stîns în amintirea noastră încă o icoană scumpă a vieții din Iași... A mai rămas astăzi doar amintirea numelui de feredeul turcesc. Atît“.

Gh. BALICA

MIHAELA MANCAȘ;

„Stilul indirect liber în româna literară“

Continuînd sau reluînd unele cercetări anterioare de mai mică întindere, Mihaela Mancaș își propune o descriere sincronică și diacronică a stilului indirect liber în literatura română, pentru a preciza cîteva linii ale evoluției narațiunii moderne.

Privind acest procedeu stilistic dintr-o dublă perspectivă, autoarea își structurează lucrarea în două părți distincte: o primă parte cuprinde analiza mijloacelor lingvistice, de exprimare formală, prin care se realizează procedeu și introduce unele criterii menite să dea descrierii stilului indirect liber rigurozitate și precizie; a doua parte a lucrării completează analiza precedentă prin stabilirea funcțiilor stilului indirect liber și locul acestuia în structura generală a textului narativ.

Ocupîndu-se de un concept mai special, insolit pentru un public neavizat — stilul indirect liber — autoarea încearcă o definire a acestuia în comparație cu celelalte modalități de reproducere a vorbirii unui personaj; stilul direct și stilul indirect, prezentînd o schemă rezumativă a particularităților gramaticale și lexicale caracteristice celor trei modalități literare de redare a unui mesaj.

În capitolul al doilea al lucrării sînt prezentate critic diversele puncte de vedere formulate în legătură cu stilul indirect.

Datorită exigențelor de echilibru, autoarea nu dă extindere, în lucrarea sa, considerațiilor proprii, ci analizează succint soluțiile și mai cu seamă aduce în prim plan dificultățile distincției ce trebuie făcute între diversele procedee. Chiar de aici poate fi desprinsă atitudinea generală a autoarei. Posesoare a unei informații bogate, ea selectează — prin valorificarea contribuțiilor anterioare aparținînd unor lingviști ca Ch. Bally, L. Spitzer, G. Herzeg ș.a. — cîteva unghiuri din care ar putea fi încercată o circumscriere a procedurii în evoluția narațiunii românești. Așadar, față de cele două poziții opuse (exclusiv „gramaticală“, aparținînd școlii genoveze, sau strict „estetică“, aparținînd școlii germane) formulate, pînă în momentul de față, în legătură cu definirea și interpretarea stilului indirect liber, autoarea a considerat necesară o prezentare complexă care să cuprindă cele două laturi; descrierea procedurii din punct de vedere lingvistic și rolul său stilistic într-o operă literară.

Spre deosebire de alți autori, Mihaela Mancaș consideră, pe drept cuvînt, că folosirea stilului indirect liber ca procedeu lingvistic constituie, utilizat conștient cu valoare estetică poate fi identificat în literatura română, abia începînd cu secolul al XIX-lea, în opera primilor noștri prozatori moderni, C. Negruzzi, D. Bolintineanu și V. Alecsandri.

Deși narațiunea cronicarilor și a cărților populare prezintă elemente ale stilului indirect liber, ele se datoresc unor cauze de alt ordin decît cele estetice, și anume unei sintaxe de tip popular. Concluzia se bazează pe comparații făcute cu texte populare și dialectice moderne.

Caracteristicile sintactice lexicale, intonaționale ale stilului indirect liber sînt prezentate pe larg într-un capitol special. Apoi, surprinzînd diferențele dintre cele trei tipuri de stil, studiul subliniază observația după care stilul indirect liber se caracterizează mai ales prin elemente de lexic. Funcția elementelor lexicale de stil direct, introduse în stilul indirect (liber) este tocmai de a realiza un amestec de planuri: în planul narației (autorului) pătrund elemente ale vorbirii directe, or stilul direct este marcat ca atare în stilul beletristic, mai ales prin trăsături de ordin lexical; semnificative și pertinente stilistic în limba vorbită (S.D.) nu sînt atît pauzele și verbele dicendi introductive, cît elementele lexicale afective, populare sau de argon (p. 99). Cartea prezintă interes și prin faptul că stabilește diferențele formale dintre stilul indirect liber și alte modalități de exprimare cu care are asemănări funcționale: stilul direct neintrodus și monologul interior.

Urmărind folosirea stilului indirect liber de către scriitorii reprezentativi în secolele al XIX-lea și al XX-lea, autoarea ajunge la o serie de concluzii interesante, dintre care menționăm ideea că varianta românească a stilului indirect liber prezintă deosebiri importante față de celelalte limbi, la toate nivelele analizei: sintactic, lexical și intonațional; între trăsăturile generale caracteristice stilului unui scriitor și modul în care același scriitor utilizează stilul indirect liber există o legătură; în ansamblu, scriitorii din secolul al XIX-lea valorifică mai mult stilul indirect liber ca reproducere a replicii, iar cei din secolul XX exploatează în special resursele „reflexive“ ale procedurii; scriitorii intelectualiști din secolul XX manifestă o predilecție către stilul indirect liber „reflexiv“, clasicii (I. L. Caragiale, I. Slavici, chiar Delavrancea) valorifică formele de reproducere a replicii, iar trecerea între clasici și moderni o face narația lui Sadoveanu.

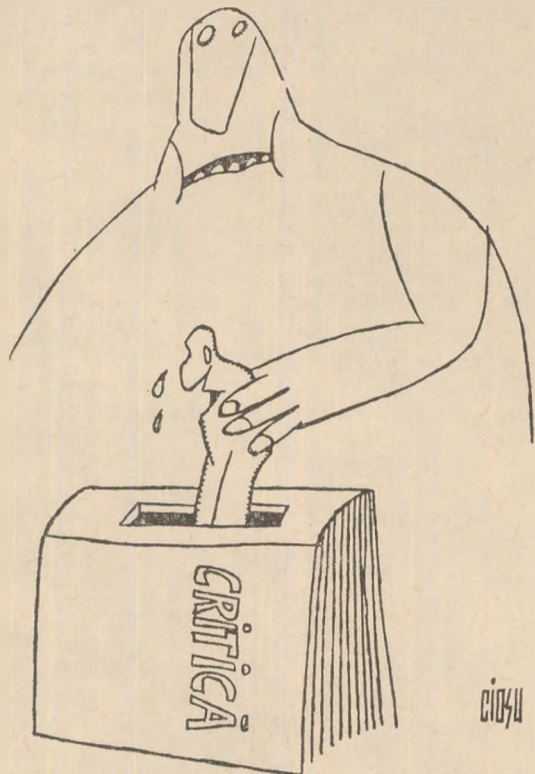
Important este faptul că toate considerațiile autoarei converg spre desprinderea efectelor stilistice ce se degajă din alternarea modalităților de redare a vorbirii unui personaj sau al reacțiilor naratorului, spre reliefația măiestriei artistice a scriitorilor analizați în contextul epocii lor sau în cel al evoluției narațiunii moderne.

Poate că n-ar fi fost lipsit de interes dacă cercetarea ar fi cuprins și contribuția unor scriitori ai zilelor noastre.

Dorînd să-și îndrepte efortul în direcția obiectivității, M. Mancaș se menține consecvent în cadrele oferite de materialul investigat, refuzînd hazardul speculativ. Organizarea cărții vorbește ea însăși despre fermitatea cu care autoarea se situează pe tărîmul sigur al respectării faptului verificabil. Așa se și explică numărul mare de situații analizate. O prezentare mai concisă, mai sintetică totuși ar fi sporit menținerea unei lecturi agreabile pe tot parcursul lucrării.

Printre publicațiile apărute în ultimul timp, cartea Mihaelei Mancaș se impune ca o temeinică cercetare sub raport lingvistic și estetic.

ECATERINA ALEXANDRESCU



club al dezbaterilor de artă

Săptămîna trecută a luat ființă la Uzina Mecanică Nicolina din Iași un Club al dezbaterilor de artă, cadru în care bătrîna citadelă muncitorească își propune să găzduiască arta și pe făuritorii ei, într-un dialog constructiv și instructiv în același timp, menit a optimiza raporturile între creator și public.

Evenimentul a prilejuit tovarășului Petre Mălcome, secretar al Comitetului Județean P.C.R. Iași o prospectare a modalităților prin care fenomenul artistic național, în speță ieșean, își poate redimensiona aria de influență, își poate defini mai profund rosturile și finalitatea, într-un moment de unanim efort constructiv al țării.

Exprimînd sentimentele de satisfacție ale gazdelor, tovarășul Alexandru Dumitrache, directorul Uzinei, s-a referit la caracterul periodic al viitorului Club al dezbaterilor de artă, arătînd că din două în două săptămîni vor avea loc aici întîlniri ale colectivului de muncă cu oameni de artă ieșeni.

Invitații manifestării de debut a Clubului au fost scriitorii George Lesnea, Mircea Radu Iacoban, Florin Mihai Petrescu, Ioanid Romanescu, criticul de artă Radu Negru, care au citit din ultimele lor producții literare și s-au întretinut cu participanții la manifestare.

În prezența tovarășului Teodor Călușer, președintele Comitetului Județean pentru Cultură și Artă s-a deschis apoi o expoziție de pictură, grafică și sculptură la care și-au dat concursul artiști plastici, prezenți și ei, în număr mare, la ineditul vernisaj.

Din partea tineretului uzinei a vorbit tovarășul Ion Brădescu, secretarul Comitetului U.T.C.

reviriment în muzica de cameră

A patra ediție a Festivalului muzicii de cameră — Brașov (1-8 iulie) și-a atins pe deplin scopul, adică valorificarea tradiției muzicale, atragerea unor artiști de talie internațională și națională, stimularea creației românești și lansarea celor mai bune cvartete instrumentale studențești într-o competiție foarte pretențioasă. Ca invitați au participat tenorul Winford Evans și lăutistul Carl Shavitz din Anglia, violoncelistul Danil Safran din Uniunea Sovietică, cvartetul polonez „Bacewitz”, violonistul St. Ruha, dirijorul Ionescu-Galați cu orchestra sa, „Collegium Musicus Academicum” din Cluj, Corul „Madrigal”. Baletul contemporan din Timișoara și Ansamblul de instrumente vechi din Brașov.

La concursul de cvartete au participat 11 formații studențești. Au cucerit premiul I cvartetul Conservatorului din București, dirijat de Dorian Varga, premiul II cel al Conservatorului din Iași, condus de George Hamza, premiul III cvartetul Conservatorului din Cluj. Premiul Uniunii Compozitorilor a revenit unui alt cvartet al Conservatorului din București.

În general, festivalul a reconfirmat revirimentul muzicii de cameră, domeniu din păcate, atît de neglijat de programele posturilor noastre de radio.

echinox

Remarcăm din numărul recent strădania colectivului redacțional de a descoperi și promova pe acei studenți cu preocupări literare și științifice; de a dezbate probleme de interes profesional (lucrările de diplomă), de organizație, de a grupa în jurul re-

M O M E N T

vistei o echipă de talenți scriitori tineri. Să reținem din acest substanțial număr (nr. 5-6, Cluj, 1973) o densă proză a Marcel Constantin-Runcanu, o pagină de versuri ale studentei Crenguța Diaconescu, subtilele disocieri ale tînărului critic Nicolae Oprea privind poezia lui George Bacovia și influența ei în contemporaneitate, articolele și studiile aparținînd lui Mircea Muthu, Olimpii Radu, G. Nistor, Ovidiu Mureșan, I. Maxim Danciu, Victor Eronim Stoichiță ș.a. Revista mai face loc în coloanele ei unei interesante corespondențe inedite semnate de Bogdan Amaru și Henri Bergson.

secolul xx

Alături de eseurile lui Roger Caillois („Caracatița în Japonia” și „De la feerie la science-fiction”) ultimul număr al **Secolului XX** (nr. 4, 1973) ne prezintă, în partea destinată comentării fantasticii, și opiniile — interesante prin fireasca lor independență față de punctele de vedere ale unor teoreticieni recunoscuți ca Todorov sau Caillois — ale lui Victor Ivanovici („Fantasticul — un gen literar sau o categorie estetică?”), Virgil Tănase („Glose moderne pe o temă veche”), Răzvan Teodorescu („Fantasticul animalier ca reprezentare”). Argumentînd strîns, Victor Ivanovici avansează în finalul articolului său o ipoteză asupra căreia ar trebui să se mediteze serios: „...fantasticul, privit ca o categorie estetică, tinde să-și anexeze întregul domeniu al literaturii. Literatura contemporană se apropie asimptotic de categoria fantasticului.”

Aprecierile critice ale lui Virgil Tănase pe marginea „Introducerii în literatura fantastică” ne-a reamintit regretul încercat de cititorii români ai prestigioasei reviste în fața absenței unei prezentări periodice a traducerilor din literatura universală. În afara „României literare”, nici-o revistă nu onorează cu suficiență responsabilitate acest sector, atît de dificil.

După nuvelele fantastice ale lui H. P. Lovecraft, André Pieyre de Mandiargues, Ray Bradbury, Daphné du Maurier, **Secolul XX** ne propune un maestru al tragediei contemporane: Antonio Buero Vallejo (piesa „Cu cărțile pe față”).

În sfîrșit, salutăm inițiativa de a se oferi reproduceri colorate într-un pliant separat. De astă dată: „Schite și variațiuni la Luvru” de Henri H. Catargi.



mușchetari nocturni

Simpaticele, familiarele, deconectantele noastre seriale de luni! Le așteptăm, le acceptăm, găsindu-le din cînd în cînd — atunci cînd e cazul — și circumstanțe atenuante. Din păcate și B.B.C.-ul ne oferă cîte un fiasco. Ne amintim regretabila neînțelegere de către englezi a spiritului francez, atunci cînd au ecranizat „Doamna Bovary”, asasinînd scandalos celebrul roman. Sau cînd ne dau o variantă a mușchetarilor, lipsită totalmente de haz, finețe, spirit.

Orice telespectator care-și respectă cît de cît convingerile artistice nu poate zăbovi mai mult de cinci minute în fața

„Noilor aventuri ale mușchetarilor”. Dar, deși d'Artagnan este un blazat soldat de operetă, cu virtuți militare mereu reclamate, (nefiind, se pare, suficient de evidente), copiii îi urmăresc cu pasiune dezlinatele-i aventuri. Cîntînd probabil pe faptul că micii telespectatori au intrat în vacanță, televiziunea și-a permis să programeze acest serial după ora 21, chiar la 21.55. După o zi de joacă e cam greu să mai stai la o asemenea oră în fața micului ecran.

În numele micilor telespectatori, ne îngăduim sugestia unei programări mai acceptabile.

sub cetate

Duminică seara, cînd soarele cobora solemn pe umărul Ceahlăului, orchestra simfonică a Filarmonicii de stat „Moldova” și corul „Gavriil Musicescu” umpleau de armonie valea Ozanei, concertînd în amfiteatrul de vechime și istorie al Cetății Neamțului. Astfel, au luat sfîrșit „Vacanțele muzicale” pietrene (ediția a II-a) desfășurate între 25 iunie — 15 iulie crt.

Concretizată funcțional în cursuri de măiestrie, manifestării muzicale, culegeri folclorice, activități de educație muzicală și o dezbateră pe tema „Tineretul și dezvoltarea gustului pentru muzică”, practica de vară a studenților Conservatorului din Iași a adîncit și a dus spre concretizare inițiativele de anul trecut. Tot ce s-a realizat în săli de spectacole, uzine, cămine culturale, școli și în aer liber a purtat amprenta dragostei pentru frumos și a necesității unor astfel de întîlniri cu muzica educatoare. Afluența auditoriului la Piața Neamț, Bicăz, Săvinești, Roman, Tg. Neamț, Tazlău, Băltătești, ca și amploarea pe

care a luat-o omagierea legendarei cetăți, prilejuind un adevărat pelerinaj în ultima seară a „Vacanțelor muzicale”, fixează o albie de nestrămutat acestor manifestări artistice realizate prin colaborarea celor două județe: Neamț și Iași.

N. IRIMESCU

Erată: Dintr-o regretabilă eroare, în nr. trecut, reproducerea lucrării Peisaj de C. Radinschi a fost atribuită lui Dan Hatmanu.



tv.

Mult mai echilibrată decît anterioarele emisiuni de acest gen, „Seara pentru tineret” are, indiscutabil, șansa unui substanțial și eficient dialog cu cei cărora, prin definiție, îi se adresează. Dar nu numai cu ei, pentru că, de urmărit, o urmărim cu toții: dincolo de hotarele tineretului, dăinuie nostalgia după această vîrstă de aur, la care ne întoarcem cu gîndul, ori de cîte ori vrem să ne autodefinim în raport cu viața, cu destinul și, în general, cu existența. De unde și frecventa exclamație: — E-hei, cînd eram eu tînr!...

Exclamație care seamănă curios de mult cu acea „a fost o dată ca niciodată, că de n-ar fi, nu s-ar povesti”, — fiind, în ambele cazuri, vorba de niște estetice formule de introducere într-un fel de lume de mit, ilicit supradimensionată, dar profund tonifiantă prin structura și luminozitatea ei. Aceasta, pentru că, de cînd e lumea, adolescența și tineretea marchează universul de viață al tuturor posibilităților și virtualelor temerități, chiar dacă nu sint totdeauna transformate în fapte. Cum poate fi captat integral

și cum poate fi transmis fără pierderi, pe ampla rețea a existenței social-politice, curentul de înaltă tensiune al cărei generator este alimentat de energia, fantezia și disponibilitățile vîrstei tinere?

Asemenea și multe alte întrebări fac plină de interes și de farmec o emisiune pentru tineret, mai ales acum cînd, practic, s-a emancipat de prejudecata pan-divertismentului sau a didacticismului mărunt, căutîndu-și rațiunea de a fi în zone mai profunde ale unor intîm angajate dezbateri despre om și viață. Dezbateri în care replica poate fi un cuvînt sau o privire, sau un zîmbet, sau nu știu ce metaforă implicînd, deopotrivă, în descifrarea ei, reflexivitate și patos, simțire și cuget. Iată, de pildă, acel specific Liceu, construcție masivă cu simetrii de imense ferestre și cu sobrietatea unei familiare arhitectonici, Liceu surprins într-un fel de recreație estivală, cînd sălile, curtea, zidurile par să se odihnească solemn, derulînd, într-o molcomă rotire de imagini și sonorități, banda de magnetofon a timpului, purtînd pe ea imprimată efervescența și expansivitatea, gravitatea și agitația surdinizată a recentelor zile de bacalaureat. Și din albia gîndului colectiv, se sublimează o definitorie profesie de credință a vîrstei gesturilor stîngace, centrate ca-ntr-o manifestă bravadă în jurul impecabilului nod al cravatei — poate al primei cravate! — și al pufului de sub nas, mobilizat în funcție de martor al maturității incipiente:

— Fără indoială, bacalaureatul este pentru noi, cei care pășim pe drumul vieții, un moment hotărîtor, un pisc...

Și nu auzi cuvintele sau, în orice caz, nu ele primează, pentru că sensul cuvintelor nu e în cuvinte, ci în noi (Hayakawa). Iar noi distingem cu sinceră afecțiune și participare, în inflexiunea glasului, în teribila încordare a minții, în bătaioasa fluturare a părului, mistuitoare adevăruri, care sparg tiparele oricărei retorici, relevîndu-ne dimensiuni copleșitoare ale acestui veritabil start al Olimpiadei existenței. Punct de plecare, în care ne regăsim cu toții, prin acele rezerve de dinamism și vitalitate, la care facem apel ori de cîte ori încercăm o nouă, temerară autodepășire. Și care se cheamă tinerete.

Despre ea ne-a vorbit, în imagini tandre și în cuvinte pline de sensibilitate, recenta emisiune, căreia îi dedicăm prezentele rînduri. Nu lipsite de o foarte omenească și de înțele nostalgic... Pe care o trecem, la activ, în contul realizatorilor ei.

AL. I. FRIDU

SPORT

MARILE SPERANȚE

lașul revine în Divizia A — acolo unde a avut, de obicei, rang de rubedenie scăpătată. Lipsită de simțul măsurii, „Politehnica” și-a propus sau prea puțin (menținerea în Divizie) sau prea mult (cîștigarea titlului). Or, dacă se încordează cît de cît, lașul poate avea oricînd o bună echipă la mijlocul clasamentului. Aceasta fiind prima etapă. Să n-o sîrim, fiindcă istoria se răzbună și ne aduce, c-o urecheală părintească, iarăși de unde am plecat. Rezolvarea topiceană („Rămii sănătoasă cucoană, că-mi iau geamantanul și plec”) ține de năbădăile și zburdăniția unei vîrste pe care aș spune că „Politehnica” a depășit-o. Geamantanul cu inscripția „Poli”, împodobit cu dubioase zgîrieturi, etichete șterse și incuierii bătrînești, se cuvine să rămînă odată pentru totdeauna în raftul Diviziei A. Abia după ce ne vom convinge c-a fost prins în inventare, să ne gîndim și la etapa următoare. Soluția dopingului moral, falimentar adoptată de Mărdărescu, să sperăm c-a dus-o definitiv Bahluil la vale, risipind-o prin miluri și stufărișuri — s-o crîmpoțescă păsările cerului și lipitorile bălții. Vrem la Iași fotbal serios, nu aventurism și paradă! Pină una-alta, să tragem o linie și să facem conturile. Paragraful I — pasivul. Vom trece aici oboseala lotului, vacanța extrem de scurtă (6 zile!), coeziunea sufletească a echipierilor pestriți cîrpiți cu petece calde, precum și constatarea că, în momentul de față, ne aflăm în Divizia A cu un lot mai subțire decît cel avut în B (prin plecarea lui Amarandei și Sofian, prin solicitarea unor dezlegări, prin starea fizică necorespunzătoare a unor jucători de bază). Capitoul activ ne va mai liniști: odată cu

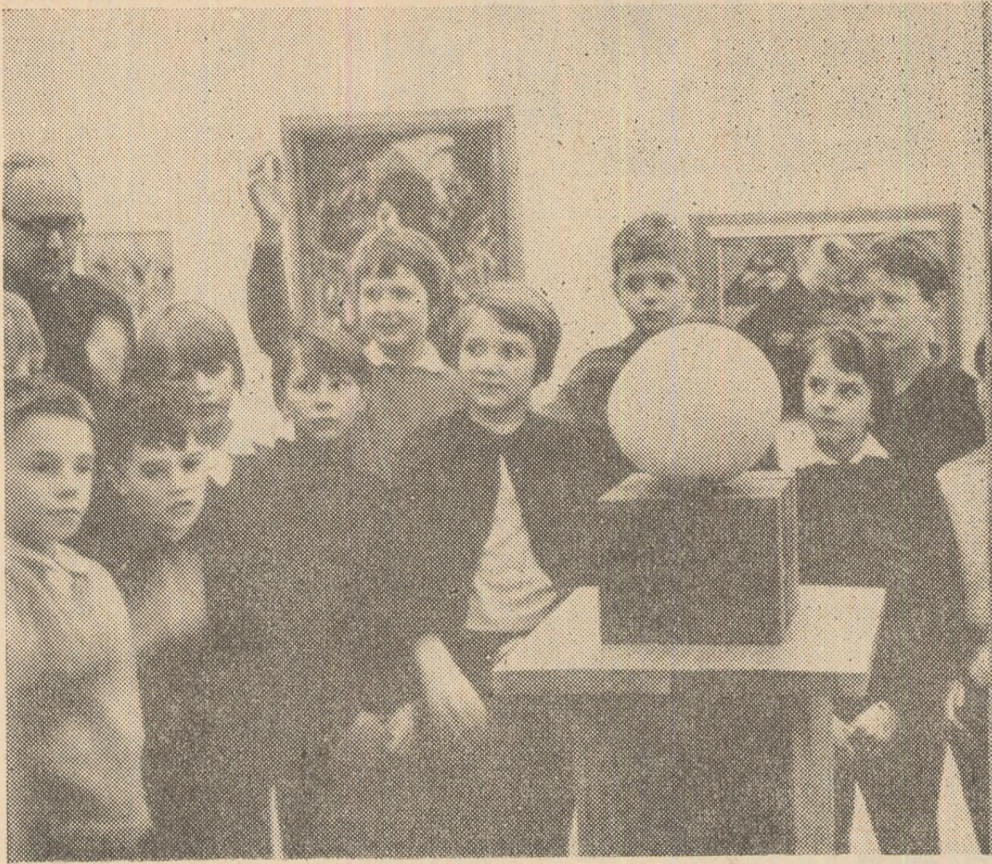
venirea lui Oană, lașul ar putea avea un antrenor serios și echilibrat. Ceea ce va duce, în primul rînd, la re-intronarea ordinii, respectului și disciplinei în sinul echipei. Vor dispărea, în consecință, micile „tabere”, vor putea fi recuperați cei care poartă acum (cu sau fără motive) însemnele de „mare nedreptățit”. Lotul se împlinește, anunțîndu-și sosirea jucători tineri, dornici de afirmare. Secția de fotbal și Clubul intenționează să-și perfecționeze organizarea, iar orașul, în fine, pare mult mai dispus să sprijine fotbalul și fotbalisții.

Așteptăm mult, foarte mult, de la revenirea „Politehnicii” în Divizia A. Așteptăm, adică, intrarea echipei în altă vîrstă.

M. R. I.

P. S.

Rog supus și respectuos organele în drept să explice (dacă este cu putință) motivele pentru care meciul de la Oltenița a început cu jumătate de oră mai tîrziu decît partida „Chimia” Rm. Vilcea — „Politehnica” Iași. Va să zică, cele două întîlniri sînt aminate și răs-aminate tocmai spre a putea fi asigurată ne-corelarea rezultatelor, iar „Metalul” capătă o incredibilă (și imorală!) jumătate de oră în plus! Partida de la Vilcea fiind transmisă în direct la radio, vă dați seama ce s-ar fi întîmplat la Oltenița dacă egalau chimisții. Și de aceea mă întorc și zic: cine, cum, cînd și de ce a acordat „Metalului” această jumătate de oră? Or, dacă nimeni n-a aprobat-o, ce măsură s-au luat pentru sancționarea vinovaților?



Muzeul de artă modernă. Printre exponate: „Noul născutul” lui Brâncuși.

ANDI ANDRIEȘ

MĂRTURISIRI SCANDINAVE (IV)

Culori și forme

Pentru vizitator la Muzeul de artă modernă din Stockholm voluptatea culorii se transformă nu o dată în dezamăgire, pentru ca aceasta, la rîndul ei, să se convertească într-o incertitudine nu lipsită de fior.

Apoi din nou farmecul insolit și captivant al unor îndrăzneții de uleiuri, linii și forme.

Provoacă deci, o alternanță de stări acest muzeu de artă modernă. Incită, deci, spiritele în direcția unor controverse intime. Faptul, presupun, nu trebuie să supere pe nimeni, muzeele fiind prin definiție niște expuneri de motive.

De unde pînă unde se întinde teritoriul artei moderne? Cred că aceasta e întrebarea esențială care se naște parcurgînd sălile vaste și deloc multe ale acestei foste căzărni din capitala suedeză. Care e adevărata limită dintre modern și ceea ce a încetat să mai fie modern sau ceea ce încă nu e modern?

Modern prin epocă sau prin manieră?

Modern prin viziune sau prin felul în care această viziune e însușită și conformă cu spiritualitatea colectivă a unei societăți evaluate?

Un artist poate fi modern prin existență și tradițional prin creație. După cum, tot atât de bine, poate rămîne modern în accepția noastră și în gustul nostru, deși a trăit într-o perioadă istorică îndepărtată.

Muzeul de artă modernă din Stockholm își fixează un punct de plecare, arbitrar, desigur, înfățișînd tendințe și personalități unanim acceptate, îndelung controversate sau pur și simplu fatal anonime. Un muzeu e în egală măsură savoare estetică și

instrucție. Din ambele puncte de vedere muzeul suedez își acoperă spațiul instituțional pe care și-l propune.

În numele ideii de modernism, îl regăsim pe Utrillo nu departe de Max Ernst. Primul, cu aparența sa naivă a unor spații dramatice tocmai prin calm. Al doilea, contradictoriu și inegal, după cum el însuși se definește, replichează astenic și acut. Care din ei va dăinui mai mult în conștiințe?

O imensă guașă decupată a lui Matisse, de un optimism contagios, alăturare violentă a galbenului cu albastrul și oranjul, cu motive răzlețe de desen ceramic, oferă o alternativă a lui Apollo. Matisse e întotdeauna fascinant, e fascinant și de data aceasta, așa încît îl clasifici în primul rînd prin propria ta trăire abia pe urmă îl integrezi unui curent artistic și-l repui pe podiumul poziției lui unice.

Așadar, o modernitate afectivă, plauzibilă.

Ca și la olandezul Mondrian cel care credea nemăsurat în albastru, în roșu, în galben și în unghiuri drepte, călînd cu îndărătnicie relația fierbinte dintre suprafețele plane, riguros geometrizate și construind culori ferm delimitate și totuși atât de dependente.

Ca și la Modigliani, cu tristețea ascuțită a portretelor lui, fețele acelea prelungi cu gura departe de creștet, o distanță a aspirațiilor pe care doar ochii o intrerup cu melancolie lucidă.

Ca și la Joan Miro, spiritual în șarje explozive sau la gestul în lemn al lui Giacometti sau la Fernand Léger, cel atât de important în istoria plasticii cu viziuni mecanice, atrăgătoare și

surescitante printr-un decorativism agresiv.

Sau poate ca la Salvador Dali. Nu știu de ce, ori de cîte ori îi privesc opera, am în față și chipul artistului, bizzeria lui căutată, poza lui ascuțită, batjocoritoare, ostentativ mondenă. La Stockholm, Dali semnează un tablou monumental, *Enigma lui Wilhelm Tell*. Ei bine, din figura dibaci umbrită a eroului răzbate parcă maliția artistului. E o lucrare obsedantă, alcătuită din amănunte logice, tratate aproape academic, dar care nasc un ansamblu prea puțin numit ilogic, ceva asemeni unei fraze paranoice în care construcția aparent firească alunecă, alunecă mereu pe porțiuni imprezvizibile.

Care e limita? Unde începem, unde sfîrșim înțelegerea și acceptarea artei moderne? Un lucru e atît de cert, încît nu suportă nici un fel de contrazicere: aberația nu supraviețuiește. Bunul simț, chiar dacă nu are investitura snobă a cine știe căror demonstrații teoretice, este categoric în stare să procedeze la delimitări adevărate și rezistente.

Pentru că în conceptul de artă modernă aberația, sub diverse forme și denumiri, nu lipsește. Nu lipsește nici la Muzeul de artă modernă din Stockholm. Marcel Duchamp, paremi-se, a încercat printre primii să impună sărmanele noastre obiecte drept expresii de sinteză artistică. La muzeu, Duchamp „semnează” o roată de bicicletă, o chiuvetă, un fel de bldar metalic, un mîner descoperit cu rîvnă în cine știe ce pod unghem de sfoară, un cîntar — își pune numele sub fiecare

și ne face curioși să știm de ce s-a oprit aici, din moment ce casa fiecăruia e plină de robinete, placheuri, tirbușoane și altele?

Sărmanele noastre obiecte, ce mult creșteți voi în ochii noștri, devenind artă!

Alți artiști semnează ceainice sau borcănase nenumărate, cu diferite pastile, sau o masă de ping-pong cu niște evidente detalii sexuale sau o siluetă de ipsos călare pe o bicicletă dintre cele mai adevărate, mai banale și mai necăjite.

Oricît ar fi de evident faptul că arta modernă e o noțiune elastică, n-are rost să forțăm această elasticitate. Să riscăm mai bine ironia presupușilor avizați, să ripostăm prompt acestor eventuale ironii și să interpretăm modernismul în artă drept ceea ce noi înșine încercăm nu o dată să esențializăm și să defi-

nim, dinamizați de ritmul secolului.

L-am jăsat la urmă pe Brâncuși. De fapt, am început cu el. După primul pas în muzeu am întrebat unde se află. Ghida m-a condus, explicîndu-mi. Mare sculptor, român de origine, șef de școală, novator, celebritate. M-am prefăcut că nu înțeleg și am rugat-o să repete. Este formidabil să auzi cuvintele acelea despre Brâncuși românul, acolo, între Matisse și Léger. Pe un postament, la mijloc, nedisimulat punct de atracție al muzeului, *Noul născut*, oul de marmoră șlefuită, una din variante, emana viitoare și înțelepciune.

„Nu atingeți exponatele”.

După ce ghida a plecat, mi-am înfiorat vîrfurile degetelor de răceala albă a marmorei. Patriarhul oltean mi-a zîmbit din barbă și din nemurire.

Corabia

La Oslo, în încăperea albă în care este expusă, corabia vikingilor se conturează apăsător, ca un adevărat act istoric. Ocolesc încet. Nici o grabă, nici o precipitare. Timpul vikingilor s-a oprit de mult în loc, nu vreau să-l tulbur.

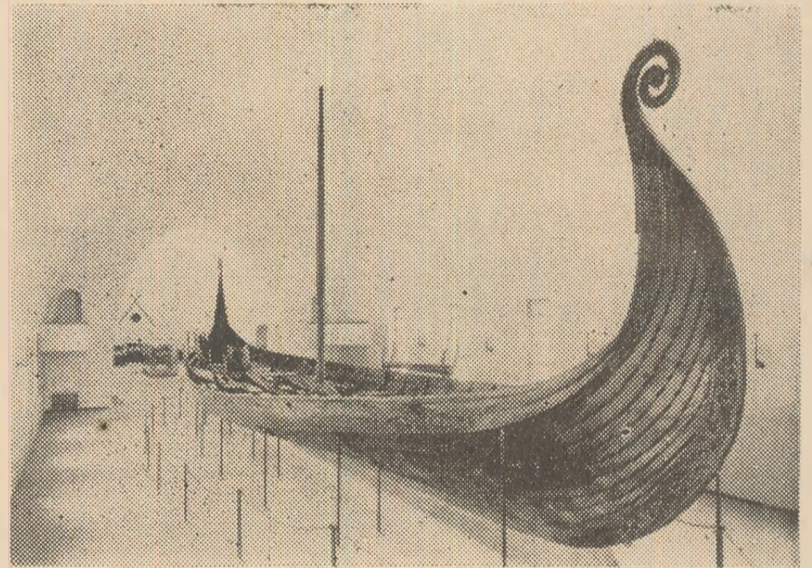
Timpul vikingilor vislește aici în lemnul acesta brun și vechi din fața mea.

Corabia e ca un strigăt de grație. Ce patimă nemaipomenită a condus mîinile meșterilor ei! Ce suflu exploziv și romantic în același timp a în-suflețit această alcătuire durabilă de arbore cioplit!

Cu prora superb avîntată, rotunjindu-se cu mlădiere ca un

ei înspumat, mai departe, în larguri.

Plăzmuiesc. Îmi place să plăzmuiesc și să reconstitui. Reconstitui căpetenia, o așez pe colo pe punte, ba nu, căpetenia trebuie să fi stat dincolo sus, în locul acela de unde putea vedea totul și de unde putea porunci aspru, cu picioarele neclintite de tangaj, cu mîinile în șolduri și cu ochii războinici, săgetînd de sub coiful împodobit de coarne neiertătoare. Îi reconstitui pe ceilalți, unul cîte unul, umplu corabia cu luptători și vislași, peste tot coifuri cu coarne neiertătoare — și strigăte sacadate, intens disciplinate de un



gest dintr-un dans, corabia suportă nostalgia carierei ei. Suportă curiozitatea privirilor uscate rîvnind podoaba umedă a oceanului de odinioară.

Are ceva de sălbătăciune închisă. Stăpînită greu. Dominată anevoie. Cu ochii țintiți spre depărtările ei. Timpul vikingilor s-a oprit de mult, clepsidra lui și-a consumat de mult nisipul, dar corabia e vie încă, atît de vie încît din clipă în clipă te aștepți să alunece afară, apoi mai departe spre țarm, apoi mai departe spre destinul

anume spirit, neconfundabil, al luptei, al navigației, al curajului, al depărtărilor, al descoperirilor.

Singur, față în față cu corabia vikingilor, într-o încăpere albă și prelungă, încerc să-i descifrez mărturisirile.

Țarmuri. Ape. Țarmuri, Lupte.

Sînge. Ape. Cîntece. Iubiri. Ospețe.

Visle imaginare pulsează egal.

Căpetenia îmi face un semn cu mîna.

CRONICA

săptămînal politic, social, cultural

Redactor șef: LIVIU LEONTE
Redactori șefi adjuncți: ANDI ANDRIEȘ, N. BARBU
Secretar general de redacție: ȘTEFAN OPREA

în colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ,
AL. DIMA ILIE GRAMADĂ, DAN HAYMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, GEORGIE LESNEA,
P. MILCCMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE TAȘOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MIȚRU