

# CRONICA

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 8 (263) • SÎMBĂTĂ 20 II 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

## O EXPRESIE A GÎNDIRII MARXISTE CREATOARE

Întîlnirea creatorilor de valori artistice și culturale cu secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, se înscrie în seria numeroaselor acțiuni inițiate de conducerea de partid pentru dezbaterile vie, nemijlocită a problemelor majore ale României socialiste. A fost o întîlnire care a depășit caracterul ocazional, festiv, transformîndu-se într-un dialog permanent, un schimb de opinii și un circuit de idei. Au fost puse în discuție aspecte esențiale ale culturii și ale artei noastre. A fost ceea ce se cheamă o întîlnire de lucru. Niciodată în istoria României nu a existat o asemenea legătură între artiști și conducătorii țării, niciodată cîntărețul nu s-a bucurat de o astfel de prețuire.

Participanții la discuții au relevat multiple aspecte ale activității lor profesionale, au formulat opinii critice, au făcut sugestii valoroase. Ei au exprimat în unanimitate hotărîrea de a continua nobila operă de edificare a culturii socialiste. Adeziunea lor la politica internă și externă a Partidului este integrală. Oamenii de cultură văd în Partidul Comunist Român singura forță capabilă să conducă destinele României socialiste, impunînd-o atenției întregii lumi contemporane.

Cuvîntarea secretarului general al Partidului a sintetizat problematica dezbaterilor, a oferit răspunsuri concludente și a expus direcțiile esențiale de dezvoltare a culturii românești. Apreciînd succesele artei noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu a indicat căile ce trebuie urmate pentru ca literatura și celelalte arte să răspundă deplin cerințelor epocii pe care o trăim: o mai strînsă apropiere de realitățile contemporane, o încredere sporită acordată omului, capacității sale speculative și complexității universului său interior. Un flux continuu circulează de la viață la literatură și de la literatură la viață, rolul artei fiind de a activa trăsăturile superioare ale conștiinței socialiste: „Noi credem că datoria scriitorilor și artiștilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conștiinței socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuți morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare celățean și pe care poporul român le are în însăși structura sa psihică”. Patriotismul este una din aceste virtuți legate inseparabil de profilul omului nou și despre care nu se va putea spune niciodată că e depășită.

Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu s-a oprit asupra politicii generale a Partidului, asupra locului ocupat de artă în acest ansamblu și asupra legăturii indisolubile dintre creatori și popor. Această legătură, acordul conștiinței artistului la politica Partidului nu înseamnă o limitare a inițiativei personale, a libertății de creație. Din contra. Așa cum socialismul este corelat cu democrația, tot astfel arta umanismului socialist este corelată cu libertatea. Partidul nostru respinge uniformitatea și dogmatismul, lăsînd cîmp deschis inițiativei individuale. O valoare creată în artă este prin ea însăși un răspuns pozitiv, o contribuție care ridică prestigiul țării noastre. Climatului pentru crearea valorilor este pregnant definit în cuvîntare: „Sîntem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea, înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles că activitatea creatoare a unui popor, în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale”.

Profunzimea problemelor abordate, eficiența soluțiilor propuse fac din cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu un inestimabil îndreptar teoretic și practic pentru oamenii de cultură și artă din țara noastră. Secretarul general al Partidului s-a ocupat de misiunea directoare a criticii literare și artistice, de îndrumarea ineretului, de activitatea instituțiilor culturale. Finalul proiectează pe plan universal dimensiunile artei și literaturii noastre. Cultura română a avut totdeauna vocație internațională. Astăzi există toate condițiile pentru ca această vocație să fie cultivată și ridicată la valențe superioare. Totodată e nevoie să fim receptivi la bogăția și varietatea artei universale contemporane, să primim ceea ce corespunde concepțiilor noastre, atitudinilor pentru care am optat. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a pledat împotriva izolării, pentru o largă deschidere, prezidată de spirit critic și discernămint.

Artiștii, cîntăreții din diverse domenii, sînt decisi să continue cu consecvență și spirit de răspundere opera de edificare a unei noi culturi. Ei văd în politica internă și externă a Partidului Comunist Român garanția succeselor României socialiste, garanția independenței și a libertății.

CRONICA



PABLO PICASSO:

„Nimfă”

## MARXISMUL ȘI PROBLEMA FILOZOFICĂ A LIBERTĂȚII

I

Problemă prin excelență filozofică, raportul necesitate-libertate nu este o creație a filozofiei, ci un produs al istoriei. Filozofia, medîndu-l, l-a vizat tocmai ca produs al istoriei și l-a făcut, prin problematizare, obiect al reflexiei sale. În felul acesta, filozofia se întrebă ce este acest raport în istorie, pe ce treaptă a istoriei se poate el realiza, și cum anume este posibil să se realizeze. Cercetînd, deci, raportul necesitate-libertate, filozofia are de precizat premisa de realizare a acestuia în miezul istoriei și, pe o atare bază, de arătat mai departe însăși dialectica realizării sale propriu-zise. Desigur, în cazul unei asemenea probleme, filozofia implică actul energic al radicalității. Act de radicalitate în sensul că, dacă raportul necesitate-libertate înseamnă realizare în planul istoriei, atunci filozofia, pentru a-l aborda, trebuie să-și pună deschis chestiunea realizării istoriei însăși; așadar, raportată la istorie, filozofia trebuie să devină, în unitate, teorie științifică și practică revoluționar-transformatoare. Acest fapt l-a concretizat pentru prima dată marxismul. Dimensiunea științificului în cercetarea acestui raport ține direct de radicalitatea filozofiei marxiste.

Despre libertate nu se poate vorbi în afara necesității, ci doar considerînd acești termeni în raport. Dacă necesitatea este un fapt cos-

mic, întrucît caracterizează întreaga ființare a realității, dimpotrivă libertatea se precizează numai ca fapt strict omenesc, fiind posibilă doar în orizontul universului umanist. Raportul necesitate-libertate, prin urmare, se circumscrie exclusiv istoriei, vîlții sociale, omului în ordine generică. Omul, despre care Lenin spunea că este scopul care prin el însuși se afirmă obiectiv, intervine în obiectivitatea lumii materiale, și deci și în cadrul necesității acesteia, cu propria sa măsură inerentă. Necesitatea, care este oarbă în natură, datorită intervenției omului în ea, capătă o notă specifică — aceea de a nu mai fi necesitate pur și simplu, ci necesitate înțeleasă. Sensul omului este acela al realizării ca esență, de aceea și necesitatea, prin sensul omului, trebuie să fie libertate. Necesitatea transcende omul, însă, o dată cu intervenția omului în ea, cunoaște o reală umanizare, devenind astfel, prin dinamica posibilului și actualului, deschidere în libertate.

Sintetic spus, libertatea se definește în lumina a ceea ce omul, pe diferite trepte ale devenirii sale, se realizează ca infinit pro-

VASILE CONSTANTINESCU

(continuare în pag. 10)

în celelalte pagini:

**CORNELIU ȘTEFANACHE**

JURNAL (pag. 2)

**N. BARBU**

PIESĂ ORI SCENARIU? (pag. 4)

**VAL GHEORGHIU**

crochiu: PIAȚA (pag. 5)

**DAN LAURENȚIU**

VERSURI (pag. 6)

**AL. DOBRESCU**

LITERATURĂ FEMININĂ?  
(pag. 7)

**Z. SÂNGEORZAN**

CRONICA LITERARĂ (pag. 8)



# IAR DESPRE CĂRȚI

Dacă destinul operei literare este delimitat în ultimă instanță de valoarea ei artistică, nu-i mai puțin adevărat că și cadrul organizatoric, mediul ambiant al cărții, sau cum vrei să-l numești, nu este de neglijat. Sigur, mai repede, sau mai târziu, critica, cititorii îi vor da sau nu pașaport pentru eternitate, iar scriitorului îi este dificil să-și apere și să-și impună cartea, și apoi nu este asta treaba lui. Dar despre condițiile în care lucrarea sa își face drum este îndreptățit să vorbească.

În primul rând tirajele. Până când vor fi făcute pe criterii contabilicești și lăsate pe mână librărilor, care, oricât i-am stima, nu au, deocamdată, calificarea pentru o astfel de treabă? Și chiar dacă unii dintre ei au, obligațiile de plan îi forțează ca să trateze acest produs ca pe oricare altul. Astfel am ajuns la „tiraje de familie”, nu numai la volumele de poezie și critică, ci și la cele de proză, la romane. Lbrările din Iași, de pildă, au cerut numai 20 (douăzeci!) de exemplare ale romanului „Păsările” de Al. Ivăsiuc, dintr-un alt centru similar al țării, un prieten îmi scrie că, din ultimul meu roman, au ajuns acolo doar 2 (două!) exemplare. Bineînțeles că nu librării au vina, cauza o găsim în întregul sistem, greoi și defectuos, pe toată calea pe care cărțile trebuie să-o parcurgă. O lipsă aproape totală de reclamă înconjoară cartea până la cititor. Nu mă gândesc nici o clipă la critici, ci la reclama în adevăratul sens al cuvântului de care se bucură oricare produs. Un buletin timid și cenușiu ce anunță cărțile, câteva cataloage, și asta-i tot. Dintre altele mijloace prin care s-ar putea realiza o reclamă specifică acestui produs mă gândesc în primul rând la televiziune: oare după atâtea seriale și conferințe, sau în pauzele dintre ele, n-am putea vedea măcar copertile cărților ce apar, dacă nu se poate mai mult? Totuși, în pofida acestei „tăceri”, cărțile bune se epuizează repede. Tirajul foarte redus devine astfel, pentru unii, un argument ca să fie redus în continuare. Nu o dată am auzit insinuarea: „I-a apărut lui X un volum de poezie în câteva sute de exemplare, le-a cumpărat pe toate și acum cere o altă ediție!” Chiar dacă ar fi așa, chiar dacă poetul și-a cumpărat toate exemplarele, de ce nu încercăm să mai tragem și alte tiraje până, într-adevăr, am constata că volumul respectiv nu mai „merge”? Dar cine urmărește epuizarea sau stocarea cărților în librării? Nu știu, dar am convingerea că nimeni, sau dacă o face cineva, o face prost. Apoi, dreptul cărții de a sta în librărie!... Am ajuns să măsurăm valoarea unei cărți după timpul în care o găsim în librării. Poate fi un criteriu, dar ce ne arată el?

M-am întrebat de multe ori de ce un scriitor de peste hotare cu o lucrare de aceeași valoare cu cărțile noastre sau nu odată mai redusă, se bucură totuși de traducerii în tiraje de patru—cinci ori mai mari decât cele care ni se acordă nouă? Este un efort generos, necesar ce merită toate laudele, și trebuie să continuăm să aducem „acasă”, în limba noastră, tot ce este mai bun ca literatură în alte țări. Cred că România se numără printre țările în care se traduce enorm, tendința noastră de sincronizare cu literatura universală încorporează în ea și acest fapt esențial. Dar nu pot să mă împac cu gândul că un roman polițist, a nu știu căruia autor străin, este tras în 100.000 de exemplare, iar un bun roman românesc beneficiază doar de un tiraj de 7 sau 10.000 de exemplare. Să fim drepli, nu sînt puține cazurile cînd un autor străin este mai cunoscut la noi decît în propria sa țară. Nu mă pot împăca cu un asemenea gînd, pentru că pătrunderea literaturii noastre peste hotare nu este în aceeași măsură cu cit traducerem noi. Sigur, aici se poate vorbi de instituțiile, de acei oameni însărcinați să facă, peste hotare, cunoscute cărțile noastre, de publicațiile românești, în alte limbi, care nici pe departe nu corespund adevăratei explozii de literatură la care asistăm acum în țara noastră. Multe dintre cărțile românești traduse peste hotare sînt rezultatul contactului direct cu editurile respective, cu scriitorii de acolo. Dar cum scriitorii circulă mai puțin decît, să zicem, fotbalistii, sau cîntăreții de muzică ușoară, numărul traducerilor este extrem de redus, față de valoarea literaturii noastre... Cred că, odată cu continuarea traducerilor, s-ar impune și schimbarea opticii, în cadrul în care vorbeam, despre cartea românească. Să sperăm, că noua lege privind drepturile de autor, va înlătura toate aceste obstacole, ca și altele neamintite, din calea cărților noastre. Obstacole aparent nesemnificative, care nu ating valoarea cărții respective, dar îi infirizează sau îi umbresc menirea ei, obstacole în totală contradicție cu generoasa grijă și stimă pe care partidul o are față de literatură, față de scriitorii. „Nu pot să nu menționez faptul — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta întîlnire cu oamenii de artă și cultură — că în toți acești ani creatorii de literatură și artă au dovedit că înțeleg idealurile societății noastre, au urmat și urmează neabătut linia generală a partidului nostru, sprijină activ politica sa internă și externă, care corespunde pe deplin intereselor întregii națiuni”. Privită de la înălțimea acestor aprecieri, cu atât mai mult, obstacolele pe care trebuie să le înfrunte cărțile noastre sînt anacronice și de înlăturat...

La fel de anacronice mi se par și anumite momente, pe care nu găsesc acum cuvîntul potrivit să le numesc, și pe care scriitorul le trece nu odată, alături de cartea sa. Am însoțit în librărie un poet cu o excelentă carte de poezie. Nu-mi mai aduc aminte dacă în ziua aceea era o întîlnire de fotbal sau trebuia să aibă loc a doua zi. Cu cițiva prieteni, poetul aștepta cititorii. Și au fost mulți, spre bucuria lui și a noastră. Dar mă gîndeam: uite, această premieră de poezie este incomparabilă cu o primire fotbalistică, editată, vîlcică ș.a.m.d. și totuși nici o personalitate nu vîd în jur! Erau absenți și cei care, mine sau poimiine, vor trebui să le vorbească elevilor sau studenților despre prietenul meu, poetul... Călnescu visa ca apariția fiecărei cărți să fie salutăată cu arborarea steagurilor. Era, dacă vreiți, o metaforă. Nici unul dintre noi, cred, nu speră la un public ca la fotbal, dar ar vrea, ca cei care spun că se înterează de cărțile noastre, cei care vor trebui să vorbească despre ele, să fie alături de noi. Oare este prea mult? Prietenul meu trăia euforic bucuria apariției volumului lui. Seara l-am amărit aducîndu-i aminte absențele respective. Nu știu precis ce mi-a răspuns, dar ceva în felul: „Ce, numai noi sîntem în orașul ăsta!”. Avea dreptate, dar o asemenea premieră — pentru că era o carte excelentă — n-ar trebui pierdută...

Scriind aceste rînduri, pe care oricine le poate combate sau să le întoarcă spatele, m-am gîndit numai la cărțile excelente, numai la premiile lor. Și la faptul, că prin nici o lege nu vom putea să facem ca cei pe care îi dorim prezență la asemenea momente, să fie. Asta-i o treabă de suflet.

CORNELIU ȘTEFANACHE

## TELEGRAMĂ

TOVARĂȘULI REDACTOR ȘEF AL REVISTEI „CRONICA”

Revista condusă de dv. sârbătorește azi cinci ani de existență. Timp suficient pentru ca revista CRONICA să se fi impus în constelația periodicelor noastre de artă și literatură ca una dintre cele mai prestigioase publicații, pe linia marilor tradiții ale culturii moldovenești, cu un specific de excepție care o onorează. În acești cinci ani, revista CRONICA a reușit să afirme, în spiritul democrației noastre umaniste, o sumă de talente remarcabile de poezi, prozatori, eseisti, dramaturgi, istorici și critici literari, impulsionând în felul acesta viața literară a veșnic tinerei cetăți ieșene, ca și angajarea lor definitivă în unitatea culturală a României socialiste. Nici un elogiu nu va suna pe măsura exactă a eforturilor dv., pe măsura succeselor strălucitoare pe care le-ați înregistrat pînă acum. Cu atât mai mari sînt sarcinile de viitor ce vă revin, cu atât mai subliniat trebuie să fie sporul ce urmează să îl adunați cu forțele creatoare de sub conducerea dv. la gloria literaturii române. Permiteți, deci, cu acest prilej, în numele conducerii Unității Scriitorilor, să felicităm din toată inima întreg corpul redacțional al revistei CRONICA, pe statornicii și valoroșii dv. colaboratori și să le urez noi succese în creșterea lor personală, în munca plină de abnegație la care s-au angajat, pentru promovarea valorilor esențiale ale culturii noastre. Să trăiți, și mulți, mulți ani de viață.

Acad. ZAHARIA STANCU, președintele Unității Scriitorilor

## CINCINALUL

Comunicatul cu privire la îndeplinirea planului de dezvoltare economică-socială în perioada 1966—1970 confirmă noua treaptă pe care țara noastră a pășit la sfîrșitul încheiatului cincinal. Deși cele chemate să ilustreze progresele obținute sînt cîtele, cu precizia lor rece, chiar procentajele statistice și ritmurile stabilite aritmetic, sînt în măsură a ne convinge asupra drumului pe care îl străbatem și — așa cum arată comunicatul oficial — a fi siguri că „bilanțul rodnic al perioadelor 1966—1970 constituie o bază trainică pentru împlinirea obiectivelor însușefițoare ale programului de dezvoltare economică și socială a țării elaborat de Comitetul al X-lea al Partidului Comunist Român pentru continuarea cu succes a operei de lămurire a societății socialiste multilaterale dezvoltate în patria noastră”.

În perioada aflată sub reflecțiile studiilor statistico-economice, de nîldă, veniul național a depășit prevederile cu 13,8 miliarde lei, crescînd într-un ritm mediu anual de 7,7 la sută și asigurînd astfel creșterea an de an a nivelului de trai material și cultural, precum și împlinirea unui vast program de investiții, datorită căruia se schimbă la față peisajul țării noastre. Procesul de industrializare a sporit într-un ritm mediu anual de 12 la sută, producția realizată în această perioadă depășind cu 26,9 miliarde lei limita superioară prevăzută în legea planului cincinal. O exemplificare sumară: producția globală industrială obținută în 1970 e egală cu cea realizată în întreaga perioadă 1950—1956.

Ca rezultat al dezvoltării și modernizării bazei tehnice a agriculturii și a investițiilor făcute (37 miliarde lei, deci cu 1,2 miliarde peste plan) producția globală din acest sector a crescut cu 24 la sută față de anii precedenți.

Acordată la progresul tuturor sectoarelor, cercetarea științifică a fost extinsă, punîndu-se accentul pe domeniul științelor tehnice, cu aplicații mai ales în construirea de mașini și sectoarele ei de vîr, în chimie și energie atomică.

Ca un corolar al ritmului general de creștere din toate domeniile activității noastre, vin datele de recensămint privind populația și nivelul ei de trai:

la 1 ianuarie 1971 aveam 20,4 milioane locuitori, deci cu 1,3 milioane mai mult decît la 31 decembrie 1965. Dintre aceștia, 41 la sută locuiesc în mediul urban, 5,1 milioane sînt salariați. Fondul de consum pe cap de locuitor a crescut cu 27 la sută, puterea de cumpărare a salariilor a sporit cu 20 la sută...

Toate cifrele comunicatului pledează pentru rolul major al cincinalului terminat, el „marcînd un pas hotărîtor pe drumul lămuririi unor condiții demne de eforturi eroice și pline de abnegație ale oamenilor muncii în edificarea orînduirii socialiste”.



## URARE LUI ION ISTRATI

Deși nu s-ar spune, după cum îl vedem omniprezent, atent meza la pulsul actualității, prozatorul Ion Istrati a pășit zilele trecute pe a 50-a treaptă a vîrstii. Cincizeci de ani, înseamnă apogeele maturității creatoare, cînd impresiile, știința, experiența vieții și a oamenilor, se sedimentează în funcție de o gîndire lucidă și de o sensibilitate stăpînită, bărbătească.

Romancier, novelist, povestitor, reporter, scriitorul este consecvent cu principiile unei arte angajate, accesibile, menite să aprindă lumini de nădejde și omenie în suflete. În pofida a precierilor de tot felul, în pofida conformismului snob, al celor care identifică valoarea cu alinierea la „moda” diversă, importate sau autohtone, Ion Istrati și-a croit în literatură un drum al său, un drum propriu, zămislit din contactul direct cu frumusețile, obiceiurile, necazurile și bucuriile neamului său. Autorul paginilor de autentică artă scoase Din neagra țărănie iubeste tradițiile multiseculare ale satului moldav, dar nu e tradiționalist; iubeste limba prișnîilor săi, nu ca să-i proclame cumva o unilaterală îndreptărire, ci spre a-i culege și a semăna și altora comoriile. „Țărănia” lui Ion Istrati, pe urmele aceleia hitre și nu o dată uzurată de la Creangă, are o nuanță umanitaristă și ușor melancolică, parcă un abur de toamnă peste frunzișurile rugninoase care se depun în covoraș, la picioarele arborilor. Dincolo, scriitorul este om al anilor noștri de muncă aprigă și de înflorire, este deschis cu mintea și cu inima, prezentului. Orbul său, suflarea, gîndul, condeul au însoțit mereu planșeta inginerescă a celor din industrie ca și speranțele celor care răspîndesc pe ogoarele înfrîșite sîmînța cea bună a viitorului. Pentru toate acestea, îl dorim lui Ion Istrati, împreună cu cititorii săi și al noștri, aceeași tinerească rîvnă în activitatea sa la masa de lucru, spre alte și alte împliniri ale poporului nostru și ale sale.

## CRONICARII BUCUREȘTENI

### AU GREȘIT

Nu am repropoat și nici nu repropoam vreunul critică aprecierile făcute cu bună credință. Nu vom face acest lucru nici aici, referîndu-ne la modul în care

# MOMENT

unele publicații bucureștene au primit piesa lui Andi Andrieș: Duet. Pentru că nici Radu Popescu, scriind în „România liberă” din 9.II.1971, nici Aurel Bădescu în „Contemporanul” din 14.II.1971, nu au greșit aprecierile referitoare la spectacolul oferit la București de către Teatrul din Botoșani. Or, o reprezentanță de nivel amatoresc, deși pusă sub egida regișorală a lui Valeriu Molescu, nu putea recolta păreri binevoitoare din partea spectatorilor. Însă textul ca atare, piesa scrisă de un autor, celebru sau modest, nu se poate conluda cu spectacolul.

Criticii bucureșteni au greșit numai din acest unghi pentru că au scris fără a citi în prealabil textul, sau fără a-l vedea interpretat (bine) și de un al teatru. Trebuie să spunem că, în asemenea cazuri, selecția distincțiilor între text și spectacol este cu deosebire dificilă și constituie o adevărată o piatră de încercare. Cu altă mai mult, dificultățile sporesc în cazul unor piese-scenarii, cum este și Duet, o piesă alcătuită din scene—ipoteză, dispuse linear, în aparență, și unde lanțezia, măsura și bunul gust regișoral sînt solicitate mai mult decît în cazul construcțiilor tradiționale. Teatrul Național din Iași, de pildă, a oferit cu aceeași piesă un spectacol excelent (regia Victor Tudor Popa); actual, original, punctat de ironie, sensibilizat și axat pe autenticitate, impo-triva soluțiilor lozincarde, împo-trind peste alie inadvertențele ale lui Radu Popescu (Andi Andrieș ar fi mai publicat ca prozator, mai nejucaț ca dramaturg (?)) Dimpotrivă: autorul nu e deloc prozator, nici publicat, nici nepublicat, și e destul de mult jucaț ca dramaturg, încercăm unele observații de ansamblu: 1) Colaborarea unor regișori cunoscuți, din București, cu teatrele din fundul provinciei nu e eficientă alina timp cit se face între două țtenuri sau prin corespondență; 2) Inanitate de a prezenta un spectacol al său „la consacrare” — cum ar zice Neagu Rădulescu — în Capitală, un teatru de pueri modeste ar trebui să pună în cumpănă înțel îndofelile; 3) Mal ale cînd e vorba de o piesă nouă, trînd situații de un interes actual acut, critica s-ar cuveni să fie mai precaută, în sensul de a face rabat mediocrității, dar spre a se asigura că nu combatem... un succes literar real. De aceea, nu se pot trage concluzii critice negative, în baza unui spectacol care nu-l angajează pe autor, ca autor. Dacă e vorba de Shakespeare (cazul „Dol tineri din Verona”), de Molière sau de alt clasic, lucrurile sînt mai simple. Aceștia nu pot protesta și prestații lor literare nu mai e angajată. În ceea ce ne privește, rămînem la același termen în aprecierea piesei Duet pe care l-am jolosit în cronica înserată în revista noastră. E vorba de o reluare originală a temei lui A. Barana din Sicilia, cu o tratare discretă, sinceră, lipsită de rențel strălucitoare. Andi Andrieș marchează și saltul efectuat în diversele sectoare ale realității românești și, mai ales, evită soluțiile deșinate, didactice și neconvinoătoare.

## FRANCASTEL TRĂDAT

Este cu totul laudabilă inițiativa editurii Meridiane de a populariza lucrările de bază ale istoriei artei contemporane, cum de pildă volumul lui Pierre Francastel: Pictură și societate, nașterea și distrugerea unui spațiu plastic de la Renaștere la cubism în traducerea lui Vasile Florea — dar nu este admisi-bil să se dea „bun de tipar” unei cărți cu atîtea erori. Să dăm numai cîteva exemple: — lada de zestre „cassoni”, devine fie „admirabilă priveviste” (p. 49), fie o necunoscută localitate (p. 67).

— Piero de la Francesca pri-mește din senin titlul de Piero

d'Arezzo: „frescele lui Piero D'Arezzo” (p. 42).

— orășelul lombard Castiglione Olona este metamorfozat într-o ființă umană, probabil un pictor decorator: la p. 21: (ansamblul lui...) la p. 45: (decorarea batisteriului datorită lui...); la p. 124: (peretii batisteriului lui...) Catilione Olona.

Nu numai noțiunile de geografie sînt ologă și amestice, dar și unele importante și elementare cunoștințe de istoria artei — vezi paginile 49, 59, 47, 150, etc. etc.

Oare cine este, cine au fost referenții și redactorul responsabil al cărții? Ar trebui reîn-staurată buna, vechea deprindere de a indica, discret, la penultima pagină a fiecărei cărți, numele responsabilului ca și cel al tirajului lucrării. Nu e rău să știi cu cine anume ai de a face și cam în ce cantitate...

## REFERINTE CRITICE

Biblioteca Centrală Universitară din Cluj, prin serviciul de documentare și bibliografie a tipărit recent un indice de semnalare a articolelor apărute în revistele din România, cu privire la scriitorii români contemporani. Autorii acestui indispensabil instrument de lucru pentru criticul și istoricul literar care vrea să se informeze, să se orienteze în literatura critică a unei opere sînt Teodora Oprescu și Ida Went. Referințele critice sînt extrase din presa centrală și din revistele care apar în principala orase ale țării, renunțîndu-se la contribuțiile județelor. Nu este justificată însă absența din periodicale consultate a ziarului Știința tineretului, unde textele de referință nu pot fi neglijate. La fel se trece cu vederea Analele universităților din București, Iași, Timișoara, Craiova care sînt pîr și simplu ulte. Este inexplicabil, de asemenea, neșterea Anuarului... scos de Filiala Academiei R.S.R. din Iași. Ne miră aceste absențe în acest obid bibliografic fiindcă revistele respective, și nu numai cele semnalate de noi, se adresează în Biblioteca centrală din Cluj. De ce este omisă din bibliografia revista studenților din Cluj? Oricum buletin de informare critică trebuie să ia în seamă toate publicațiile care apar la noi.

## TEATRELE NAȚIONALE—CENTRE DRAMATICE?

Ne bucură să aflăm în „Săptămîna culturală a Capitalei” (nr. 10 / 1971), sub semnătura de autoritate a lui Mihnea Gheorghiu, o propunere care răspunde, în fine, unei mai vechi sugestii exprimate în „Cronica”. În adevăr, protestînd împotriva unor intenții de uniformizare, revista noastră își exprimă părerea că Teatrele Naționale trebuie să aibă un statut aparte față de celelalte scene, mai ales cele din provincie, dată fiind componența trupelor de actori, tradițiile și posibilitățile tehnice.

Pornind de la faptul că s-a creat recent al cincilea Teatru Național, Mihnea Gheorghiu susține ideea descentralizării mișcării noastre teatrale, prin înființarea unor centre dramatice regionale care să fie „mobile și veritabile focare de cultură, alături de Universități și Academii”. Subscriem cu totul la această propunere, manifestîndu-ne astfel, încă o dată, consecvența opiniei. De asemenea, subscriem și la arțurarea articolelui, convînsi că „mleucul principat (bucureștan) din jurul Ateneului nu-i obligatoriu mai prejos...”. Dar, pentru a răspunde unor asemenea cerințe, Teatrele naționale se cuvine să se bucure și de posibilități corespunzătoare, asigurate printr-un cadru juridic și financiar deosebit de celelalte scene.

N. IRIMESCU

# SPORT SERGENTUL POPESCU ȘI JUDECATA DE APOI

Un chenar adinc scrijelat în carnea frescei de la Cozia înconjoară temeinic gîngășul diminutiv Mîșu — 1959. Păzește-l, Doamne, pe acest Mîșu '59, că, dacă-l prind, îl tac să-și inghiță briceagul cu țîrșuș cu tot! Pacoste a turismului românesc, dumnealui, călătorul cu briceag, nu iartă nimic; dacă ar avea cum, și-ar zgiria inițialele și-n soare, doar-doar o afila universal cu Mîșu '59 există, răsufli și digeră. La Cozia, pictura din secolul XVIII tinde să fie acoperită de iscăliturile secolului XX.

Iacob Ilie își așterne numele taman pe pintecul unui păcătos purtat de ducă-se pe pustii către veșnicile cazne în cazane. Lenuța (atît și dulce: Lenuța) semnează pe beregata sfîntului Dimitrie. Numele turistei Nuți Constantin (Craiova) taie în două zimbelul unui arhanghel. Angela Giurgiu încearcă să-și asigure veșnica pomenire zgîriindu-și numele și prenumele exact sub călcătura unui diavol ochios și fioros.

Am constatat că circa 80 % dintre numele scrijelate pe ziduri sînt... feminine.

Eterna luptă a purtătoarelor de fuste cu anonimatul? Nu-mi prea vine a crede; nu știu de ce, dar nu-mi pot inchipui o grațioasă fecioară minuiind cu atita nemilă lama briceagului și făcînd să țîrșească scinteii din piatră și zid. Nu mi-o pot inchipui pe Crăciun Fatma din Medgidia cocoșindu-se pe o schelă de 2 m, ca să zgirie plafonul bucătăriei brîncoveniștii, nici pe Ortansa Mihăescu săpînd cu diblul și dalta pietrele din temelie mănăstirii. Cred, mă degrabă, că juni înfocat-inamorați și-au strigat oful pe ziduri precum Don Quijote pe spinarea colinelor, etalînd cit mai sus și mai temeinic numele dulcineelor din Caracal și Medgidia. Ori — mai știi! — poate Dulcinea a înarmat cu un zimbet și o ispită mina ce zgiria fresca. Că, slavă Domnului, istoria e plină de povești de acest soi, de multe ori cuțitul intrînd și-n inimi, nu numai în tencuială...

Pînă s-o lămurii cum devine cazul cu frecvența diminutivelor feminine, cancerul

zidurilor roade înainte. Ceea ce s-a păstrat prin veacuri cu trudă și adesea cu sacrificii, dumnealui, călătorul cu briceag, sfărâmă în zece minute. Popescu Vasiliță, sergent, se iscălește exact în mijlocul judecății de apoi; bravo, curajos băiat, nu degeaba a ajuns sergent! Buna Costy (!) strigă „prezent!” tocmai de pe catapeteasmă. Am găsit inscripții adînci pînă și pe... toaca mănăstirii — Gioni și Nutzi Tăgîrță, cu fiica sa Mihaela. Scrijelînd blana de tei, Gioni și-o fi inchipuit că din acel moment înainte, toaca va răspîndi de-a lungul Oltului slovele scobite cu briceagul: Tă-gir-ță... Tă-gir-ță... Tă-gir-ță...

Intru neutralizarea călătorului cu briceag, propun o soluție de-a dreptul radicală: să se publice, din cînd în cînd, liste la zi cuprinzînd numele turiștilor-carii. Poate că atunci — măcar atunci! — le-o crăpa obrazul de rușine lui Gioni Tăgîrță și compania.

M. R. L.





Titus Popovici: „Moartea lui Ipu”

Titus Popovici a „dispărut” de la Seta (1958) în cinematografie, refuzând, mi se pare, să se mai întoarcă cu regularitate la literatură și, mai ales, la roman, la construcțiile de mare amploare epică. Romancierul a fost „anulat”, „răpit” (definitiv?) de mirajul irezistibil al ecranului unde personajele și ideile, totul se încadrează unui realism cinematografic direct, de efect și cu o mare deschidere la public. De altfel, cinematograful este tot mai mult cea mai mare și de neevitat tentativă a secolului XX. Francisc Munteanu a decolat iremediabil pe platouri cu succesele și eșecurile cunoscute. El a devenit un scriitor care vrea să-și valorifice din nou creația prin cinematograf (oare mai este nevoie să înlocuiești, să susții o mediocritate prin altă mediocritate?), dar neînțelegând că, oriunde te-ai refugia, opera de artă este înaintea de toate o valoare și nu maculatură, indiferent dacă e pagină tipografică sau filmată. Scenaristul Titus Popovici revine în circuitul literar actual cu o năvălă cu totul remarcabilă care justifică în parte o absență și vestește, neîndoielnic, o reîntoarcere efectivă la roman. *Moartea lui Ipu* este înaintea de toate reconstituirea unei așteptări aducătoare de moarte: într-un sat din Transilvania, în timpul războiului care se apropia de sfârșit un neamț este ucis cu o seceră și lăsat să-l umple furnicile. Autorul trebuie să fie descoperit și condamnat. Satul întreg intră în panică și nimeni nu vrea să iasă în față să spună că e vinovat. E numit și sacrificat Ipu, un inocent care „este sărac cu duhul”. Moartea neamțului primejduiește existența satului și arta lui Titus Popovici stă în reflecția atmosferei de coșmar, de ireală pedeapsă care plutește amenințător deasupra tuturor. Textul este excelent condus spre o semnificație mai înaltă: aceea de sacrificiu, de dăruire nemijlocită, unde jocul vovăției este realizat fără poticniri. Ipu este autorul care-și oferă viața ca să salveze satul, ca să nu-și lase pe drumuri neamurile sărace. E un gest de superioră înțelegere morală, de nedescoperit la ceilalți din sat. Titus Popovici nu dramatizează, ci condensează, structurează totul pînă la nivelul de restituire epică. Povestirea se desfășoară firesc și în drumul ei culege, într-un limbaj extrem de viu, de colorat, de sugestiv („Mașina militară era tot acolo, șoferul se uita la noi cu ochi goi, ca la două broaște cu păr”) faptele: buluc la primărie, supravegheați de nemți, oamenii așteaptă deznodământul. E o așteptare care își caută vinovatul. Notabilitățile comunei se pling de neputința de a găsi pe cineva care să-i salveze. Scena e magistral surprinsă de Titus Popovici în alarma personajelor care nu pot să-și stăpînească spaima, derută, în așteptarea orei cinci. Totul însă primește un răspuns: „Ipu îmbătrînește din nou. Impinge paharul lui din fața lui.

— Bine. Am să mă duc și am să spun că l-am omorât eu”.

Entuziasmul este general, și se manifestă într-un cadru nelumesc: „Aud cu toți porii, cu fiecare fibră, cu toate amintirile mele și cu tot ce voi fi de acum înainte cum răsufliă toți, ușurați; deși își tin răsufliările și au pătît de efortul pe care-l fac de-a nu

scoate un sunet, de-a nu face un gest, — totuși, răsuflarea lor ușurată face să fluture flăcărulă a lămpilor cu gaz. Umbră mari filii în odaie: toți s-au ridicat, îl înconjoară pe Ipu, îl sărută, îl bat pe umeri; Margareta îi caută mîna mare, grea, solzoasă și i-o sărută lipicios, cu lacrimi ale buzelor; Mieluță, plîngînd mereu, toarnă vin în toate paharele, îl silesc pe Ipu să bea; popa, cu mîinile împreunate, murmură ceva; apoi bea și el, mai multe pahare. Acum Ipu e o piatră, o bucată de pline, o creangă; ride mereu, clătîndu-și capul rotund:

— Lăsareți, lăsareți... Apoi brusca, i se face sete, ridică paharul, îi privește pe rînd, pe fiecare: „La mulți ani; fericire și sănătate să dea Dumnezeu...” Și cînd totul pare rezolvat, aranjat cum nu se mai poate de bine, jocul de-a vinovatul ia o nouă întorsătură, dramatică pentru Ipu: nemții pleacă, iar el rămîne în viață, plîngînd neșansa de a nu fi vinovat. E un final de dramă a cărei semnificație stă în desăvîrșita putință de a nu confrunta reacția colectivității cu a lui Ipu, cu a băiatului obsedat de joc, căci dincolo de fapte, de perdelele grele ale unei compoziții desăvîrșite, narațiunea obiectivă, a lui Titus Popovici anunță un nou roman. **11 așteptăm**

ZAHARIA SĂNGEORZAN



„Noi publicații sibiene”

Avem în față câteva lucrări, tipărite în vremea din urmă sub egida Bibliotecii „Astra” din Sibiu: Centenarul revistei „Transilvania” Presa românească sibiană (1851—1968); Calendarele românești sibiene (1793—1970); Cartea românească manuscrisă; și Colecția iconografică „Scriitorii noștri”. Nici numărul, nici preocupările asupra cărora avertizează aceste titluri nu surprind pe nimeni, interesul cultural al urbei, străvechi, fiind binecunoscut. „O, slavă ție, Sibiu, și strănepoții vor afla / Că arta și-a găsit aici o sîntă oblatădure”. O loaică teatrală debută astfel încă în 1778, anunțînd o preocupare esențială a orașului, rămasă statornică în secolele ce au urmat. Nu e vorba însă numai de Sibiu meloman și iubitor de teatru cum, privindu-l exterior, și-l închipuie cei mai mulți, ci de urbea cu preocupări culturale multiple și adînci, cea evocată acum trei decenii (Sibiu), 1940) cu atîta emoție de prof. Al. Dima, animatorul — atunci — al societății culturale „Thesis”. Mai mult decît alte orașe din cuprinsul țării, Sibiu a izbutit să-și mențină, peste toate avaturile, un climat de cultură, în care știința și arta și-au aflat, ca în prologul amintit din 1778, sacra „oblatădure” fără de care spiritul unei comunități nu poate progresa. Aici a apărut, sub auspiciile „Astrei”, prima enciclopedie românească (1898) și tot aici a fost tipărită, timp de 64 ani, prestigioasa revistă „Transilvania”, fiind condusă, succesiv, de C. Diaconovici, O. Tăslăuanu, I. Georgescu, H. Petra-Petrescu, A. Dima, S. Dragomir, Șt. Manziulea, D. Popovici ș.a. Din 1881 ea a jucat un rol eminent, făcîndu-se ecoul năzuinței spre unitate politică și culturală a românilor, așa cum o hărăzise Asociația al cărei organ era. Constituind una dintre cele mai impresionante colecții revuistice din țară (85 volume), de interes istoric, lingvistic, economic, pedagogic, geografic, folcloric etc., „Transilvania” marchează un moment

distinct în dezvoltarea istoriei, literaturii și artelor noastre. La Sibiu au apărut, cum se știe, publicații de prestigiu, precum: „Tribuna”, „Luceafărul”, „Amicul școlii”. În fine, pentru a ne referi doar la anii din urmă, se cade să amintim că aici s-a desfășurat o activitate științifică notorie, în deosebi pe tărîmul istoriei și al filologiei. Publicația Muzeului Brukenthal, „Studii și comunicări”, în care cercetările locale au aflat în bună măsură un mijloc de valorificare, se află la al 15-lea tom, în prelungirea acelor „Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum”, cunoscut și peste hotare. În Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului, unic în felul său, educează o colecție de studii și materiale, „Cibinium” (1967—1968).

Volumele menționate la începutul acestor rânduri nu fac decît să continue și să fortifice o tradiție. Primul reunește comunicările prezentate la sesiunea din 11—12 mai 1968, consacrată Centenarului revistei „Transilvania”, sub înmăsoasa îndrumare a prof. Ioan Holhoș, directorul Bibliotecii „Astra” și cu sprijinul larg al autorităților locale. Organizată în patru secțiuni, sesiunea a cuprins o bogată gamă de subiecte privind 1. activitatea „Astrei”, 2. istoria presei românești, 3. personalități ale ziaristicii noastre, 4. biblioteconomie. Vom aminti, din cele 27 de titluri, pe cele care definesc direcțiile de cercetare: „Astra”, inițiativa primei enciclopedii românești (Mircea Avram); „Astra” și activitatea muzeistică (Mihai Sofronie); Bibliotecarii ai „Astrei”; Octavian Goga și „Astra” (Mircea Popa); Preocupările lui Gh. Barițiu pentru un teatru românesc în Transilvania (Maria Fanache) etc. Publicate în volumul centenarului, aceste comunicări pun în circulație informații și interpretări noi, menite să întregască profilul cultural al „Astrei”. În cadrul secțiunii privitoare la istoria presei românești, câteva studii se referă la revista „Transilvania”, cercetată sub raportul rolului său cultural și dinamizator (Ion Holhoș. Const. Catrina, Corneliu Dragoman, Gh. Pavelescu). Comunicări speciale au fost prezentate în legătură cu activitatea ziaristică: despre Ioan Rusu-Șirianu (Gabriel Strempe), Mihail Kogălniceanu (Gh. Hăncu), Liviu Rebreanu (Tiberiu Rebreanu), Iosif Vulcan (Lucian Drîmbă), Ștefan Pop (Teodor Pavel). Au fost abordate și unele teme aparent fără legătură cu obiectul sesiunii, dar care se înscriu într-o mai amplă perspectivă culturală: biblioteca stolicului Cantacuzino (C. Dima-Drăgan), ecoul memorandumului din 1892 în presa străină (N. Oprea), popularizarea științelor naturii în revista „V. Adamachi” din Iași (C. Gilea și I. Kara) etc.

Colecția de documente iconografice a Bibliotecii municipale, prezentată anterior de Mircea Avram („Revista bibliotecilor”, 1966, nr. 12), constituie substanța unui album selectiv, întocmit de Elena Dunăreanu în cadrul serviciului de informare bibliografică: Colecția iconografică „Scriitorii noștri”. Valorosul opuscul reproduce fotografiile ale scriitorilor români, unele cunoscute (Eminescu, Agărbiceanu, Delavrancea, Topirceanu), altele publicate acum întîia oară sau rarissime (Aron Densusianu, I. Pop-Reteaganu, Iosif Vulcan, M. Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești etc.). Excelenta finută grafică a albumului conține o dată în plus tradiția sibiană în această materie. Fondul iconografic al Bibliotecii „Astra” va constitui substanța altor câteva albume, din care cercetarea istorico-literară va avea desigur de profitat: Oameni de teatru; Personalități transilvănene; Orașe și sate ardelenne — ieri și azi.

Consemnăm, în fine, cu regretul de a nu putea insista aici, cercetarea bibliografică întreprinsă de Elena Dunăreanu, Presa românească sibiană 1851—1868, care oglindește asi-

dua activitate publicistică desfășurată aici timp de peste un secol. Sînt prezentate alfabetic 157 publicații, dintre care — se știe — unele constituie capitole importante ale istoriei noastre culturale: „Transilvania”, „Tribuna”, „Luceafărul” etc., ele interesînd într-o bună măsură „cercetările privitoare la activitatea lui G. Barițiu, I. Slavici, O. Goga, G. Cosbuc, I. Agărbiceanu, L. Blaga ș.a. Un indice cronologic, unul de nume și altul de edituri și tipografii, înlesnesc orientarea cercetătorului, ca și sumarele indicații bibliografice de la sfîrșit. În temeiul deosebi pe îndurările sibiene lucrarea omite deliberat almanahurile, anuarele, calendarele etc., așa cum ne avertizează cuvîntul înainte semnat de Mircea Avram. Procedul nu ni se pare indicat, oricare ar fi motivările, și este regretabil, pe de altă parte, că n-au fost investigate și alte biblioteci decît aceea a Academiei, menționată irecvent, pentru completarea datelor. S-ar fi putut aduce astfel precizări utile și completări. Inițiativa merită însă întreaga adeziune și — desigur — ea va stimula cercetările privitoare la istoria culturală a Sibiului. O consemnăm cu deplină satisfacție, cu atît mai mult cu cît lucruri similare (repertorii, indici, bibliografii etc.) au apărut și în alte orașe ale țării (Iași, Galați, Bacău, Cluj, Arad, Tg. Mureș etc.), sprijinind astfel eforturile de valorificare a trecutului nostru istoric, și cultural. Adăugînd la aceasta lucrarea mai recentă, întocmită tot de Elena Dunăreanu, Calendarele românești sibiene (1793—1970) și Cartea românească manuscrisă de Mircea Avram (Sibiu, 1970), punctăm doar în treacăt laudabila activitate de cercetare bibliografică ce se desfășoară în cadrul Bibliotecii „Astra”.

AL. ZUB

Ion

Vlasiu:

„În spațiu și timp”

Paginile de jurnal pe care sculptorul și scriitorul Ion Vlasiu le dă la iveală în volumul *În spațiu și timp* (Editura Dacia, Cluj, 1970) sînt mărturia unei existențe dedicate pe de-a-ntregul artei și, totodată, oglinda unui destin creator aflat în premanță confruntare cu el însuși și cu lumea din jur. Nu e vorba de o carte care să cuprindă considerații estetice savante, ori reflecții în stil grav, sententios. Ea înfățișează, mai degrabă scrisul de atelier al unui artist ce meditează din unghiul unui instinct natural al vieții și al artei asupra meșteșugului său și asupra realităților cu care vine în contact. Jurnalul păstrează, în acest sens, o intensă pulsație dramatică, fiind rezultatul unei conștiințe neliniștite, care aspiră spre un acord cu sine și lumea, pe temeiul valorilor etice și estetice ale tezaurului de experiență popular. Căci, desigur, prin școala celor mai variate forme de existență și artă, Ion Vlasiu are curajul de a fi ceea ce este: un om de

pe Mureș, nutrină cultul aprins al strămoșilor săi țărani, al lumii care i-a dat pe Horia și Iancu, „Cristoși ai istoriei noastre” (p. 131), și a cărei amintire îi oferă, de fiecare dată, puncte sigure de reper. Un asemenea cult, în opera lui Ion Vlasiu, e departe de orice sugestii demagogice, neosemănătoriste. Sculptorul și scriitorul se situează la confluența idealului de artă tradițional cu principiul de modernitate în stare să-i procure acestui ideal o revitalizare, să-l readucă — pe orbita unor preocupări contemporane.

Volumul e alcătuit din cinci „casete”: București, ianuarie 1932 — iulie 1932; Paris, sept. 1937 — iunie, 1938; Dinard (Franța), iulie 1938 — aug. 1938; București, nov. 1940 — iulie, 1941; Lechința, august 1941 — sept. 1941. Un drum destul de întins, în care explorarea interiorității artistului se asociază cu observații pertinente privind epoca și oamenii înțînîți.

Insemnările memorialistului refac imaginea unui tînar boem, ale cărui experiențe urmează o linie foarte sinuoasă. E o boemă care nu vizează, însă, mai niciodată, aventura grațioasă sau dispoziția cinic-decadentă. Impulsul sănătos al răspunderii umane și al încrederii într-un sens superior al vieții îl salvează, dincolo de variabilitatea izbînzilor și eșecurilor, pe artistul pornit să se realizeze, de haosul și arbitrarul gesturilor extreme. Există, în eroul multor avaruri bucureștene ori pariziene, o superbă voință ordonatoare, o cinste nativă, care evocă înțelepciunea statornică, bazată pe respectul unor valori îndelung verificate, a sirului său de antecesorii. O lumină tonică, optimistă se degajă din paginile acestui jurnal aparținînd unui om de literă și de artă, care a biruit atîtea din vicisitudinile și adversitățile ce i-au stat înaintea, printr-o conștiință neșovăitoare a mesajului său.

În spațiu și timp e o carte care se recomandă, în primul rînd, prin marea cantitate de viață trăită, din cuprinsul ei. Fiecare rînd, de la aforismul exemplar dăltuit, la portretul lucrat în linii rapide, poartă amprenta unei alitudinii vii, angajate, definindu-l în chip esențial pe autor. Varietatea peisajului uman și social de aici, apariția, în episoade fulgurante, de o mare sugestivitate, a unor scriitori și artiști, ca, de pildă: Brăncuși, Eugen Ionescu, Picasso, Geo Bogza, B. Fundoianu, acuratețea unor „copii după natură”, întreprinse într-un ritm dens, concentrat — toate acestea contribuie la imaginea de amplă semnificație a spațiului și a timpului străbătute de Ion Vlasiu la vremea începuturilor sale în artă. Cîteva așchii din această frumoasă operă de evocare și de reflecție, cu care Ion Vlasiu întregeste cunoscutul său ciclu memorialistic: „Este în mine o putere care știe să aștepte fără promisiuni”; „De bună seamă, singura virtute este să mori cînd ai ajuns să te convingi că trăind nu poți îmbogăți viața cu nimic, că nu mai poți da tericire în nici o formă. Aceasta e virtutea pe care aș dăru-i oamenilor construiri de mine”; „Artă nu e ceea ce am vrea să fie. E numai ceea ce sîntem noi. Dacă voim deci să devenim artiști mari, să fim întîi oameni mari. Mari prin naivitate, fiindcă acest fel de a fi cere toate virtuțile”.

Colaborarea dintre domeniile artei își află în condeiul și dalta acestui strălucit artist ardelean o pildă și un îndemnul.

I. SIRBU



Adrian Păunescu: „Cărțile poștale ale morții”

Trebuie să considerăm cărtușia lui Adrian Păunescu o glumă. O glumă a unui spirit agitat, geamăn temperamentului, o șotie (v. Gide) a unui spirit care-și întreprinde puțin teribilele clocote pentru a se deda unui joc năstrușnic. Unde e Adrian Păunescu cel tulburat de mari întrebări? Unde e Adrian Păunescu cel mustind de patos? Unde e Adrian Păunescu poetul care, ca un Beniuc mai spiritualizat, s-ar lua la trîntă cu tot universul? Unde e Adrian Păunescu cel grav și profetic?

E... în America, unde are o bursă de studii, și, în locul său avem acum pe piața literară un personaj ce-i aparține, bizarul și burlescul factor Chelariu, detectiv fără voie. El e personajul-ax al mini-romanului *Cărțile poștale ale morții* (Ed. Albatros, 1970, 114 pp.). Cred că sare în ochi alura parodică a titlului, bătînd aproape la titlurile „de groază” ale cărților de două parale (sau de 15) de odinioară: „Moartea bate la geam”, „În valiză era mortul”, „Moartea și cei patru scheleți” și altele din aceeași lăină macabră și stupidă.

Mini-romanul lui Adrian Păunescu începe deci ca o istorie polițistă și de groază. O babă și un director primesc cîte o carte poștală prin care sunt anunțați că în termen de o oră vor da ortul popii, semnat: Destinul. Și îl dau. Partea hazlie, de un haz, cum spuneam, burlesc, e că Destinul semnează „cu respectoase săruiri de mîini și salutări tovărășești”. Iar partea grotescă, funambulescă e că din lumea celor drepti, defuncții trec în final din nou în lumea noastră strîmbă. De altfel, tot șicul istoriei e că pe la mijloc lumile se amestecă nu mai știi care-s morții, care-s vii.

Din detectivistă, cum se vede, alacerea se transformă treptat într-o poveste sinistru-fantastică, cu lantome, tîntirime, năuci (și-n alb și-n negru), morți vorbăreți, cavouri urlete în noapte — în fine, un talmeș balmeș nu lipsit de vervă în bună manieră supra-realistă. Volumul se citește ușor, chiar dacă, apropiindu-te de pagina 114 nu poți să nu te întrebă: ce vor să spună toate năzbîțiile astea noctambule? Poate o tîlă spre onirici, poate o zellmea către romanele așa-zis negre (avem și noi: vezi *Moartea vine pe bandă* de magnetofon de tov. Haralamb Zîncă, roman negru cu dungi roz), sau poate, pur și vesel, o glumă sugubă-macabră? (Ca să alestăm căltorului sugubă-macabritatea cărții, cităm fraza finală, atît:

„Care ți-ai uitat, bă, cavoul pe plajă?”).

Păunescu are aici un stil zglobiu, voios și spumos, cu multiple calambururi și poante lejere, miticist. Ici și colo bate prin paginile cărții un vinticel dinspre maestrul stilului sălăreț și pișcător, III și Petrov sau, dintre autohtoni, Băieșu.

Recomandăm această cărți-că tuturor celor care mînlîncă umor absurd pe pline și au două ore absolut libere la dispoziție. A nu se citi în pat după orele 24.

GEORGE PRUTEANU



# BRECHT ȘI FICTIUNEA LIRICĂ

de EGON MONK

Influențele lui Brecht asupra teatrului muzical s-au realizat fie direct, prin încercări în acest gen de creație, fie indirect prin succesele sale dramatice, de punere în scenă, sau prin largă difuzare a teoriei sale teatrale. Colaborarea cu genul de operă decise pe Brecht să critice teatrul muzical burghez pe care-l trata drept „culinar”. Pentru Brecht, opera reprezenta forma cea mai pură de a scoate în evidență raporturile sociale. El găsea în acest domeniu, într-o formă perfectă, ceea ce voia să combată: lumea de aparențe. Și aceasta cu aprobarea publicului. Cererea și oferta concordau perfect. Brecht descrie publicul de operă ca avid de a deveni „ceară în miinile unui maestru-modelator” și gata de a fugi din lumea sa într-o altă lume în timpul citorva ore ale serii. Din ce lume și către care lume? Departe de biourile de plasare, de șomaj și de bucătăriile populare. Sărăcia nu apărea pe scenele lirice sau, cel mult, se consuma în nesemnificative drame interioare. Departe de asemenea de falșii de bănci și de uzine, departe de anarhia întregului sistem. Cataclismele nu existau pe scenele lirice decât ca o urmare a unei fatalități, a unui destin imprezvizibil. Departe de asasinii străzilor, departe de moarte, de luptele politice. De fapt, dacă crima se producea pe scena lirică era rare ori un motiv politic recunoscut ci mai degrabă expresie a unei pasiuni romantice. Firește, existau și „idei noi”. Dar pentru Brecht ele nu reprezentau adevăratele înnoiri. E drept, apar mașini, automobile și avioane pe platoul scenic. Dar aceste mijloace noi sînt folosite doar pentru a transporta vechile povești sentimentale, așa-zisele valori inalterabile. Cum să excludi din scenă marile conflicte sociale? Pe de altă parte, a le aduce în teatru, a transforma inovațiile în adevărate înnoiri, a-i lua operii rolul de invariabil într-o societate care se transformă radical — s-ar fi cerut prea mult.

La început nici Brecht nu pretindea aceasta. El abordă opera cu comportamentul „bravului soldat Schweik”. Disprețul său pentru „opera culinară” consista într-o operă „hiperculinară”. Brecht transforma bucuria dorită normal de marele public într-un subiect de acțiune pe scenă. Amuzamentul se transforma într-o marfă de calitate al cărui preț era întotdeauna ridicat. „Lăcomia, dragostea carnală, boxul și beția” cele patru elemente fundamentale ale distracției mascuine erau prezentate ca o marfă de atracție pentru cei ale căror buzunare erau pline. Pentru astfel de elogi aduse „artei culinare”, Brecht spera să provoace reacții destul de violente ca să facă suspecte „senzualilor” bucuriile unor astfel de satisfaceri. Pentru aceasta era nevoie însă de directă participare a publicului spectator. „Opera, scria Brecht, ar trebui să fie plasată la nivelul teatrului modern. Teatrul modern este teatrul epic, acel teatru care pleacă de la spectator”. El are nevoie de a

găsi în sală critici ai situațiilor prezentate, în locul consumatorilor de dulciuri muzicale. O asemenea atitudine, față de acțiunea scenică presupunea părăsirea unei tehnici teatrale folosite în Europa de 2000 de ani. Urmărind desfășurarea unei piese sau a unei opere, spectatorul nu trebuia să mai spună „așa trebuia să se întimplă”, ci „aceasta s-ar fi putut întimpla și altfel”. Spectatorul trebuia deci să-și spună ceva, era obligat să gîndească și să nu cadă subjugat de farmecul teatrului; nu trebuia însă nici să se încerce impunerea sentimentelor autorilor și compozitorilor ca fiind proprii ale sale; devenea deci ridicol să-l faci să simpatizeze în loc să-l faci să privească cu atenție. Motivele psihologice de comportament trebuiau să facă loc motivelor sociologice; spectatorul trebuia să fie forțat să-și arunce privirea în altă parte, asupra preocupărilor celor puternici, fără a-i confunda însă cu „fatalitatea”.

Teatrul epic al lui Brecht este un sistem ordonat avînd drept scop să facă pe spectator să vadă totul într-o manieră rațională pentru a-i trezi în fine preocuparea pentru „propriile sale interese din afara celor patru ziduri ale casei sale”. Care era în acest sistem locul muzicii? Principiile fundamentale ale teatrului epic care se sprijină pe abandonul metodei intuitive sînt viabile pe scena lirică? Nu este în mod general recunoscut că muzica înlăunțe intuiția mult mai ușor, mai repede și mai eficace decât oricare alt mijloc teatral? Opiniile lui Brecht asupra funcției muzicii în teatrul liric au pe spectator ca punct de plecare. Cu un deznăscut, amintind pe cel al lui Tolstoi, el descrie efectul muzicii asupra publicului într-o sală de concert. „Noi putem vedea rînduri întregi de ființe umane complet pasive, într-o stare de beție particulară, adîncii în ei înșiși și prezentînd aspectele unei intoxicații intense. Privirea fixă, verde-albăstruiie, demonstrează că acești oameni s-au abandonat emoției lor”.

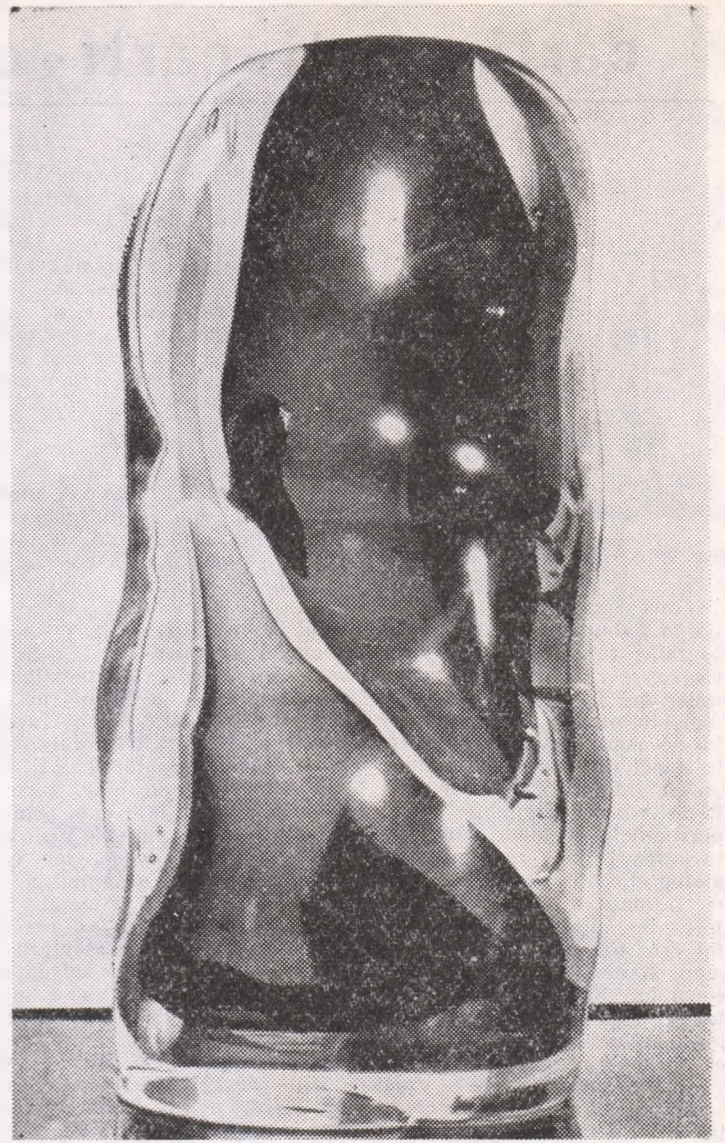
„Muzica epică în teatru trebuia să treacă pe alt plan”. Nu era necesar să-și folosească capacitatea sa numai pentru a provoca și întreține sentimente, trebuia mai înainte de toate să aibe un rol controlabil. Muzica nu trebuia nici să hipnotizeze, nici să imbecileze așa cum, de altfel, se ceru interpretelor să nu se abandoneze ei. Se cerea muzicii să aibe un rol analog textului, imaginii, interpretării și a tot ce face dintr-un teatru un ansamblu. Muzica trebuia să se subordoneze scopului de a transmite imagini nefalsificate ale vieții reale, să concure de la posibilitatea soluționării diverselor ei probleme. Muzica singură nu putea satisface această exigență”. În teatrul epic era necesar deci să i se atribuie rolul unui complement. Însemna această supunerea muzicii unor foarte mari restricțiuni? Sau din contră — afirmarea predominanței părții muzicale într-o operă devenea handicap în loc de a fi utilă? Kurt Weill împărțea a-

ceastă ultimă opinie. „Noul teatru liric care se crează azi — afirma el — are un caracter epic”. Căci dacă forma narativă nu lasă niciodată spectatorului decît o incertitudine sau o îndoielă asupra evenimentelor scenice, muzica își poate afirma efectul său pur muzical în mod independent. Aceasta concorda cu exigențele lui Brecht care solicita separarea completă a celor trei elemente: muzică, text, decor. Atitudinea

lui Brecht față de muzică este aceea a unui dramaturg pentru care teatrul vorbit sau cel cîntat nu constituie mijloace de expresie fundamental diferite, ci doar mijloace de expresie diferite ale aceluiași teatru. Deci problema primordialității acordate uneia sau alteia dintre aceste modalități de expresie artistică îi era total indiferentă. Numai între aceste coordonate era de părere Brecht că o operă muzicală poate să aibe o valoare proprie și o frumusețe posibilă. După „Mahagonny” Brecht nu mai scrie pentru teatrul muzical iar creația lui Weill se îndreaptă pe alte căi. Nici opera sa scrisă după piesa „Street Scene” de Elmer Rice, nici opera lui Paul Dessau, după piesa radiofonică „Procesul lui Lukullus” de Brecht, nici alte încercări după piese de Brecht nu mai aparțin ciclului inițial. Este vorba acum de compoziții după modele literare destinate teatrului liric, ce nu pot fi considerate ca fiind exemple ale influenței teoriilor lui Brecht asupra operei în genere. Colaborarea de mai târziu cu Paul Dessau și Hans Eisler face parte din istoria teatrului epic, dar ea aparține unui alt capitol. Pentru cu totul alte rațiuni o operă ca „Mahagonny” se dovedise unică. Metoda folosită în acest caz de Brecht, care consista în înlocuirea irealității operei ca gen prin irealitatea acțiunii, în scopul ca — anulîndu-se una prin cealaltă — pînă la urmă să se provoace restabilirea realității, această metodă nu putea fi utilizată decît o singură dată.

Astăzi tentativa de a face o scurtă descriere a influenței lui Brecht asupra teatrului liric revine la punctul de plecare. Politica, baza pieselor și a teoriei sale despre teatru nu trebuie să fie subestimată în profitul esteticii. Una o condiționează pe cealaltă, amîndouă se completează neputînd exista separat. Dar în practică totuși, Brecht, omul politic, poate fi separat de Brecht, autorul dramatic. Estetica lui Brecht a avut de întîmpinat de multe ori dificultăți în găsirea unui drum, aflîndu-se în opoziție directă cu teoria despre teatru a lui Stanislavski. În alte părți, Brecht este condamnat ca om politic, conceptele sale politice găsindu-se de astă dată în opoziție. Uneori, în fața universului teatral al lui Brecht atitudinea oamenilor de artă și a publicului este cuprinsă de trăsături schizofrenice: este iubit pînă la adorație limbajul lui Brecht, este admirată construcția pieselor sale dar sînt ignorate total argumentele pe care este clădit teatrul său. Este admirat cu rajul forme dar este renegată intenția pentru care a fost creată o astfel de formă. Detașată de angajamentul social, influența lui Brecht asupra teatrului muzical contemporan ca și asupra teatrului în general rămîne numai o simplă inovație formală.

Traducere de  
GEORGE ZAHARESCU



PAUL JENKINS: „Fenomen nr. 3”

# CURIER

## PROFESORI — PICTORI

Profesorii de desen din Iași repetă de cîțiva ani ambiția de a ne dovedi că n-au trădat școlăritul. Și bine fac. Expoziția lor, deschisă în sala Victoria, le onorează dăruirea pentru artă mai elocvent chiar decît manifestările precedente, deși pe alocuri se simte improvizată. Poate că și această sinceritate ce ține de organizare contribuie la sugerarea unei atmosfere de atelier și naște simpatie pentru expoziții, unii cunoștințe mai vechi, alții debutanți în această anuașă a corpului didactic.

Parcă anume spre a trasa cu fir roșu continuitatea, unii revin cu lucrări pe care le consideră probabil reprezentative, oferindu-ne, astfel, puncte de reper pentru considerarea evoluției lor ulterioare (Gh. Savin, Rodica Mihailescu, Aura Drăgan, Eugen Mircea). În ansamblu, această înmănușiere de generații și maniere incită ca o casă de bună tradiție, în care nepotii nu aruncă ceea ce a plăcut bunicii spre a face loc îndrăznitelor pe gustul lor, cutezante care, bineînțeles, vor fi la rîndul lor deșchise.

Notabil, efortul generat de a ține pasul cu excoentele timpului, ca și surprinzătoarea valoare în acest context a unor lucrări ce se impun prin calități precise, deși nu-și ascund sorgintea. Astfel, am remarca de la neobositul Gh. Savin „Garoafe” și mai ales „Tomnă la lasi”, cu virtuozități coloristice demne de Adam Baltatu; Radu Orac ne oferă un пейзаж cu lirism cromatic descinzînd pînă din Lucian Grigorescu; Aura Drăgan amintește în „Cetate” vigoarea de construcție a lui Ștefan Dimitrescu; Rodica Mihailescu transmite florilor o prospețime tonizantă; de la N. Nicolau notabil un sobru пейзаж care vorbește despre Brieșe...

La modul general, nu există expoziții care să nu retină atenția și admirația prin ceva. Dan Hudecu e un reflexiv al suprafețelor cromatice sobru tonajate; Elena Pițu o mesteră și transparentă de pastă; C. Ciubotaru surprinde plăcut prin efecte de grafică subtilă; I. Ponta dovedește un patos baladesc, în timp ce Ana Pomârleanu redă în peisajele sale marine dominantă de calcinat și cretos, deși vehiculează amănunte aparent neînsemnate; Eugen Mircea ne conduce de astă dată spre o acuarie echilibrată, pe cînd Adriana Berigoi își face intrarea în cerc cu o acuarie deosebit de personală și inefabilă, iar N. Iftode rămîne credincios virtuților strict picturale pe care le pot furniza culorile de apă.

Deosebit de interesantă modalitatea de a se exprima în tapiserie a Doinei Jorovăi, ca și

ideea ce stă la baza sculpturii în lemn „Manole” de D. Ionescu.

Iată, deci, atîtea motive care pledează pentru lărgirea și încurajarea acestui cerc al corpului didactic ieșean.

A. L.

## CONSTANTIN COLIBABA

Ceramistul Constantin Colibaba are 70 de ani. De la bunicul său și de la tatăl său a învățat meșteșugul olăritului și nu mai știe bine cîți sînt anii de cînd izvoadea minuni dintr-o bucată de lut așezată pe-o roată de olar. De la ai săi a învățat cum se alcătuiesc formele, cum se face zvelt uciorul și cum se dă rotunjime vaselor. A învățat meșteșugul arsului de al coloritului și al zmalțului. A învățat să facă ceramică de Rădăuți cu înfloriturile vesele și linii serpuitoare, cum sînt de-a lungul smălțuite cu flori. A așezat cu imaginație și talent modela noi, dar n-a fost de-a-juns. I-au adus țărani din împrejurimi vase vechi, să le facă moș Colibaba alte la fel, că acestea erau de la tatăl tatălui lor și nu voiau să le piardă.

Că e păcat de înfloriturile cu alb și verde și galben și de liniile cu scrișuri simple și blînde. Vase de Cuti, ceramică de Cuti, de tradiție veche și aproape pierdută. Și-a înnoit paleta și înfloritura l-a fost alta cînd, cu mîgălă și grijă, pîstrînd desenul și culorile dar îmbinîndu-le după propria fantazie, meșterul Constantin Colibaba din Rădăuți a reînviat ceramica de Cuti. De cîțiva ani a mai descoperit o minune. Desene simple, culori puține, meștrii îmbinate în linii curgînd rotund cum rotundă este țara și pămîntul și soarele. Cum rotunde sînt tradițiile, curgînd de mol de la pîrîntul spre copii și împlîndu-și cercul în fiecare generație, așa cum se rotunjesc în lumina copaci cu cîte un înel în fiecare nouă primăvară. Meșterul a descoperit pentru noi frumusețile ceramicii de Cucuteni.

Pe perete, în ramele lor simple, sub sticlă — două diplome. Premiul I ceramistului Constantin Colibaba. Ați am putut să-i dăm și el se bucură, e mîndru. Ne-a adus soare și zîmbet, ne-a arătat frumusețea, a strîns-o și n-a lăsat-o să piară ne-a dus faima dincolo de munți și dincolo de hotare.

I s-a dat premiul I, dar nu numai pentru ceramică. Pentru viață. Și nu e puțin lucru să treci cu premiul I. examenul vieții.

ADA FĂRTĂȘ

## antract

# PIESĂ ORI SCENARIU?

De cite ori se ivește o controversă, alimentînd discuții de contradicții, nu lipsesc nici aerele snobe sau de prelinșă înțelepciune ale aceluia care, considerîndu-se deosebit, în situația de arbitru neutru, se ostensează să afirme că, în fond, termenii problemei sînt puși greșit iar discuția e superflua. Cam așa stau lucrurile și acum după ce „bătălia” pentru „Regele Lear” văzută de Penciulescu a produs destule intervenții de un caracter teoretic, privind raportul text-regie, și după ce „cazul” dramaturgului Ion D. Sîrbu, din a cărui piesă: „Arca lui Noe” regizorul de la Teatrul de Comedie a eliminat peste 30 de pagini, a provocat o discuție substanțială la masa rotundă a revistei „Săptămîna culturală a Capitalei”.

Și totuși, viața teatrală are o curgere, hai să zicem, obiectivă, deci în afara noastră, în afara înțelepciunii mai mult ori mai puțin snobe a celor care, preîncîndu-se a privi dincolo de propriile capete, refuză, în fond, a lua atitudine. O fi mai comod, poate, să-ți rezervi dreptul de a vorbi atunci cînd lucrurile apar clarificate, însă, din punctul de vedere al situațiilor concrete conjuncturismul rămîne dizolvant și deprimant. Teatrul cere idei și mai cere pastune.

La noi, problema raporturilor text-spectacol, text-regie a fost amănunțit studiată în termenii ei teoretici, de Camil Petrescu, într-o lucrare a cărei redare într-o ediție nepermis de mult: Modalitatea estetică a teatrului. Discuția era necesară pentru scoaterea artei scenice dintr-un anume marasm practicișt, într-o vreme cînd noțiunea de spectacol nu comporta încă analize mai profunde. Dar, precipitîndu-se anumite situații, lucrurile au luat o

turmară cum aminteam, îndată după război. S-a discutat o vreme numai despre „metoda” Stanislavski, apoi — prin rigoare — a fost pusă în discuție de unii, cu un eșec notabil, „metoda” opusă — a lui Brecht.

Înălțarea celor două căi, apoi tot ce a urmat: contactul cu dramaturgia absurdului, cu cea existențialistă, cu neorealismul italian care în teatru, poate pretinde a conștientiza într-un chip sau Comedia dell'Arti totuși a creat, adunîndu-se pe o suprafață îngustă și într-un timp prea scurt, un amestec prea mare, uzurpatibil imbroglu. S-a simțit deci nevoia unor clarificări, și au mers la noi în țară, pentru că asemenea esamplatoare s-au înregistrat și pe alte meridiane.

Institutul Internațional de Teatru, la al IX-lea congres al său (Viena, 1961) a răspuns unei necesități reale înscrînd pe ordinea de zi tema: drepturile și datorile regizorilor față de autorii în viață ca și față de cei decedați, precum și certința respectării de către regizori a personalității actorului. Discuțiile și mai ales recomandările Congresului au fost categorice. Tovstogovog, regizorul teatrului „Pușkin” din Leningrad, personalitate cunoscută mai ales prin fantezia sa pusă în serviciul spectacolului, declara: „Limitele imaginației noastre sînt oprite de autor și orice infracțiune adusă textului sau ar trebui pedepsită ca o trădare, o perfidie față de opera dramatică”. Tot acolo, în plenul celor 160 de delegați din 36 de țări, reprezentantul teatrului din S.U.A., Josef Anthony, era de părere că „regizorul trebuie să se lerească de a trăda textul printr-un exces de vizualizare”.

Această fidelitate a fost recomandată și față de textele autorilor decedați, precizîndu-se în plus că ideile

le puse la relief trebuie să fie cele care prin care autorul își exprimă punctul de vedere asupra epocii sale. Cum ar putea fi altfel — mă întreb — într-o trădare tot ceea ce prin cultura istorică, prin cunoașterea atitudinilor și a epocilor, prin exegeza literară și estetică, ne-am descurtat a prelua ca bunuri de cultură?

Piesa este o operă lachează, și nu un pretext de scenariu. Controversele continuă totuși, pe aceeași temă, de totuși superficialității cultului literar și artistic a unor realizatori de spectacole. În alte părți, mi se mai pune la îndoielă caracterul ireversibil al piesei, cu text și semnificații. Amoskî, Girardoux și alții au prelat subiecte analice și ne-au oferit piese originale. Scriitorii mari și spirite de scrupuloasă probitate, niciuna din cei citați nu a comis o trădare: că i se poate substitui lui Sofocle clăd a reînviat — primul Antioana, celălalt Electra — personaje tratate de Eschil în opere memorabile. În baza căror atribute își pot îngădui acest lucru unii regizori?

A contemporaneiză un scriitor clasic sau a-l contrasta optica unui contemporan înseamnă, pe lângă altele, și îngustarea orizontului de semnificații propriu unei opere deschise. Pentru că rezumările capodopere ale lui Sofocle, Shakespeare, Molière, Ibsen sau Shaw, în mîsură în care au străbătut anul pînă la noi, aduc mesajul unei epoci dar aduc totodată un mesaj etern omenesc. Or, a înălța spectatorilor un aspect limitat și acor la lumină o ostentativă înseamnă a trăda multiplicitatea sensurilor care delineste o operă clasică. Paul Valéry, reluînd mitul faustic, nu l-a deformat și nici nu l-a parafraza măcar pe Goethe, ci ne-a dat propriul său Faust, adus în contemporaneitate.

Mon Faust. Periodic, la noi, discuția trebuie reluată, pentru că se ivește mai-lesărilor care presupun intervenția oamenilor de cultură. O asemenea discuție s-a deslășurat acum 2-3 ani și la coloanele noastre.

Acum se pretinde că spectatorul „cumă comotie aproape fizică” și că „teatrul de text moare”. Cred că posibilitatea reală a acestui fenomen este exagerată și că el acoperă o zonă foarte restrînsă de ambiguități snobe sau teatrologice epigonice.

Pe Horia Lovinescu, dramaturg „de text” și autor al constatațiilor de mai sus mai poate, totuși, lăsa indiferent fenomenul parțial de încultură la care asistăm. Căci, într-un articol recent, („Săptămîna” nr. 7) 1971) se întreabă, pe drept cuvînt și fără a glumi „dacă crapuloasa crimă de la Bell Air nu reprezintă mai un anumit aspect alizării noastre: a unui soi de „teatru negru” Na e exclus (...) să asistăm la marea amoz, teatre occulte, de magie neagră, la care spectatorii să participe sub amenințarea umbrelor justițiară a streangului!” Să sperăm că aceste negre previziuni care pornească de la ideea că piesa, ca expresie limitată a unei gândiri umaniste, transformabilă în spectacol de teatru, este tratată înlocuindu-se sau tratată ca un simplu scenariu, la discreția unui șef de spectacol nerespectuos față de secole de cultură sedimentată, nu se vor împlini. Antipiesa de tipul dramaturgiei absurdului este totuși opera literară și Eugen Ionescu a devenit în virtutea unei asemenea opere, membru al Academiei franceze. Deci ea piesa — ca opera de artă și de cultură nu poate suporta ideea de antiregie și anticultură.

N. BARBU







gătat strâns de gratiile ferestrei mă uitam la ei în stradă, și cum învârtesc mingea. Strada era în dreapta, și întorceam capul înspre dreapta fiindu-mă de gratii cât mai strâns. Gratiile făceau umbre pe jos, se vedeau clar umbrele gratiilor întinse pe podea. Am rîs și mă duceam, pe lângă perete și pe lângă dulapul din stînga, la cea fără gratii, de deasupra băii; îmi venea mai bine să ajung acolo, trebuia întâi să trec peste cadă. Dar pe deoară bine în stradă și cum învârtesc ei mingea. Pe urmă au trimis-o pe sus, peste gard în curtea căminului. „N-am putut”, spunea: „zău n-am putut. Erai prea-nalt”. Vîslea cu brațele slăbănogae prin aerul alb tot arăta înspre gardul căminului, celălalt vîslea cu brațele slăbănogae înspre gard, arăta într-acolo zicînd „Habar n-ai să dai fotbal. Nici nu știi ce-i aia”. Deasupra erau castanii deasupra cărora nu mai era nimic și sub ei virfurile de fier ale gardului. Un copil dină-

cum s-a oprit și mă caută în spate. Ridică capul și credeam că m-a văzut, dar căuta printre crengile castanilor cu trunze întunecate și a trebuit să mai arunc o dată. Am atunecat iar.

„Băiete”. Venea înspre poartă. Tabla acoperișului era fierbinte, îmi țineam mîinile acolo ca să nu mă rostogolesc și simțeam fierbințe în urcușul palmelor. Aerul era, acolo, moale, alb.

I s-a strîmbat gura și striga la mine, pe urmă a venit înspre poartă și auzeam cum scîrție poarta și strigătele lui în fața casei. D-ra Ecaterina a strigat. Marilena a strigat. Stăteam în tăcere și ascultam, după aia am coborît în podul magaziei și stăteam în tăcere și ascultam cum Marilena îmi spune numele. Voiam eu să mi-l spună. Era bine. Era întuneric și tăcere și pe dungile de lumină erau firele de praaf, doar privindu-le am putut să văd cît praaf era acolo și-l respiram și eu. Atunci m-am dat jos, eu fiindu-mă de marginile îndoite și zidul tare în virfurile pantofilor mei, și atunci m-am dus pînă la colțul casei unde nu mai striga nimeni, și atunci am urcat scările și deschizînd ușa, Marilena acolo zicînd: „Vino-ncoa. Repede”.

Ai aruncat cu pietre-n oameni, a zis: Ai aruncat sau nu.

E-un puști, a zis Nelu: E-un mucos de puști încă. N-are de unde să știe.

Marilena m-a luat de mînd și ne-am dus de mînd așa în fața lui, și ea a zis: Tocmai asta tre' să facem noi, să-i spunem ca să știe. Mă ținea de mînd. Aburii plitei și cu soarele se împleteau, făceau jocuri. Am vrut să le zic.

I-auzeam. Pe toți i-auzeam, și aerul era așa cum zic și ei erau pe acolo prin aer. Nu lipsea vreunul, cred. Eu nu lipseam, așa a zis Daniel.

Învește-te, a zis Marilena: Închide ochii și dormi, tot nu te primesc să bați mingea cu dînsii. Stai liniștit, eu mă-ntorc la slujbă.

Cînd se-ntorce o să cumpărăm grădina iar, zc.

— Da, zice: o s-o cumpărăm. Facem un heleșteu acolo, cu pești să-i prinzi tu pe toți. Acuma dormi. Nu mă necăji George, abia mă mai țin pe picioare. S-ar putea să vină Nelu de la București. Trebuie să te găsească acasă, nu.

— Nici nu știe unde-i mîncarea, a zis: și-o fi fălînd. Să-i arăți tu, George.

Ușa. Pașii. Pașii coborînd scările și poarta. Umbrele după aia, negre și albastrii și galbene. Aerul alb și moale și aproape, și un copil aplecat peste ea.

Să nu te miști din casă, a zis Marilena: Nici broasca n-avem la ușă. Se uita în altă parte, la oamenii din stradă mergînd prin aerul moale și lucios și aproape de tot. Doamne, a zis: de unde-i fi avînd apucăturile astea, în familia mea nu ținea nimeni așa ceva. N-a făcut nici la trei ani, dar mițe la șase.

Fă ce știi, a zis Nelu.

Voiam tocmai să le zic. Crește-l tu, a zis: pe mine să nu m-amesteci, vād că n-am nici-o putere.

Am vrut atunci să le zic la amîndoi, și m-am dus în camera de alături, dar ei vorbeau încă și li se-auzeau glasurile tare prin ușă. Am deschis-o iar și-am închis-o și-am plecat înspre pod. Podul magaziei atunci a venit, era întuneric și tăcere și mult praaf de respirat pe-acolo.

Asta nu-i om, a zis Marilena: e animal. Toată ziua beciuri și poduri. Ce-o fi găsînd acolo, numai praaf și beznă.

E puști, a zis Nelu: Așa-i place lui să se-ascundă, așa că să stea acolo pîn' o face tuberculoza aia, a zis Marilena.

Limbi lungue, bolnave și garduri și Pichi, și pe urmă bunica ei a zis că Nicola doarme.

— Stai pe scaunul ăla, a zis bunica ei.

Fra un fel de praaf — dar un fel — într-o cameră mare-mare și plină de mobile ca niște elefanți împietriți și mirosea a ulei de candelă toată. Era pe o etajeră sus într-un colț și se stîngea încet în umbra peretelui.

— Să-ți dau o dulceață, a zis bunica ei: Vrei o dulceață.

Albeața luminii întuneca candelă. Cîteva picături, am văzut că ieșiseră peste margini în jos de-a lungul peretelui și parcă erau niște lacrimi sleite pe obrazul lui Alfred înainte să plece.

— De care, a zis.

Mîncam dulceață de vișine pe urmă, pe scaun și o așteptam să se scoale. Bunica s-a mișcat pînă la fereastră și pe urmă era lîngă mine, se uita la mine. Ar fi putut să-mi arunce niște lacrimi îmbătrînite, oprite într-un fel de praaf.

— E-un băiat alară, a zis: Pe tine te așteaptă, nu.

— E Pichi, zic: Așteaptă să ies și s-o aduc și pe Nicola.

Bunica ei a zis c-o trezește. Să nu stai mult, a zis Pichi: Fir-ar al dracului, care tot aruncă cu castane. Mă duc să vād. Nu vin cu tine, o să mă pună iar să stau pe scaunul ăla pînă mi-o-nșepeni fundu.

Nicola s-a dus în baie să se îmbrace.

I-auzeam, cu părul zburînt în aerul alb, strigătele lui în fața casei și pașii Marilenei strînd scările, și cineva a sunat și bunica s-a dus să deschidă doamnei bătrîne care venise. Erau niște lacrimi cu siguranță. Pe obrazul bătrînului Alfred înainte să plece, palid și alb și departe.

— E băiatu Marilenei, a zis bunica ei.

— Cam slăbuț, a zis doamna bătrînd: Marilena ce face, cum o duceți.

— E la slujbă, zic: Eu mă duc cu Nicola să-l așteptăm împreună pe Nelu. Vine și Pichi cu noi.

— Săraca, a zis bunica ei: face pe dactilografa ca să-l poată crește. Din cauza lui bărbatu-su n-a apucat să-și termine studiile. Da-i o femeie adevărată, o femeie dîrdă. cum se zice.

Doamna a zis:

— Da tîlcă-su, el cu ce se-ocupă.

— A făcut matematici și filozofie, a zis bunica ei: Asta e ceva. Era ceva. D'acu crapă de foame, nici să spele closeturi publice nu-l lasă. Ar face și asta. Mă rog, au și dînsii dreptate: într-o vreme ăsta bea trei sate pe noapte. Sau le pierdea la poartă. Și-s și puțin într-o parte, filozofii ăștia. Vai de capu lor.

Da, o s-o cumpărăm. Facem un heleșteu acolo, cu pești să-l prinzi pe toți. Acuma dormi. Nu mă necăji George, abia mă mai țin pe picioare. Doamna bătrînd a dat din cap.

— Săracii, a zis: Mă mir că se mai țin pe picioare.

Taică-tu e un om mare, a zis Cornelică: Să nu-l superi, oamenii ca el au nevoie de multă liniște și pace fîncă nevii le stau încordați ca praștia. Ai să vezi, prea-i semenii, zicea.

Apoi candelă. Și picioarele. Săracii, Nicola și iar candelă. Lacrimi. Da, niște lacrimi pe perete. Alfred bătrînul se făcuse ca un perete atunci cînd începuse să-l doară tare și cînd ei i-au zis să-l taie el n-a vrut: s-a făcut ca pe-retele.

— Să-l așteptăm în curte, a zis Nicola: N-are rost să stăm în casă, doar pe-aci trece. Poate nici nu vine. Cînd o să vină nu se poa' să nu-l vezi și-ai să te duci cu dînsul sus și-al să-i arăți unde-i mîncarea și cum, și pe-urmă vil iar să ne jucăm. Da-n casă n-are rost să stăm.

— Hai, repede, a zis Pichi: du-te și vezi dacă n-a venit. După aia să vă arăt cum se lumează. Nelu nu venise.

## ÎN TIMP CE MOR CU INIMA BĂTÎND

cu s-a aplecat și-o arunca înapoi în stradă. Mă țineam de gratii și o urmăream, era roșie cu dungă și nu avea o clipă locului.

— Dă-te jos de pe fereastră, a zis Marilena: De cîte să-ți zic să nu te mai sui acolo, 'ntr-o zi ai să-ți rupi...

M-am dat jos, treceam iar cada peste umbrele albastrii salcîmului. Pe dulap erau galbene, mai coapte.

Dă-te jos odată, a zis Marilena: dă-te jos cînd îți zic. A făcut, a zis Nelu. S-a urcat iar pe geamul de la baie, a zis: unde nu-s gratii. Ar putea să cadă.

Lasă, a zis Nelu: Acu douăscinci de ani mă suiam și acolo. Nu știu cum, da pentru fiecare puști se găsește un măr oprît. Și-ntotdeauna ei mîncînd mărul ăla și ei nimica nu pîfesc.

Trebuia să trec peste cadă și umbre, înapoi peste umbre pe podea și-a patului în care să mă culc. Tu nu te mai mișca, a zis Marilena: Numai prostii l-înveți și după aia ai te miri că le știe. Îți zic Nelute, ascultă ce cred și eu. Nu cred că odată, o să vină ea ziua aia cînd ai să te miri de copilu ăsta al tău și al meu. Grozav ai să te miri, a zis, ascultă.

Am trecut peste cadă, peste umbre. Mergeam spre pat. Nelu m-a luat în brațe și mă ducea dînsul. Acuma învește-te, a zis Nelu: Trebuie. Închide ochii. Ai putea să dormi puțin.

Nu mult, a zis: Marilena se duce la slujbă și eu mă duc la București și caut de lucru. Pe urmă vin și facem heleșteu ăla. Da n-o supăra pe Marilena. Nu se cade. Bine. Toți să fii sigur că n-am să mă mir de tine. Zău n-am să mă mir, zicea.

Cînd au plecat, i-auzeam cum coboară scările și-am dat din cap într-o parte și încet, peste cadă și peste umbre la fereastră. Un copil dinăuntru s-a aplecat și o tot arunca în stradă. Roșie cu dungă, nu stătea o clipă locului.

Pe mine mă lasă în pace, a zis Pichi: Am o boală neruoasă și nu pot dormi prea mult, înțelegeți. Ei lăsaseră mingea, să facă alegeri. Da taică-tu, a zis: el nu s-a-ntors încă.

Nu, zic: caută de lucru. Nu vor să-l primească fîncă Alfred a avut moșii și fabricii. Îți spun: o groază de moșii și-o groază de fabricii. O grămadă de bani. Da găsește el pînă la urmă, 1s sigur. Să vezi, acuși vine.

M-am plecat înafară să vād grădina cu crengile cu flori și cu iarbă și în fund de tot se mișca porumbul galben și gras. Ei drăcia dracului, a zis Daniel: pe tine nu te-aleg. Știi prea slăbănog și habar n-ai de fotbal. De altfel sinteți mulți alcea care nici nu știți ce-i aia.

Degeaba, nu veni jos că nu te-aleg, a zis.

Nici nu vreau, zic. S-a mișcat iar porumbul printre crengile cu florile spre iarba de jos.

Foarte bine, a zis: Nu te mai smiorcăi atîta, nu te-aleg. Vai de capul lui, înfii face pe nebunu cu mine și zice că nu vrea și-acuma se smiorcăie ca o pisică constipată. Poart-te bine, a zis: nici eu nu te vreau. Nu te vrea nimeni.

A șuleraț. Învrteau mingea.

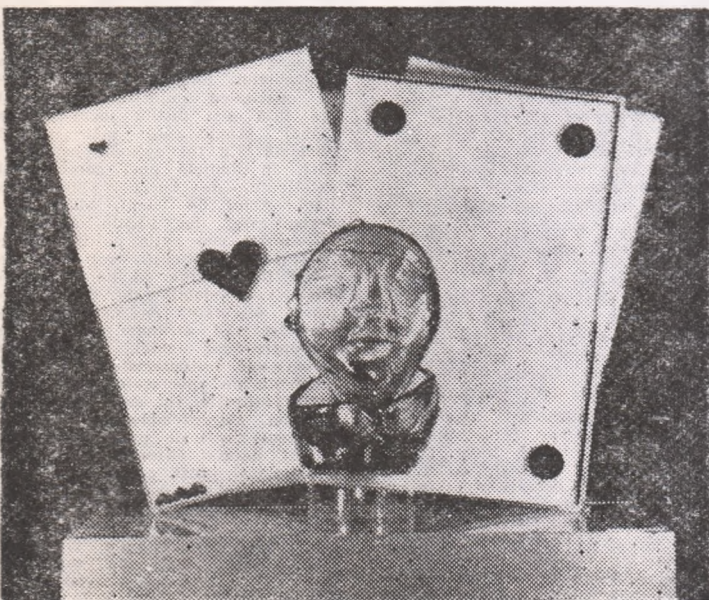
— Dă-te jos de pe fereastră aia, a zis Marilena: Doar am coborît puțin în curte și iar te-ai cocoșat acolo. Dă-te jos, vino, treci la culcare.

— Și Nelu cînd vine, zic.

— Vino, zice: Ce te uiți așa. Doamne. Se vede că-ti semeni nebunului ăluia. O să ne ducă de lîpă pe amîndoi. Hai și te culcă cînd îți zic.

I-auzeam strîgînd și învîrtînd-o sub castani. Strîgînd, învîrtînd. Făcînd gălgăie, în picioare și cu părul zburînt, în aerul alb nedormind nici unul. Pe toți. În aerul alb.

Aerul era moale, îl puteam pipăi și era aproape. Peste creastă, în direcția streășinii cu margini îndoite, îl vedeam



MAX ERNST:

„Zeita”

## DAN LAURENȚIU

### într-o seară

Intr-o seară din această iarnă  
ce se apropie de obrazul meu  
cu respirația unei guri  
de fiară albastră voi pleca în munți

acolo sub întunecate bolți  
ea mă așteaptă o candelă  
și pilpiiie mesajul funerar  
dar inima delicată a mea dorește să moara

acolo sus vom lăuda somnul  
adînc sub floarea copilăriei  
somnul va ocroti sub pleoape  
mesajul nostru de perfecțiune

zăpezi veșnice lunecînd pe razele  
soarelui ne vor sărbători  
victoria aripi de ingeri vor intona  
îmnuri solemne în acel paradis al uitării

intr-o seară legănată sub  
mindre ninsori voi pleca  
în munți acolo ea mă așteaptă  
cu surisul morții înflorindu-i pe gură.



### anotimp

Ea are pleoape albastre  
unde au privit ochii vai cerule  
sfîntă e clipa acesteia  
cînd mă rog la picioarele tale

alunecă brațul după ce  
iluzie oare după cîți ani  
de așteptare blindă cu  
ochii la acel mormint

iată coboară în pace  
amurgul și un luceafăr  
se aprinde la fereastră  
ei melancolică eu plîng liniștit

trebuie să plec pe drumurile  
acestui anotimp funerar  
mă va duce de mînd un inger  
cu aripi albe ingerul va fi bun.

## POȘTA REDACȚIEI

Aristotel Purcărețu, Craiova.

În ultimele 13 zile, nesosindu-mi nici o mișcă de la dv., ajunsesem să cred că vă aflați într-un real progres poetic. Iată însă că speranțele mele sînt complet nimicite prin primirea celor 43 de „Poeme subcavalice” și a unei lungi epistole în care îmi demonstrați cu lux de argumente că din cauza jernii anormal de călduroase, ghețarii din Arctica și Scandinavia se vor topi curînd iar apele astfel rezultate vor invada întreaga planetă, îmi propuneți în fine un loc pe nava subcavalică de care ziceți că dispuneți, valabilitatea propunerii condiționînd-o de purtarea mea în viitor și de întelegera pe care voi arăta-o numitelor poeme. Ei bine, cele 43 de „Poeme subcavalice”, fiecare în parte și toate la un loc sînt bune de aruncat în ocean, deși îmi fac oarecare griji cu privire la sănătatea nervoasă a peștelor oceanici care, cu credulitatea lor slută, sînt în stare să consume orice. Nu că eu n-aș crede în istoria cu ghețarii, dar am și eu submarinul meu.

Tail Valentin, Tg. Frumos

Cele cîteva versuri curate le diluați într-o mare cantitate de banalități care se vor la modă, în genul „Clepsidra” oltită de sensul cerinței” ș.a. Mai meditați înainte de a mai trimite.

Petrea Balău

Recunosc în scrisoarea și în unele din versurile dv. acea dispoziție sufletească pe care me lăncolice și binecuvîntata Tard de sus o imprimă, ca pe o stemă, filior ei întru poezie. Deci, aptitudinea lirică evidentă; Se pare însă că vă aflați pentru moment într-un stadiu puțin evoluat, căci nu știți să vă purificați textele de naivități și locurile comune inerente începutului. Cu timpul veți renunța probabil la rîndul ca „Din stropul de soare / Din riuri pribegă” etc. și veți găsi o albă proprie și netă trîrilor dv.

Pop Nadia, Homorod-Brașov  
Meditații mijlocii, eu intențînd poezizante, intenții care neorot vă duc spre ridicul („Ce ar vor

ei / Să facă cu cei ce nu sînt încă / Nici măcar soarecii...”).

Spiridon Maria Cassian, București

Descifrez foarte greu scrisul dv., din cit am reușit să citesc am rămas cu impresia că aștept un spirit interesant, cu ample posibilități, deși nu prea selectiv. Sînt aproape convins că un debut ar fi oportun, în cazul cînd el nu a avut loc deja fîră ca eu să am cunoștință. Totuși trimiteți-mi ceva dactilografiat.

Mursa Ionel, Iași

La scrisoarea dv. stît de amabilă nu pot răspunde decît cu o egală franchețe. Incercările dv. poetice sînt puierile și lipsite de orice șansă de evoluție pozitivă. Veți fi cu siguranță un bundascăl, aveți sentimente și intenții stimabile, dar nu aveți de loc talent poetic.

Trif Ion, Brlad  
Trimiteți cîteva date personale; debut iminent.

Onofrel Dumitru, Iași

Pentru vîrsta dv. versurile sînt onorabile, dar asta nu înseamnă prea mult. Coloanele revistei nu pot fi puse la dispoziția liceenilor cu încercări lirice, oricît de promițătoare ar fi aceste încercări. Bineînțeles că puteți persevera și din cînd în cînd să ne mai dați de veste.

C. O. Cuneș, Teiuș

Dv. aveți despre literatură o imagine eminentă sportivă și competitivă. Propuneți chiar o împărțire pe vîrstă și sex și pe categorii — pană, cococ etc. Deși nu sînt nicîdecum inițiat în vastul domeniu al terarbilor, diviziunilor și categoriilor sportive, și bazat numai pe rezonanța cuvîntelor și pe caracteristicile versurilor, aș zice despre dv: juniora, categ. pană, fără perspective în competiție.

Adelaida Romanovici, Oradea

Versurile pe care mi le trimiteți sînt îngrozitoare, nu-mă mai trimiteți.

MIHAI URSACHI



# LITERATURĂ FEMININĂ?

Răspunsurile „în chestie” s-au împărțit cu dărnice în cele două extreme, fără a se ajunge, în cele din urmă, la vreun consens. Dar, dincolo de subiectivismul opiniilor, existența unei asemenea literaturi ar fi dovedită în măsura în care s-ar manifesta în beletristica femeilor anume trăsături specifice, fundamentale, în stare să o deosebească de cea aparținând bărbaților. S-a afirmat, între altele, că lirica și epica scrise de femei ar fi dominate de erotism în exces, de lirism abundent și necenzurat, de sensualitate și duioșie, de un soi de opacizare lucidității, lipsind — ca urmare — umorul și ironia, esențial masculine. Perfect adevărat, dar numai „în absolut”. De altfel, discuția își are simburile la Călinescu, mai precis la Weininger, pe care primul îl urmează. Curios, textul călinescian n-a fost citit în „spiritul și litera lui”, altminteri nu văd cum s-ar fi perpetuat peste ani și ani o asemenea eroare. Căci, ce-i altceva, decât nu eroare, confuzia sexului cu produsul artistic al acestuia? Intr-adevăr, Călinescu stabilea în *Domina bonatiologia androsului și gynecului* însă numai, în absolut”. Și, adăoga el mai departe, o atare compartimentare este pur virtuală, căci, în realitate, fiecare individ se constituie ca o îmbinare procentuală a celor două esențe. Existența „literaturii feminine” se condiționează, prin urmare, de existența concretă a tipului pur feminin. Și cum o asemenea ființă apare ca imposibilă, rezultă că și sintagma *literatură feminină* e improprie, ea presupunând o realitate artistică pe care să o denumească. Există, în schimb, *literatură scrisă de femei*, după cum există o alta scrisă de bărbați. Dar numai atât. Femele nu înseamnă neapărat și feminin, după cum bărbat nu se identifică pe de-antregul cu masculinul.

Riscul clasificărilor specifice se iese mai lesne la lumină dacă luăm câteva exemple. Spre pildă, Magda Isanos (sau Ana Blandiana) are nu puține poeme de o „masculinitate” tulburătoare (înțelegind prin asta o percepție și o viziune bărbată), pe cind altele de, sa

zicem, Horia Zilieru sînt de o „feminitate” dezarmantă. Consecvenți fiind, ar trebui să acceptăm că Magda Isanos este bărbat și Horia Zilieru femeie, ceea ce — să recunoaștem — este absurd prin însăși forța lucrurilor. Faptul co-ontologic, bărbatul e și femeie, iar aceasta din urmă nu se poate defini între coordonate strict feminine, justifică refuzul clasificății. Una e a spune că paginile cuiva trădează note de feminitate și alta că sînt feminine. Și invers. Altfel într-un caz, cît și în celălalt este vorba, în cele din urmă, de literatură, dar dacd vrem să facem estetică sexologică n-avem decît să remarcăm notele de feminitate și virilitate, cum și în ce raport co-există în structura personalității artistice. Importă prea puțin că autorul e bărbat sau femeie; ceea ce interesează cu adevărat este consecința actuali creației, opera. Ce s-ar fi întimplat dacd, prin absurd, Homer ar fi fost femeie, sau Emily Bronte bărbat? Ar fi avut asta vreo consecință imediată în aprecierea estetică a *Iliadel* ori a *Răsucul de vinturi*?

Urmările opticii „feministe” sînt evidente și nefaste. Dintr-un nemăsurat orqoliu, poetesele ca și prozatoarele au crezut de cuviință să se acurundă după cuvinte, să mascheze ceea ce unii critici socoteau dovezi certe ale feminității. Posibilitățile erau, fie acceptarea unui joc fals (deci ipostaze improprie), fie o cifrare a sensibilității, un ermetism voit inaccesibil și care ar fi trebuit să indice intelectualizarea. De teama etichetelor, autoarele și-au părăsit propria structură, au ieșit înafara lor, modificîndu-și — în același timp — posibilele argumente ale apartenenței la un anumit gen. Așa se face că, numita „literatură feminină” a apărut și, de ce să nu recunoaștem, continuă să existe datorită criticii. Conceptul ca o mască de carnaval, ca o ripostă nejustificată la observații care nu se susțineau, literatura scrisă de femei a devenit feminină. Efortul absconderii a ajuns atît de vizibil încît în el pot fi detectate elementele în stare să definească un mod de a scrie, distinct

dar — tocmai prin aceasta — fals. Și chiar dacd fenomenul nu este general, acolo unde el se manifestă, determină o echivalență între literatura feminină și literatura proastă. Scriind așa cum simt că nu trebuie să o facă, acceptînd sugestii ale unei critici tentate de perfectă ordine în cîmpul literaturii, renunțînd la propriile impulsuri, scriitoarele au ajuns să producă o literatură pe care numai imaginația fierbinte a comentatorilor putea să o închipuie.

Numele cu care strîgi de Ioana Orlea (Junimea, 1970) ilustrează în bună parte tentația autoarei de a se ralia unei opinii critice circulante. Să luăm spre edificare prima schiță din volum, *Arcul de Triumf*, o bizară poveste despre cinci indivizi care aveau tabietul de a se strînge în fiecare joi la un coniac și un pahar de vorbă. Unul, mai isteț, vrea să scape de teroarea zilei cînd nu mai aveau ce-și spune („cinci ingineri constructori discută ore întregi despre construcții, femei, despre alți colegi și iar construcții” — p. 6), pretextînd că ar vrea să alerge într-o bună dimineată la sosea. Pînă aici toate lucrurile merg frumos, dacd exceptăm unele stridente de limbaj, nu atît ale eroilor cît ale autoarei. Dar iată că, paradoxal, un alt jolst, ce pare să întredădă trista perspectivă a destrămării grupului, acceptă să-l însoțească, ceilalți nu cred o iotă și, totuși, a doua zi dimineața cei doi se întîlnesc în pas alergător în apropierea Arcului de Triumf iar pentru ca simbolul să fie și mai evident, Liviu (așa îl cheamă pe temerarul altruist), observînd pe o bancă „un bărbat îmbrăcat în uniforma taxatorilor” îi strîcă: — „hai cu noi!”, invitație la care acesta nu găsește de cuviință să răspundă. Intreaga ultima parte a reconvertirii sună atît de fals încît bănuiala unei intervenții forțate asupra textului nu este exclusă. Ioana Orlea acceptă o fluctuație epică vetustă, de maniera celei de acum două decenii, peste care toarnă o scriitură inadecvată. Ea știe, fără nici o îndoială, să scrie (ca formulare) dar o lăce operînd asupra unor date șocante prin conventionalism.

In larg, Lăsați-l să poarte papuci albi, In patru labe, Numele cu care strigi (titlul e excelent!) și, mai ales, Zonă bine temperată păcătuiesc prin tezismul evident, prin pretenția de a enunța propoziții epice pe care parabola faptică e departe de a fi în stare să le poată comunica. In patru labe istorisește obsesia unui ospătar de a ucide pisica fatală ce se aciuse într-o cabină. Tentativele esuează burlesc, însă după ce am citit și ultimul rînd aflăm că respectivul maniac nu se va da bătut, cel puțin în viitorul apropiat. Lăsați-l să poarte papuci albi e carașalescă de la cap la coadă. Personajul își visase demult o pereche de papuci de casă, li cumpără (albi, cu marginea albastră) și pe cînd se pregătea să-i încalce izbucnește un incendiu care-i anulează anticipata bucurie. Inadecvarea este transparentă: Lăsați-l să poarte papuci albi ar vrea să fie un protest sau o ironie. Impotriva cui și pentru ce? Textul refuză să ne spună, pe cînd modelul (Caragiale) nu uita niciodată acest amănunt „lipsit de importanță”. Tipic pentru felul de a scrie a Ioanei Orlea este și *In marș pentru o întrebare*. Un conștiincios funcționar („mai lipsise odată de la serviciu cînd unul din copii avusese scarlatină și încă o dată cînd se îmbătase pentru că nu se putuse culca cu o femeie care-i plăcuse și care nu era nevasta lui” — p. 36) rătăcește după pauza de prînz drumul spre birou, se alătură unui grup care mergea nu se știe unde, un tip îl scuipă atunci cînd vrea să ia un taxi, el renunță și merge mai departe ce ceata, urmăresc în colectiv un hoț prins în cele din urmă de polițisti, iar la întoarcere (grupul revine în oraș la fel de organizat), după ce află cîte ceva despre irică, funcționarul îl întrebă pe cel care-l jignise inițial: — „de ce m-ai scuipat?”. Lecția de curaj cotidian predată de autoare e departe de a convinge; ralierea insului la grup e lipsită de cele mai elementare rațiuni și exodul aproape milităresc n-are nici o tință.

Mai consistente și fără teribilisme, *In coasta dealului*, *Din ce se face zăpada*, și primele 30 de pagini din *Riul demonstrează* posibilitățile Ioanei Orlea, care după acest volum rămîne datoare cititorilor.

AL. DOBRESCU

# DEBUT, DEBUT, DEBUT

## nevinovată lacrimă

Buzele fumeginde ale nopții  
De care luna se apropie oscilînd sonor,  
Liniștea aceasta în care scapără toamna  
— diluviană creștere cu spume de gînduri...

Cristalele singelui infloresc pe la tîmple,  
rodind apoi întîrziate migdale. Apleacă-te  
peste hotarul ființei, privește,  
Cineva a intrat și a ieșit...

Pe pragul acesta de lut singerează o urmă:  
„... chiar dacd ești un fulg îmbătat  
de vîzduh și te topești în palma  
fierbinte a timpului, să rămii, totuși,  
limpede, nevinovată lacrimă...”

## rugăciune

Știu că ești mai înalt decît toate frunțile,  
Mai alb decît ziua care arde în crini,  
Și totuși ai plîns și pentru mine  
Atitea umbre... atitea lumini...

Ascultă chemarea... Sigur, ești aproape —  
— Dacă nu, limba ce cîntă albește, —  
Răsufllarea serii se face o cădere de ape,  
In care se zbate un pește



## cutremurare

Tu mă înțelegi deplin în nesfirșita noapte,  
Fereastră deschisă unde stau și plîng...  
Dincolo de Tine aud vuietul pașilor  
Șiroind în adînc...

Sint ca un pom cu o singură frunză,  
Sint încă un pom cît ea n-a căzut,  
O, cum se clatină inima sub povara  
Unei raze de necunoscut!

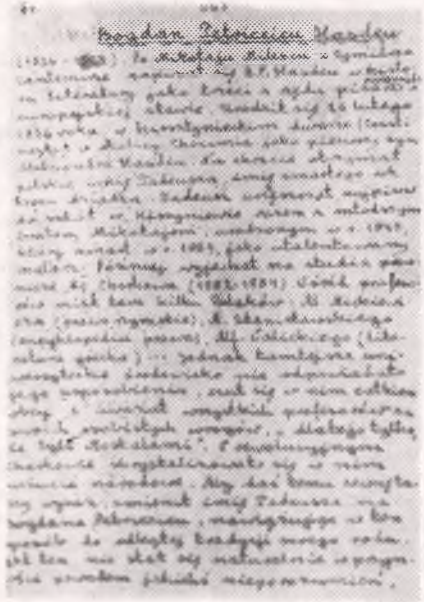
Stau răstîgnit pe cuvinte și lacrimi,  
Miine va veni iarna să bată cuie.  
Și dacd ochii vor cerși lumina  
Va fi oare tot amărăuie?

...De acum te voi purta altfel, inimă,  
Talaz ce mă porți către stînci!  
...Tăcere! ...Se apropie fluxul  
Cu pașii sărați și adînci.

IULIAN FLOR

# FAMILIA HASDEU

(contribuții documentare)



nici el, nici succesorii săi Nicolae și Iancu Hizdeu „ne parvint jamais, bien que la décision eut été renouvelée par la Diète de 1685” (Stanislas Lukasik „Pologne et Roumanie”, Paris, Varsovie, Cracovie, 1938, p. 81).

Istoricii literari români împing genealogia familiei Hasdeu cu un secol mai devreme, citindu-i pe: Gavril Hizdeu, mare logofăt în vremea lui Ion Potcoavă (șișit la venirea pe tron a lui Petru Șchiopu, în 1577, să fugă la cazaci), Pe Efreim Hasdeu (1571—1664), pîrcălab și pe Ștefan Hasdeu (1619 — 1673), paharnic, căsătorit cu sora lui Petriceicu Vodă (1672—1674), alături de care a participat în 1673 la lupta polonezilor conduși de Ioan Sobleski împotriva turcilor. Neavînd copii, Petriceicu Vodă l-a înfiat pe fiul sorei lui. Aceasta l-a determinat pe savantul român să-și adauge numele de Petriceicu, subliniînd descendența sa princiară.

Deoarece în arborele genealogic, stabilit de Hizdei și verificat de cercetări cu documente, există unele pete albe împlinite cu legende (v. *Istoria literaturii române*, II, Ed. Academiei R.S.R., București, 1968, p. 664), aducem unele date inedite despre ascendenții lui B. P. Hasdeu descoperite într-un manuscris aflat într-o colecție particulară din Varșovia. Stanislas Lukasik, autorul manuscrisului la care ne referim, susține că încă înainte de refugiu său în Polonia, printul Ștefan Petru (Petriceicu) l-a înfiat pe fiii soriilor sale: Nicolae și Iancu. În „Indigenatul Excelenței printului moldovean” acordat lui Ștefan Petriceicu în 1676 de Seimul polonez, intrunit în ședință de coroană, este menționat, alături de Nicolae și Iancu, și nobilul Apostol Catargi. Iată partea finală a indigenatului reproduc de Stanislas Lukasik: „... după opinia D-lor Consillieri, de acord cu Oficiul latifundiar, Intruniți în prezent în Sei-

mul nostru de coroană, conferim lui (Ștefan Petriceicu n.n.) și descendenților săi indigenat, și-l declarăm cetățean al Coroanei Poloneze, de asemenea nobililor Apostol Catargi, Nicolae și Iancu Hizdeu, nepoți direcți și succesorii de singe cel mai apropiat ai printului...”

Tot în 1676 au primit indigenatul polonez Miron și Gheorghe Hizdeu, verii lui Nicolae și Iancu. Numărul Hizdeilor s-a înmulțit destul de repede; Kasper Kazimierz, fiul lui Iancu, a dat naștere unei ramuri care s-a stabilit definitiv în Polonia, sub numele: Hizdeu, Hizdeu, Hyzdeu, Hizdew, Hizdew, Hizdeff, Hizdeja, Izdof... Descendenții acestei ramuri au intrat în armată, s-au căsătorit cu poloneze și au stăpînit satele regale din împrejurimile orașelor Lwow și Przemysl.

Frații Nicolae și Iancu Hizdeu (ultimul numit în Moldova, Lupășcu) au luptat în fruntea unor companii militare la Viena, Nicolae a murit în anul 1697, fără să lase urmași. Iancu a murit în anul 1700 în satul regal Zarajskie, lăsînd cu a doua soție, Konstancja Krzyszkowska zece copii: Dominik, locotenent cu armură, Kasper Kazimierz, căpitan de gardă în Varșovia, Marcin, stegar cu armură, Maciej, Jerzy, Jan... Ștefan Dominik, cel mai în vîrstă dintre frații lui (numit protector al familiei) s-a căsătorit cu Barbara Paszkowska, cu care a avut trei copii: Jan, Tomasz Jerzy și Karol Kajetan. Dintre ei, Jan Hyzdeu, s-a căsătorit cu Małgorzata Piorkowska, a fost numit spătar în Pomerania și a avut tot trei copii: Tadeusz, Jan Antoni și Feliks.

Începînd cu Tadeusz (1769—1835), bunicul lui B.P. Hasdeu, datele documentare sînt multiple și accesibile (unele se găsesc în arhivele românești).

GEORGE SANDA

Referîndu-se la numele „drept românesc” Mihai Eminescu, (ms. 2264, f. 223, B.A.R.S.R.) scria: „Nume de proveniență obscură sînt pe altelea, dar considerate românești. Nume însă drept românesci le potî număra pe degete: Sturza, Fălcoianu, Berendei, Văcărescu, Olănescu, Mirescu, Hasdeu, Comescu, Boieruenu, Bozian, Grădișteanu, Porumbacu, Măzescu, Mănescu, Laurian...”

Care sînt semnificațiile patronimicului Hasdeu? Din ce an este atestat? Lipsa unor lucrări de onomastică și genealogie (și a unor tradiții în acest sens) explică și în cazul lui Hasdeu, cunoștințele sumare pe care le avem. Istoricii literari polonezi: Stanislas Lukasik, I. Zalplachta, St. Weskiewicz, M. Kasterska etc., îl menționează ca prim reprezentant al familiei pe Ștefan Petriceicu, print moldovean, care a trecut în 1673, împreună cu mitropolitul Dosoftei în Polonia și a primit după trei ani, din partea Seimului, indigenatul polonez și o pensie anuală de 20.000 de zloti, pe care

## motiv de toamnă

Meduze oarbe plîng pe degetele nopții  
cad clipele fecunde înainte de a rodi  
mi se-nroșește părul cînd trec timid femeii  
prin vîntul putrezit  
iar am murit, așa cum rar se moare  
dansează zmeul printr-un zbor căzut  
înțeleptul ține în palme semințele oaselor noastre  
ce cresc în pămînt cît un cuvînt  
ploi perpendiculare  
rătăcesc risipindu-ne singurătățile

In apele stătute plîng miinile albastre  
oasele copacilor tăiați oblic de corul  
fluturilor crepusculari  
se desfac într-o tulburătoare simetrie  
ferestrele suferă, un strigăt spiralat

al păunului bolnav  
geamurile șterg copii orbi ce se lovesc de pleoape

O! iartă-mi, iartă-mi ora aceasta  
cînd în afară de elegii  
nu se mai  
spune  
nimic.

MARIAN DUMITRESCU

## JOC

Creșteri diforme, ancorate pe ața  
timpului — clipele mele...  
Le-aș întoarce din drum  
și, rugîndu-mă de cea mai limpede  
să rămînă la mine,  
aș închide-o în pumn,  
sfioasă ploaie în fața Secetei!

Nedrept de tîrziu, în pumn  
mi-ar crește heliotropi palizi  
și neștiind să mă bucur  
m-aș uita, cu un ochi închis,  
printre degete.

ANA MARIA ILIEȘ



# ASCINANTUL DANS

Ciuleandra uzează de anume coincidențe și loviturile de tru ce s-au compromis în penele sentimentale. Critica rămas contrariată pentru că Rebreanu — constructor de lăută fluentă nu putea fi în asemenea artificii. Farașă ține de clasificare; e și cum, printr-o confuzie superficială de genuri, am conștienta proză Iluminațiile lui Rimbaud și le-am obiecta lipsă de irapantă de epic. Uitănd în tipologia consacrată a romanului lui Rebreanu și planul Ciuleandra în sfera parabolice, vom ajunge printr-un simplu transfer ce nu afectează substanța operei la noi surse de valoare estetică. Protorul sever, strivit de arhitectonica unei opere ce se automomiza, încerca uneori și asemenea răzburării, organizând spectacole dirijate ferm în culise. Romanul Ciuleandra va deveni într-o astfel de optică parabola dramei de cunoaștere artistică, iar Puiu Faranga — reprezentantul tipului distructiv de cunoaștere. Spre deosebire de căile ronale ce nu fac decât să structureze o prezență haotică, cunoașterea estetică este însoțită de un patetic sentiment al posesiei. Iar iluzia ultimă, supremă de posesie se realizează, în funcție de temperament, ca act creator sau negator al universului. Când Shakespeare înalță o lume a lui, reeditând eforturile dumezeirii, voluptatea de proprietar al universului e deja euforică; dar atunci când Eminescu visează prăbușirile cosmosului, când frenezia de a desființa totul se întinde și asupra propriei făpturi, sentimentul posesiei ajunge la paroxism, încercat de o anumită vinovăție nebună.

În Ciuleandra Rebreanu refacă tocmai acest mecanism de înstrăinare prin posesie irațională. Puiu Faranga poate fi socotit degenerat doar în accepția patologică, medicală a cuvântului. Ca semnificație literară însă, rafinarea singelui în interiorul aceleiași caste duce la o boală sublimă ce amintește destinul castei umane separându-se de natură. La urma urmei, raportată la biologicul pur, cerebralizarea uma-

nă e tot o maladie ciudată și tragică.

Innobilarea sanguină provoacă sterilitate somatică, dar nervii se rafinează și se dematerializează. Puiu Faranga, vlăstar tîrziu al unei genealogii închise, suferă de o sensibilitate exaltată, de o durere acută a percepției. Virtuale, calitățile lui sînt acelea ale unui artist. În același timp, privilegiile sociale protejează ca un uter matern pe anemicul personaj. Dacă bătrînul Faranga nu ar fi făcut imprudenta (temerară și laudabilă ca act social) de a-și proba fiul la intemperiiile din afară, fiul său nu ar fi trăit niciodată criza confruntării. Lui Policarp Faranga i-a lipsit deducția fină care ar putea să prevadă de pildă că o tentativă a la Rousseau peste cîteva secole s-ar solda pentru omenire cu o catastrofă asemănătoare.

Puiu Faranga este aruncat asadar în vârtejul ciuleandrei. Mindria de castă îl obligă să demonstreze că poate face față oricărui ritual. Așa cum patricienii romani își încercau forțele cu barbarii captivi. În dansul dezlănțuit plutește însă un duh mai presus de simpla exersare a gesticii și Puiu Faranga se simte expulzat impur, în afara misterului. Fascinația aceluia crescînd zăpăiat, primitiv, incendiul născut din forțe ce coboară pînă la animalitatea începutului aprînd în tînrul de la oras nevindecata dorință a posesiei. Dansul ciuleandra este însoțit de haosul dezlănțuit, dominat și imposibil de dominat. Iar Mădălina devine enigmatică preoteasă oficiind un cult străin, ininteligibil.

Îndrăgostit de ea, adică dorînd să și-o atribuie, Puiu Faranga va încerca să construiască o Mădălină după propria lui înțelegere a regulilor. Fața va fi ajustată la pensioanele din Zurich, Paris și Londra, dar ritul nu va fi pătruns decât la suprafață, așa cum la rîndul lui Puiu Faranga nu stăpîniște dansul decât prin mișcări. Eforturile sale inițiale sînt constructive, dar trebuie menționat că o demarcație clară e imposibilă, deoarece construcția presupune spulberarea structurii anterioare, iar dis-

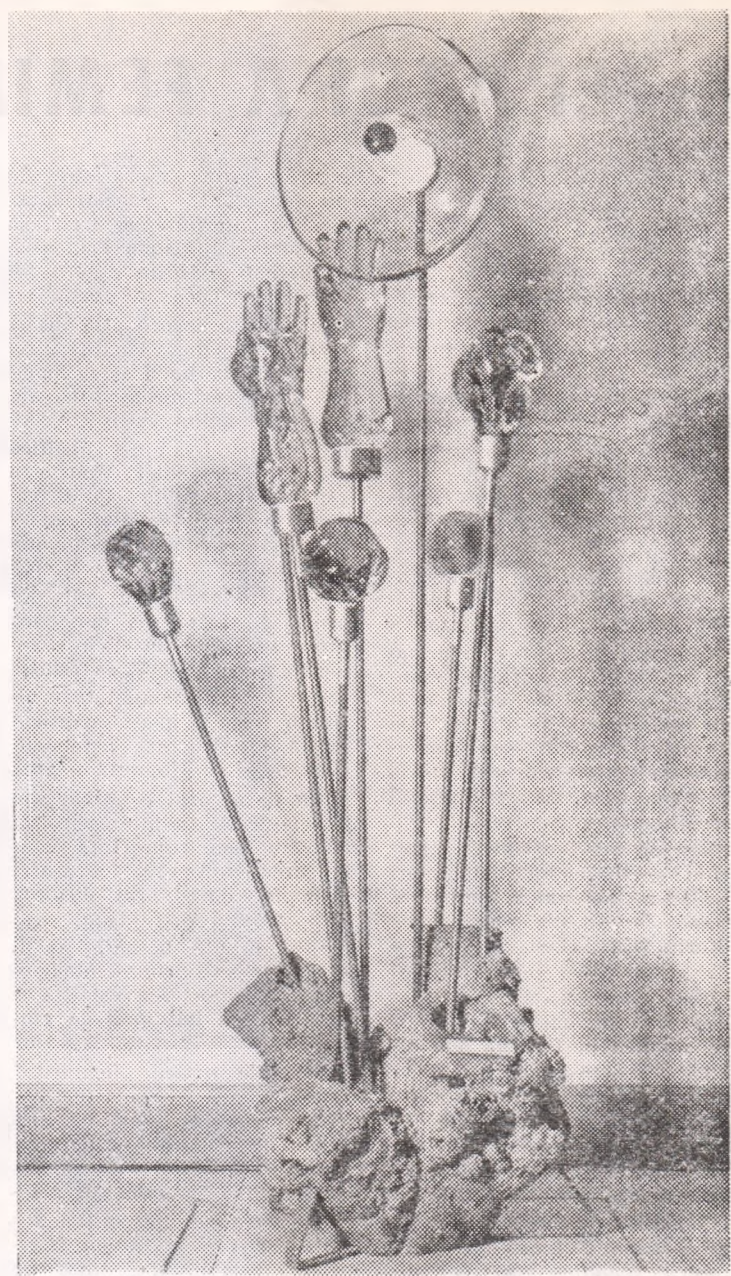
trucția e o dezordonare care conduce inevitabil la o nouă structură. Încercarea de-a o poseda pe femeie făcînd-o după chipul și asemănarea lui sfîrșește deci într-o reușită precară. Aparențele sînt salvate, dar sensibilitatea lui Puiu Faranga nu se oprește la aparențe. Ca o permanentă ispită demonică, imagini ciudate și pline de vrăjă plutesc în ochii femeii iubite. Mădălina are mereu aerul unei inițieri refuzate lui Puiu Faranga. El vrea s-o cuprindă în brațe, s-o electrizeze cu spasmul erotic, s-o exalte, dar setea nemărginită de posesie eșuează la marginea actului fizic. Nu-i rămîne altceva de făcut decît s-o ucidă, să și-o asume prin moarte, prin gestul demiurgic de întrerupere a existenței. Un fior mistic străbate acțiunea permisă doar divinității. Artistul trăiește pe turbure căi de o tentativă ce sfidează condiția umană, zugrumă țipetele muribunde, el vrea o liniște profundă, de catedrală pentru a auzi muzica aceea ușor perturbabilă a contemplanției. Actul de cunoaștere maximă s-a consumat, compartimentele sociale ale creierului se dezmoțesc și își încep funcționarea, iar Puiu Faranga are revelația fulgerătoare a inconsistenței cunoașterii și, în același timp, luciditatea bolnavă a unei înstrăinări de oameni și lucruri. Nebunia începe aici, așa cum nebunia însoțește febrilitatea oricărui aventurier ce vrea să dezghețe frigiditatea cosmică.

Ce se va întîmpla cu omul intrat într-un asemenea conflict cu comunitatea umană? Societatea în general e concesivă față de destinul artistic, îi acordă o etichetă aparte de clovnerie, de țicneală acceptabilă care absolvă. Dar Puiu Faranga nu e un artist în diviziunea socială a muncii, el nu poate uza de conveniențe. Tatăl lui însă știe cum să-l salveze, folosind același artificiu de deghizaj. Fiul pasibil de penitență va fi protejat prin diagnosticarea demenței. Ca și în cazul artiștilor în sensul social al cuvîntului, o nebunie de suprafață va sciza rățăcirile unei nebunii de fond. În adîncimea

personalității sale Puiu Faranga este deja un alienat. Slabe momente de rațiune pun într-o lumină mai crudă haosul căscat între el și realitate.

Vindicativ, orb din cauza siguranței pe care i-o dă rațiunea, doctorul Ursu are impresia falsă de manevrare subtilă din umbră a evoluției lui Faranga. În realitate, nebunia este în final izbăvirea dorită și căutată de pacient cu ardoare. Atunci cînd nu vor mai exista puncte de reper survenite din lumea de afară, nebunia iertătoare va invada și mintii totul. Doctorul Ursu a iubit-o și el pe femeie. Între el și ea nu puteau exista drame de cunoaștere căci relațiile lor erau înecate în apa liniștită a familiarității. Familiaritatea este raportul specific dintre cosmos și omul comun, ea este obținută prin practică milenară și pare, oricum, mai umană și mai reconfortantă. Liniștea doctorului e tulburată nu numai de rivalitatea virilă, ci mai ales de imixtiunea lui Faranga în ordinea firească a lucrurilor. Faptul că Mădălina a devenit Madeleine capătă proporții catastrofale, el e semnul evident al seismelor pe care le pot provoca aviditatea genială și posesia anormală în rîndul armoniilor mediocre. În totalitate, doctorul Ursu este simbolul pedestrității revoltate de lucrurile ce nu pot fi clasate. Dotat cu o oarecare inteligență, el vrea să se răzbune făcînd realitate din ceea ce credea că e numai o etichetă, dar nu reușește decât să asiste pasiv la un fenomen asupra căruia își revendică în zadar paternitatea. Și pînă la urmă se dovedește că atitudinea sa e mai ostilă ideii de umanitate decît patima bolnavă a lui Puiu Faranga. Andrei Leahu, paznicul ciudatului pacient, nu se poate împăca cu glacialitatea medicului, dar admite cu generozitate naivă rățăcirile lui Faranga. Andrei Leahu e simbolul umanității plasmatice acceptînd manifest legitățile sociale, dar iubind în taină evaziunile lucriferice.

În mediul opac și stînjinitor, fie prin dragoste, fie prin justiție, Puiu Faranga își va consuma într-o solitudine exasperantă alienarea. Vechea chemare a necunoscutului se aprinde tulburător, dar după noaptea aceea de posesie delirantă refacerea clipei nu reușește. Puiu Faranga trăiește drama artistului căruia nu-i



CHUBAC :

„Ikobana”

mai ajung instrumentele, ele s-au mistuit într-o solicitare demonică. Coardele vocale nu pot reconstitui atmosfera, dar picioarele memoraseră dansul, nu numai melodia, ci dansul, dansul acela frenetic în desfășurarea lui coplesitoare. Evenimentul existenței mărește imposibilitatea comunicării; necînd mereu în adîncimile beznei, exilatul se agață cu disperare de semeni, caută un acord echilibrat între el și ceilalți. I se pare că medicul, care a cunoscut aceeași enigmă, va putea stabili puntea de legătură, dar acesta nu e

decît un mediu alb, de reflecție. Atunci își construiește drum, voluntar, spre uitare, dînd reci satisfacții judecătoreștii ignoranță.

Ca și artiștii uimiți de o vocație care subjugă, Puiu Faranga caută în trecut semne fatidice ale destinului său. Cu o perseverență obositoare el construiește mereu, din nisip, treptele pierdute ce-au dus la refractara esență. Mii de detalii și schelării complicate se adună să susțină ultima aspirație, dar „organele-s sfărmate și maestrul e nebun”.

ALEXANDRU ȘTEFĂNESCU

## NICOLAE BALOTĂ:

# L A B I R I N T



Nicolae Balotă este un eselist care recompune esența operei printr-un efectiv dialog al participării, al cunoașterii imediate a sensibilității și, mai ales, a filozofiei creației. Registrul său critic reprezintă o excelentă și captivantă călătorie în existența interioară, nerepetabilă a structurilor literare. Labirint (Editura Eminescu, 1970) nu este altceva decît diagrama unor analize, unor concluzii critice elaborate cu o mare de-

gajare. Erudiția lui Nicolae Balotă este imensă („Veacul e înaintat în vîrstă și am citit aproape toate cărțile sale”), iar textele criticii verificate din nou un adevăr de necontestat: orice operă, orice poem sau roman puse în relație cu o sensibilitate vie, autentic estetică, cu un talent literar, cu o redă puțință de a se ridica pînă la filozofia artei literare, devin actuale, satisfac un gust al modernității. Eselistul scrie despre orice cu sentimentul că nouătea se află totdeauna în operă și nu altundeva, că actualitatea ei este determinată de intensitatea percepției. Comunicarea cu conștiința operelor fundamentale o face Nicolae Balotă cu voluptate, cu rigoare și solemnitate: „Comunicăm, mai intim ca altădată, cu Dante și Pindar, sistem sensibil la Imnul Soarelui, fie că ne vine din anticul Egipt, ori din lăuta lui Francisc de Assini; obscurii poeți ulțați sau delăimați veacuri de-a rîndul — un Maurice Scève, un Gongora, „metafizicii” englezi din secolul al XVII-lea Donne, Cowley, Crashaw etc. — au devenit poeții „noștri”, iar Hölderlin, Rimbaud sau Lautréamont sînt înfinit mai prezenți, la o sută de ani după moarte, decît erau în timpul vieții lor”. Dialogul său critic nu e un inventar de citate care să impresioneze pe „nespecialist”, ci este o invitație la cunoaștere, la meditație. Pelerinaj pe care o poartă Nicolae Balotă în călătoria sa printr-valorii și idei este a unui Alexandru Odobescu modern care nu reușește nicînd să se fixeze la o poetică. De aici și repertoriul extrem de întins. Tema oricărui eseu este un pretext, un mod de a declanșa o posibilitate de interpretare. Adevăratul discurs, dialog începe prin acceptarea, verificarea unor principii gata să invadeze și să cucerească poezia sau romanul. Eselul despre Vasile Părvan descoperă, nesistematic, o estetică a tăcerii care se umple de o ceremonie a ogoniei cuvîntului. Pentru a-și susține această idee eselistul înaintează spre concluzii cu o întregă

filozofie a cuvîntului, a neașteptatelor lui înfățișări. Eselul se organizează încet, fără febrilitate, din fraze care vorbesc singure despre om și operă: „El este bărbatul care cheamă neîncetat pe cineva, de departe. Gestul său esențial este acela al apelului. Cuvîntul său este invocatie” sau „Cuvîntul din Memoriale are o singură mare ambiție: a lăsa un monumentum. Îl vedem pe Părvan în mijlocul unui popor de stăuți, el însuși conștiința lor, oficiind ca un sacerdot într-un templu cu colonne albe”. Nu-mi explic însă de ce Nicolae Balotă a rămas totuși la o înțelegere profund dogmatică a lui G. Călinescu, la o receptare „microscopică”. Se cunoaște reacția mai veche a criticului față de opera călinesciană. În Glose călinesciene lucrurile par a se fi schimbat doar foarte puțin, căci decorul este mai retușat, dar eselistul nu definește în totalitate o operă de o importanță universală. De unde și fragmentarismul. G. Călinescu este „înstrănat cu o înaltă fantezie critică”. Descoperim și o definiție a poetului mai potrivită: „Baroc clasicizant, G. Călinescu

## cronica literară

este un hedonist spiritual căruia poezia îi oferă voluptăți nemăsurate atunci cînd prin Verbul ei atinge carnația însăși, crudă și secretă a Firii”.

Nicolae Balotă merge direct la esență, la semnificații profunde, fără intimidare. El cucerește prin simplitatea comunicării, a unei sincerități desăvîrșite și a unei subtile și nedecarate poezii a rigorii. Ajuns la un nivel exemplar de analiză, eselistul ne restituie un întreg șir de definiții, de idei fundamentale. Fiecare text ne conduce, după ocoluri și pseudorătăcirii, la o artă a lecturii, la un adevăr care reprezintă opera. Un grafic al concluziilor critice, nu în totalitate, ar arăta astfel: G. Călinescu: „...vocația caricaturii și a bufoneriei metafizice”; „...întrepează o critică ironică”; „...vădește o înclinare barocă spre lumea lui Horribilicribrifax”. Luminată intens de operă masca scriitorului poate fi repede intuită: „Fără Îndoială, Saint-John Perse seamănă cu acei custozii ai muzeelor care păzesc tezaurile acumulate în milenii de cultură. Poezia sa pare o enciclopedie bizard în care flori rare, jivine exotice, îndeletniciri legate de mare și acte administrative sînt amintite alături de obiecte scoase la suprafața pămîntului prin săpături arheologice, din cetă-

țile moarte, îngropate, ale antichității. Printre ruine, însă, se aude pasul de stăpîn al Poetului”. Un studiu ca Misterul Mauriac verifică un mod de a ridica o construcție din poezia vieții și a operei care sînt puse față în față ca să se recunoască („Am vrea să descoperim adevăratul Mauriac, să-l aducem, cu alte cuvinte, în fața Adevărului”) și să-și vorbească într-un limbaj al sincerității absolute. Eselistul s-a întrecut în puțința delinției creației lui Mauriac: destinul vieții comunică, se recunoaște și nu există decît în relație cu destinul operei, cu posibilitatea ei de a se încara realității: „O filozofie a percepției, a bunului-simț, nicîndecum a imaginației dirijează concepția sa literară. Reveria nu e contrară realului. Propriile sale vise îl lasă pe Mauriac indiferent. Niciodată n-a găsit în ele sursa unei creații artistice. A atinge realul prin cuvînt, a comunica în comunicabilul, în aceasta constă voința de artă a romancierului nostru”.

Experiența literaturii este pentru Nicolae Balotă un vast și inepuizabil dialog al valorilor, o permanență redescoperire de sine care dă satisfacții și nostalgii Cărții, Operei. Eselistul nu disprețuiește actualitatea, ceea ce apare în prezent și nici nu se coboară la ea cu o togă solemnă a clasicului care nu vede în jur decît capodopere. El se apropie ceremonios și plin de smerenie de versurile lui Miron Radu Paraschivescu, Mircea Ivănescu, Ilie Constantin, de romanele lui Zaharia Stancu, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Popescu, Ovidiu Constantinescu, nerușîndu-se că se va „compromite” (1) scriind și despre acești scriitori pe a căror frunte încă n-au căzut cununile de lauri ale unei așteptate clasicități. E un gest de reală simpatie și înțelegere, de integrare neconvențională în contemporaneitate. Analizele sînt dense, realizate cu toată atenția, cu toată pasiunea. Îngerul a strigat al lui Fănuș Neagu comunică „o conștiință buimacă”, prozatorul fiind „un poet al stărilor orglastice”. Concluzia din final este exactă: „Dacă-i găsesc lui Fănuș Neagu o virtute specială, pe lângă darurile povestitorului, palatul lingvistic rafinat și altele cite I se pot atribui, aceasta e cea mai autentică sete de adevăr din proza actuală. Romancierul caută adevărul (sau poate dreptatea) lie-căreia din faptele sale. Chiar și a ultimului mînz lovit în creștet”. Nicolae Balotă vine spre literatura română cu conștiința literaturii universale. Fiecare roman este comparat cu opere clasice și moderne, care au o mare circulație în lume. Este un început real de comparativism care nu se reduce la teme, la izvoare, la modalități stilistice, la o tehnică ultramodernă, ci este o intențificare neprogramatică a valorilor, a conștiinței operei.

Nicolae Balotă este un neoclasic doritor de limpezimi și idei esențiale întoarse cu ochii spre durabil, îmbrăcînd pentru aceasta o mantie solemnă de ascet.

ZAHARIA SĂNGEORZAN



**P**oezia lui Ion Gheorghe a căpătat certitudine valorică abia de la *Zoosophia* încoace. Cele trei volume, *Zoosophia*, *Cavalerul trac* și *Mai mult ca plinsul*, au impus în conștiința românească o personalitate poetică remarcabilă, al cărei destin literar nu putea fi întrezărit din *Cariatida*, întrucât autorul apare în ipostaze surprinzătoare de diferite într-o parte sau în alta. *Vine iarba*, volum întâmpinat cu circumspecție justificată de critica literară, face oarecum separația între două tipuri stilistice distincte, dar reține elemente poetice ambigue datorită situației de tranziție, indiferent de ordinea apariției editoriale, față de *Zoosophia*. Este un exemplu tipic de evoluție în etape. Ca și la Nichita Stănescu, poate fi surprins un moment crucial și de mare relief în direcționarea destinului artistic. Numai că la autorul *Necuvintelor* este vorba de avansarea viguroasă pe verticală în spiritul aceleiași viziuni poetice, profund originală din chiar momentele ei inițiale, pe când Ion Gheorghe

tret de personaj istoric ori mitic, cutare întâmplare consemnată în documente. Valoarea operei ar fi echivalată cu modul în care este posibilă identificarea celor doi termeni, artă-realitate, în funcție de cantitatea cunoștințelor noastre apriorice, sau cu gradul de sinceritate al autorului și cu măsura în care el prin tablourile înviate, nu recrează, ne-ar provoca o anumită intensitate emoțională. Pentru cititorul de astăzi ar fi o lecție perfectă de istorie, iar pentru cititorul lui Dimitrie Bolintineanu un exemplu tipic de poezie. Ion Gheorghe are însă intuiția mutației valorilor poetice, a timpului care modifică perspectivele și diferențiază categoriile de cititori. El ne privează de criteriul comun al identificării anulând datele cunoștințelor noastre acumulate mecanic pe cale arhivistică și ne obligă să deliberăm asupra unor modele elaborate de el însuși. Se înțelege că acestea au o bază reală, dar nu pe planul istoriei concrete, ci pe cel al fabulosului și al conștiinței general româ-

bla. În *Pasărea măiastră*, ca anecdotică, meșterul zidar este însuși fiul domnitorului „Basarab, Băsarabiță”, întemeietor de spîță”. Și aici pot fi bănuite intriși de curte feudală căci fiul este trimis departe de casă: „I-au dat ruinele / să nu-și găsească binele”. Faptul atrage după sine blestemul păsării măiaștre, personaj fabulos din familia zodiacului, unde se găsesc chipurile totemice ale domnitorilor întemeietori de viață și de țară. Drama nu este nici a domnitorului, nici a fiului care realizează în tăcere niște porunci apriorice, ci a păsării măieștre, ceea ce probează calitatea ei totemică. Sobrietatea versurilor și a imaginilor care sugerează ritmul construcției este comparabilă cu cea din *capodopera* populară: „Deodată pietrele vechi / se regăseau perechi, / două câte două / se așezau în zidirea nouă / mănăstirea / își lepăda subzireia / tencuiala — / nelotocmeala / temelii și murii / slăbiciunea negături...”. Dar cum poezia este alegorică, deci nu e vorba de întemeierea unei clădiri, ci a unui popor, acest pasaj este dublat de altul unde se dezvăluie intenționalitatea textului și participarea tipurilor totemice la adevărata construcție: „Fiarele din zodiac / s-așezau la cîte-un copac; / Leul secular / la stejar. / Racul / s-au așezat lângă faul; / Teurul din zodiac / sub mărul de roșie. / Peștii frați / prin rîuri îmbrășiși; / zodia Scorpionului / la vinul din pivnițele omului; / Vărsătorul, la salcie și răchită / unde era apa sorocită; / Tașul / capricorn / scutura cu capul / omida de pe tufa de corn; / Săgetătorul, pe culmi / păzea poenele cu ulmi; / Fecioara / tufele unde năștea căprioara; / Berbecule / unde-și apleacă nuci crăcile. / Gemenii pitici și goi / păzeau spice și turmele de oi”. Doar *Pasărea măiastră* zădărnicea construcția datorită blestemului adresat domnitorului călcător de lege: „Numai Cumpăna, zodie neființă, / avea talerele pline cu semință / și minca *Pasărea Măiastră*, / la Domnitorul la fereastră — / nu ciugulea ca *Pasărea* / mărgăritul cît mazărea ... / lua cu ghiara stîngă / din talerul drept — / unde-și pune judecata cel înțelept — / de ziceai că-și mîncîcă inima din piept; / cu ghiara dreaptă / lua din talerul de vină — / ședea cumpăna neaplecătă / și pururea plină...”. Poezia în sine și mai ales pasajul din urmă constituie, probabil, partea cea mai consistentă din creația lui Ion Gheorghe. Este greu de hotărît ce trebuie apreciat mai întâi: îndrăzneala cu care răstoarnă schemele arhetipale sau combinarea fantezistă a elementelor poetice; varietatea formulor artistice inventate sau sobrietatea versurilor, a secvențelor și chiar a poemelor; mișcarea dramatică intensă din chenarele unor portrete invocate sau bonomia convingătoare din scenele contemporaneizate și nominalizate.

Aceeași complexitate în relația fapt real — fapt artistic caracterizează și volumele ulterioare *Zoosophiei*, *Mai mult ca plinsul* și *Cavalerul trac*, ultimul fiind mai coerent în privința discursului narativ. În *Zoosophia*, autorul privește materialul poetic prin perspectiva animalelor fantastice din filele zodiacului așa cum s-a văzut din exemplele citate. Este o tendință de sacralizare datorită concepției totemice, pentru a ne convinge de originea înțeleșată de preistorie sumbră și de mituri a poporului, ca și de responsabilitatea majoră a domnitorilor. În *Mai mult ca plinsul* perspectiva este inversată în sensul desacralizării. Dacă în primul caz poetul fantază pe marginea filelor zodiacului, angajînd totodată izvoare diverse, în al doilea el găsește ca pretexte iconice pe sticlă, susceptibile de fabulări similare. Dar atî: sacralizarea cît și desacralizarea sînt tipice gândirii tradiționale. De aceea afirmăm că Ion Gheorghe este la fel de autentic în cele două ipostaze ale scrisului său. Numai că în perioada *Zoosophiei* el nu mai încadrează textul cu comentarii aride, cu alte cuvinte nu se mai interpune între poezie și lector cu discursuri strict tendințioase. Materia poetică vine singură către cititor din trecutul ceșos sau din lumea astrelor, dirijată prin înțelepciunea oamenilor și a animalelor de demul și din totdeauna, autorul însuși pierzîndu-se printre formele proteice ale poemelor sale. Cu alte cuvinte, poezia se rostose singură pe sine cum ar spune Nichita Stănescu într-una din artele sale poetice. Și dacă această este alura compozițională a poemelor, care este calitatea informațională a operei? Dacă ar fi o literatură de evocare, atunci oricine ar putea să conteste improvizațiile în numele documentației. Dar poezia lui Ion Gheorghe nu este evocare și nici reconstituire biografică a trecutului istoric. Ea este construcție a unei istorii sau a unei biografii spirituale posibile. Această istorie a fost integrată și imaginată ca posibilă de un singur om, Ion Gheorghe, care ne propune să pătrundem într-o lume nouă, organizată după legi proprii. Este avantajul artei moderne, investiția cu calitatea de a produce nu multiplicări imaginative ale realului, disparate și inconsistente, ci de a realiza lumi paralele, universuri variate și bine articulate în existența lor în sine. Ele nu pot fi concepute prin relația simplistă fapt real — fapt artistic, ci atunci cînd între acești doi termeni se stabilesc diferite planuri semantice care pun în valoare fantezia creatoare, capabilă astfel să circumscrie pe planul imaginărilor dimensiuni spațiale nevăzute. Sistemul semiotic al limbajului poetic capătă amploare, precizie și consistență în planul semnificației. Relația saussuriană semnificant-semnificat nu

poate fi luată în accepția ei unilaterală. Dacă ea își găsește rațiunea perfectă în cadrul limbii, în situația cuvînt-obiect sau în privința unei propoziții strict enunțative, în literatura lucrurile se modifică gradual căci unul și același semnificat poate să fie la rîndul său semnificat, ceea ce modifică datele relației. În *Pasărea măiastră* *Pasărea* are o serie întreagă de conotații, dar în același timp este un semnificat al altor reprezentări ale zodiacului, cum ar fi Cumpăna. Fără această reciprocitate nici nu este posibilă valoarea estetică în arta modernă. Faptul justifică întru totul conceptul de „opoziție” ca atribut al dialecticii introdus de structuraliști, printre care și Levi-Strauss, făcînd inoperantă metoda seriialelor preconizată de I. Tinianov.

La Ion Gheorghe valoarea polisemantică a poemelor rezultă din decantarea elementelor arhetipale și integrarea lor în contexte speciale. Întrunirea mai multor motive în aceeași structură compozițională determină o tehnică asociaționistă surprinzătoare, care dovedește un mare zbor al fanteziei. Formica din *Zoosophia* ar putea fi considerată o evocare a lui Gheorghe Șincai. Dar personajul devine un simbol al națiunii prin implicarea în compoziție a unei serii de cuvinte cu valoare evocativă pe planul istoriei concrete, prin incursiuni științifice în mitologie și istorie, în schițarea portretelor unor personalități culturale reprezentative. Toate acestea apar disparate mai ales că I. Gheorghe face apel la formulele poetice ale jocurilor de copii. Derularea secvențelor aparent izolate, citarea obsesivă a unor grupuri ritmice dovedesc perfecta structurare a textului în unitate compozițională perfectă. În același timp, iese în evidență faptul că incursiunile urmăresc să descopere avaturii ale cărturarului ardelean, semne de recunoaștere etnică și în acest caz, imaginea lui Gheorghe Șincai nu se bazează pe o evocare, ci pe o serie de elemente care îi asigură o reprezentare simbolică.

Modelarea limbajului poetic se produce de asemenea la nivelul textului propriu-zis (pentru că noțiunea de „text” este foarte labilă și presupune o accepție mult mai largă decît se crede de obicei: vezi *Poetica structurală* de Lotman), prin folosirea sistemelor poetice ale speciilor folclorice tradiționale. Este vorba de colinde, descîntece, orații, dar mai ales de jocurile de copii, specie despre care putem spune că a fost descoperită pentru literatura cultă de Ion Gheorghe. Amandoul trebuie consemnat ca un merit, așa cum este considerat un merit pentru Argehi de a fi pus în valoare descîntecul iar V. Voiculescu, colindul.

Tratarea schemelor jocurilor de copii nu constituie pentru Ion Gheorghe simple exerciții facile. Autorul descoperă aici o nouă sursă de formulare a limbajului poetic care se realizează la nivelul cuvintelor și al sunetelor. Oricît ar fi de fanteziste combinațiile de suneri, ele nu sînt lipsite de subtile intenții aluzive. Forfota unui bilci de epocă își găsește astfel corespondența verbală: „Ala, / bala, / taică / maică — / multă lume la Drăgaică; / turcii cu salepul / frîgînd berbecul; / grecotei cu fesuri / dau boia și dresuri; / cu cearșaf / în cap / vînzînd plaf de herbtap — / tulamaua și sarmaua / pentru toată pușlamaua // Creierul / la pergamant / pentru greierul de sub continent; / tauragul-hopa tropa / luînd-o pe Miss Europa” (Cocoșul). Bolboroseala cuvintelor este însă șocantă în volumul *Mai mult ca plinsul* unde poetul încearcă unele caricaturizări grosiere. În schimb, vocabularul cunoaște o tratare insolită în două direcții principale, deopotrivă de interesante pentru nuanțarea expresiei poetice. Este vorba de abundența arhaismelor în *Zoosophia* (unele, creații proprii) și a provincialismelor în *Mai mult ca plinsul*, în acest din urmă caz ele fiind perfect adecvate intențiilor parodice. În al doilea rînd, de nesocotirea unor reguli gramaticale, fiind acceptate forme ca *Basarab-Basarabiță*, *cocorul-cocora*, *teul-teia*, *mărul-măra*. Este inutil să mai demonstrăm că judecînd aceste construcții după legile gramaticii sau după regulile poeticii clasice nesocotim specificul limbajului poetic în literatura modernă. Sistemul semiotic al unei opere artistice permite relații între cele mai variate elemente ale limbajului, de la nivelul textelor la cel al sunetelor, realizînd una și aceeași unitate structurală, în unele cazuri chiar și cu riscul unor exerciții lexicale. Valoarea informațională a unei poezii rezultă din sistemul relațiilor, indiferent dacă este vorba de o formulă ornată elaborată sau una nudă, adică „minus — vestimentație”. Structura, relația oricum există și într-un caz și într-altul. În ceea ce-l privește pe Ion Gheorghe, el cultivă formele elaborate, dar nu „ornate”, preferînd deci cumulara arhetipurilor. Și dacă nu realizează prin aceasta, cum spuneam, literatură de evocare ci construiește o biografie specială, mai precis o lume aparte dar posibilă artistic, este un semn că propune, ca poet, un nou mod de abordare a istoriei, înțelegînd nu ca o înșirare de fapte, ci ca un sistem de tendințe tipice, identificabile în diverse sectoare ale vieții spirituale. Este o inovație a autorului *Zoosophiei*, care certifică nu o pledoarie didactică și nici un simplu exercițiu poetic, ci o reală modernizare a liricii românești, reprezentată de acei cîțiva scriitori temerari printre care se înscrie și Ion Gheorghe.

MAGDA URSACHE



scriitori contemporani:  
ION GHEORGHE  
FILE DE  
HRONOGRAF

a fost obligat să abandoneze în favoarea poeziei adevărate, inedite ca totalitate și configurare imagistică, elementele poetice din perioada *Scrisorilor esențiale*, încolore și demonizate întrucît făceau parte din limbajul comun al unei anumite categorii de poeți fără glorie de la 1960. Ceea ce s-a menținut totuși în creația lui Ion Gheorghe pri veste natura sa temperamentală, aflată sub un determinism propriu mediilor etnografice, obsesia pentru așezările străvechi, iar pe plan artistic, predilecția pentru compoziția amplă a poemelor, ca unul care a debutat cu un roman în versuri. Semnele de recunoaștere sînt totuși foarte vagi și este limpede că poetul a intrat acum într-o altă vîrstă literară.

Noutatea stă în modul neobișnuit al fabulării. Viziunea rustică este păstrată întru totul și nu se poate spune că din acest punct de vedere Ion Gheorghe e mai „de obîrșie” în *Căile pămîntului* sau în *Vine iarba* decît în *Mai mult ca plinsul*, deși poetul a renunțat total în ultimul volum citat la elementele biografice sau naturiste. De fapt, poate este mai bine să se spună că el a trecut de la biografia proprie, aceea care-l privea ca individ sau ca membru implicat în comunitatea etnografică, la alta generală. De aceea problema principală pentru descifrarea sensului poetic al creației lui Ion Gheorghe este înțelegerea caracterului specific al acestei biografii interesante. Ea se deschide către istorie, cosmogonie, mitologie, cărți apocrif, gromovnice, figurînd la prima vedere un tip de gîndire propriu mentalităților arhaice. Scriitorul ar fi rămas un simplu comentator de izvoare la modul gîndirii tradiționale, dacă n-ar fi reușit să asigure motivelor accepția expresă a contemporaneității. Așa se face că, în ciuda diversității pretextelor poetice, ele sînt fixate într-o perspectivă unică, sînt organizate într-un sistem compozițional care dezvăluie o existență supraindividuală. Și nu în sens de istorie trecută ori contemporană, ci în sensul cuprinderii deodată a universului spațial și temporal românesc. Aceasta nu este o idee poetică nouă. Mai totdeauna literatura de evocare a fost în consonanță cu spiritualitatea prezentului, în sensul exemplificărilor didactice. La Ion Gheorghe nu vom înțelege nicodată concret ce înseamnă istorie ori mitologie română, cu toate că poezia sa se întemeiază pe acestea. Explicația stă în faptul că el nu poartă de la arhetipuri unitare pe care să le actualizeze, deși procedeul nu ar fi lipsit de semnificație. De asemenea, nu-l pasionează secvențele și întâmplările istorice identificabile documentaristic, a căror reformulare poetică să certifice fidelitatea față de modele. Acest tip de abordare ar fi propriu literaturii de evocare cultivată de scriitorii clasici, la care noi am recunoaște cutare por-

nești. Întrucît pretextul poetic este deja un elaborat, poetul își permite să realizeze transfigurări spectaculoase, ceea ce face ca fenomenul artistic în sine să reprezinte un sistem semiotic de mare complexitate. Semnele poetice cuprind o cantitate informațională remarcabilă și descifrarea acestora nu mai este posibilă prin identificarea mecanicistă artă-realitate, întrucît se stabilește o nouă relație între termeni. Termenul „realitate” ar trebui să se substituie într-o discuție didactică cu „istorie” în sensul de întâmplare trăită, sau cu „istorie” în sensul de realitate fictivă de domeniul mitului, al eresului, zodiacului sau cărților apocrif. Totodată, același termen ar trebui să asigure așa-zisul conținut al operei. Dar ce conținut are un poem ca *Grifonul din Zoosophia*? Termenii care intră în relație epică nu sînt destinați să dezvolte o logică liniară. Grifonul este un personaj de zodiac iar în text oscilează între semnificația de totem al *Basarabilor* și *Brîncoveanu însuși*. Fiii domnitorului sînt *Zorilă*, *Setilă*, *Murgilă*, *Mezilă* iar o fată se numește *Kira Kiralina* și se aruncă în Dunăre de frica turcilor, ca în balada populară. Șarpele casei o învie cu meșugul cunoscut din basme dar *Kira* devine *Eva biblică*, primind „fructul din mărul oprit”. Fundalul acestor schițe, sau, mai degrabă, sugestii epice, este constituit dintr-un fabulos straniu care nu e tipic nici istoriei nici mitului, nici cărților populare, ci e creat dintr-o pașă neobișnuită care reprezintă toate aceste izvoare. *Oaia năzdrăvană* și *Pasărea măiastră* ar putea să trezească bănuiala că poetul a fost atras de motivul mitologic în prima și de cel al jertfei zidirii în a doua. De fapt, acestea sînt simple pretexte pentru compoziții amplificate. Ion Gheorghe este preocupat aici, ca și în alte locuri, de reformularea motivelor tradiționale, încît acestea capătă înfățișări substanțial diferențiate prin cumulara unor elemente variate, asigurînd textelor o valoare expresivă cu totul inedită. *Oaia năzdrăvană*, de pildă, cumulează un motiv oriental de mare tradiție transferat în pretextul pizmei dintre cei trei frați, care nu mai amintește de balada păstoraască, ci de cea de curte feudală. Poezia este de fapt o alegorie, turmele fiind popoare cu origini totemice. Schema alegorică face ca elementele poetice să nu se localizeze spațio-temporal ci să capete un caracter de generalitate. Nefiind particularizate, compozițiile își pierd posibilitatea identificării, dar realizează un alt tip de istorie. Dacă nu recunoaștem întâmplări concrete, în schimb sînt perfect justificate unele tendințe care au caracterizat viața noastră istorică. Aici transpare ideea întemeierii și unității provinciilor, descifrabilă nu din naratunea ca atare, așa cum ne-ar fi obișnuit clasicii, ci dintr-o serie de formule tropice. Uneori comunicarea devine mai explicită, ca în *Pasărea măiastră*. Datele mitului folcloric sînt și în acest caz reabitate în manieră personală, ceea ce constituie un gest temerar dacă ne gîndim că Ion Gheorghe îl are în această privință printre precursori pe *Lucian*



# LEGĂTURILE PARTIDULUI CU MASELE ÎN PERIOADA 1922-1928

Atunci în condițiile de semiilegalitate, cât și după aruncarea lui în 1924, în ilegalitate, o preocupare centrală a partidului a constituit-o stringerea legăturii cu masele muncitoare, în vederea organizării și conducerii luptelor revendicative. În acest scop, o atenție deosebită a fost acordată creării unor organizații de masă, legale sau ilegale, care grupau categorii sociale diferite, dar interesate în obținerea unor drepturi larg democratice. În literatura istorică de specialitate se acordă o atenție deosebită organizațiilor create mai ales în perioada anilor 1933 — 1937, când într-adevăr numărul acestora a crescut considerabil, s-a lărgit baza lor de masă, iar activitatea lor a fost deosebit de combativă, îndreptată împotriva pericolului fascist, pentru apărarea independenței și suveranității patriei.

Trebuie subliniat însă că organizațiile de masă, care aveau menirea de a întări legăturile partidului cu diferite categorii sociale, au fost create și și-au desfășurat o bogată activitate încă de la înființarea partidului comunist. Astfel, în perioada cunoscută sub numele de stabilizarea relativă a capitalismului, au activat „Cercul femeilor comuniste”, „Comitetele de ajutorare de pe lângă sindicatele unitare”, „Comitetele de șomeri”, „Liga contra terorii”, „Prietenii presei proletare” etc., organizații create din inițiativa P.C.R. și aliate sub conducerea sa nemijlocită. Merită a fi menționată, în mod deosebit, crearea, în noiembrie 1922, a „Comitetului Central de Ajutorare a Partidului Comunist”, care avea ca scop ocrotirea tuturor deținuturilor politici, luptători revoluționari ai clasei muncitoare, urmăriți și arestați de organele represive.

La Iași a existat un „Comitet de ajutorare” local, din care făceau parte, printre alții, prof. univ. C. I. Parhon, Vasile Mirza, Petre Constantinescu-Iași, C. Petrescu, P. Bogdan ș.a.

„Liga drepturilor omului”, care și-a desfășurat activitatea între 1923—1928, s-a înscris pe linia apărării libertății de conștiință și a libertății de opinie, pe linia luptei pentru amnistie politică, pentru înlăturarea violenței din viața politică. Urmată fiind de „Comitetul de inițiativă pentru amnistie”, „Liga și-a continuat activitatea și în anul 1929. La Iași a existat un comitet local al ei, înființat la 7 ianuarie 1929, care a lansat un manifest intitulat: „Pentru amnistie” semnat, între alții, de Iorgu Iordan, Vasile Mirza, Radu Cernătescu, Demostene Botez, Ion Niculi ș.a.

Pe lângă organizațiile citate, mai pot fi menționate „Ajutorul roșu”, „Blocul muncitoresc țărănesc”, „Ajutorul muncitoresc român”, a căror activitate în țară, cât și în orașul Iași, a fost deosebit de rodnică, ea punând în obiectul unor studii separate, din care ar reieși, în mod pregnant, acțiunea desfășurată de P.C.R. de atragere și mobilizare a maselor în lupta pentru apărarea libertăților democratice.

Un rol deosebit de important în mobilizarea maselor și organizarea lor la

acțiuni revendicative l-au avut sindicatele, ca organizații largi ale clasei muncitoare, cărora P.C.R. le-a acordat o atenție deosebită de la începutul activității sale. În această perspectivă semnificative câteva documente inedite, care să completeze tabloul activității comisiei locale a sindicatelor din orașul Iași. Alături sub conducerea și îndrumarea nemijlocită a organizației partidului comunist, ea a formulat numeroase revendicări economice și politice ale clasei muncitoare, a reprezentat muncitorii în confruntarea cu patronii și autoritățile de stat și a stimulat nenumărate acțiuni greviste.

Comisia Locală a Sindicatelor din Iași are așadar o bogată tradiție de luptă revoluționară. E de ajuns să amintim rolul pe care l-a avut în timpul grevei generale din anul 1920. Sindicatele care intrau în componența Comisiei Locale, reînființată la 3 august 1922, făceau parte din categoria celor care au contribuit la constituirea Sindicatelor Unite din România. La începutul anului 1923, 13 sindicate ieșene, cu 1860 de membri, făceau parte din Comisia Locală, în cadrul căreia mai activau Cercul sportiv „Prietenii naturii”, „Școala Socialistă” și „Cercul de studii”, „Tineretul Socialist”, biblioteca și Comitetul de redacție al ziarului „Puterea Sindicală”. În această scurtă perioadă au loc 13 conflicte de muncă, din care majoritatea încheiate cu contracte de muncă favorabile muncitorilor. De asemenea, au fost strinse, de către membrii sindicatelor din Iași, sume importante de bani pentru ajutorul celor închiși și a familiilor lor, pentru greviști și șomeri. Referindu-se la rezultatele primului an de activitate — 1922 — ziarul „Puterea Sindicală” afirma: „Încezători în spiritul de organizare a muncitorimii ieșene, spirit izvorit din conștiința intereselor de clasă, avem convingerea că în viitorul cel mai apropiat vom da luptei pentru mai bine a proletariatului o armată proletară sindicală bine încheagată și solid organizată”. Nenumăratele materiale documentare atestă lupta sindicatelor pentru obținerea zilei de muncă de 8 ore, înlăturarea șomajului, a scumpetei și a legilor antimuncitorești, mărirea salariilor, școli pentru copii de muncitori, libertatea presei și a cuvântului, legalizarea Partidului Comunist Român (după 1924) a Uniunii Tineretului Comunist și Ajutorului Roșu eliberarea deținuților, dreptul țăranilor de a fi proprietari pământului ce-l muncesc, cucerirea amnistiei generale, politice, militare și agrare. În unul din apelurile Comisiei Locale a Sindicatelor din 30 octombrie 1926, adresat țăranilor, se arată: „... de la cei care guvernează nu vă puteți aștepta la ameliorarea situației voastre fiindcă toți oamenii, atât din guvern cât și grosul puterilor zilei sunt acționari ai diferitelor întreprinderi industriale, bancare, comerciale etc. așa că ei nu-și vor periclita câștigurile lor fabuloase realizate pe spinarea noastră, pentru a ne da alimente efține sau celelalte articole necesare vieții”. Deosebit de semnificativă

este chemarea adresată de Comisia Locală a Sindicatelor Muncitorești Unite, de Blocul Muncitoresc-Țărănesc și Comitetul de ajutorare a muncitorilor din Iași către opinia publică românească, la începutul anului 1929, pentru lupta comună în obținerea amnistiei generale, politice, militare și agrare. Spicuim câteva citate din această chemare ce oglindește fidel situația muncitorimii, țăranimii și intelectualității din România. „Salariul mizerabil pe care-l primește muncitorul pentru munca depusă, orele de lucru sporite după bunul plac, bătaia de joc a tuturor celor care se cred stăpâni pe brațele de muncă ale muncitorilor și tot cortegiul de umiliri și superințe. Suprimarea libertăților cetățenești, a dreptului de întrunire, confiscarea ziarelor și manifestelor muncitorești, teroarea dezlănțuită în fabrici, uzine, ogoare și peste tot unde există muncă, de către autoritățile polițienești, siguranți, jandarmerie, parchete civile și militare... Dreptul țăranilor de a poseda pământ care-i al lor și le-a fost furat, a dat naștere ciocnirii sângeroase de la 1907... Aducerea țăranimii la sapă de lemn prin diferite dări din ce în ce mai apăsătoare, către stat, județ și comune, dijmile către autoritățile sătești, sau comunale, camăta mare, plătită băncilor, așa zise populare, fac traiul acestora de nesuferit... Muncitorimea luptă și ea prin organizațiile ei, în fruntea cărora stă Partidul Comunist, Tineretul Comunist și organizațiile BMT, sindicatele unitare, pentru dezrobirea clasei muncitoare și țăranescă... Dar teroarea guvernărilor nu se oprește aici, în închisorile muncitorii, intelectuali și țăranii, condamnați pentru delictul arătat, sunt torturați, batjocoriți și omorâți prin mijloace barbare”.

Când s-a năspit teroarea împotriva mișcării muncitorești, datorită măsurii luate de guvernul național țărănist de a dizolva sindicatele unitare, revista „Lupta de clasă”, referindu-se la acuzația adusă de către ministrul Trancu Iași la adresa sindicatelor „Că sint organizații ale luptei de clasă” completa că: „Această acuzație este cea mai frumoasă laudă pe care sindicatele unitare puteau să o primească de la un ministru”. În cadrul sindicatelor ieșene un rol deosebit l-au avut Gh. Tănase, Ion Niculi, Constantin Surugiu, C. Săcăleanu, Marin Florea Ionescu, Gh. Croitoru ș.a.

Cercetarea bogatei activități desfășurate de P.C.R. reliefează că, în polida condițiilor grele ale ilegalității, partidul a știut să imbine activitatea legală cu cea ilegală, să găsească mijloacele cele mai potrivite pentru a pătrunde în mase, a le educa și conduce în lupta lor pentru eliberarea națională și socială. Experiența acumulată în acești ani de P.C.R., cu toate lipsurile inerente unei atît de vaste activități, a stat la baza creării unor noi organizații de masă, găsirii unor noi mijloace tactice de atragere a maselor în vederea organizării unor mari bătălii de clasă în anii crizei economice, precum și în anii de dictatură militară-fascistă. Punctul culminant al activității P.C.R. și confirmarea deplină a liniei sale politice juste, l-a constituit organizarea și victoria insurecției naționale antifasciste din august 1944, deschizătoare de noi drumuri pentru istoria poporului nostru.

D. IVĂNESCU

## cu prof. ing. ION CURIEVICI despre: CERCETARE ȘI EFICIENȚĂ

— V-am ruga, tovarășe profesor, ca, în calitate de director al Centrului de cercetări tehnice de pe lângă Filiala Iași a Academiei, să ne vorbiți despre rezultatele activității de cercetare desfășurate în acest centru.

— Ele se concretizează, în mare, în aceea că ne-am îndeplinit obligațiile contractuale și totodată am atins obiectivele prevăzute în planul intern de cercetare. Printre altele, ne-am acoperit prin contracte 52.2% din totalul cheltuielilor, ceea ce, după părerea mea, e un succes. În anul acesta, la ședința de lansare a planului, am ajuns la concluzia că ne putem lua obligația de a acoperi prin contract 60% din bugetul centrului.

— Este de presupus că au fost luate unele măsuri, în temeiul cărora s-a ajuns la această concluzie.

— Temeiurile sînt mai multe. Mai întîi ne-am creat legături mai întinse cu uzinele, institutele de proiectare și alți beneficiari posibili ai cercetării. În al doilea rînd, am început să apară cereri spontane de cercetare din partea unor uzine. Știți cum era înainte: ne ducem noi la uzine, cam jenați, și întrebăm dacă nu au vreo problemă, dacă nu le-am putea fi de folos cu ceva, dacă nu s-a stricat vreo mașină sau dacă nu ar fi dispuși să accepte o idee a noastră. În fine, cercetătorii noștri au început să se obișnuiască cu contractele, respectiv cu ideea ca atare, cu respectarea riguroasă a termenului și cu deplasarea, uneori de lungă durată, în uzine.

— Puteți include în eficiența cercetării și satisfacția cercetătorului pentru rezolvarea problemei în cauză?

— Evident, multe din cercetările pe bază de contract ne dau satisfacții, ca orice lucru dus pînă la capăt. Trebuie însă să spun că majoritatea contractelor noastre au răspuns la unele întrebări preliminare, esențiale pentru îmbunătățirea unor procese tehnologice. Așa, de pildă, Combinatul Siderurgic Galați a fost interesat să știe cum influențează temperatura de început și de sfîrșit de laminare asupra proprietăților fizico-mecanice ale tablelor groase. Pe baza răspunsului dat de cercetătorii noștri se va modifica ciclul tehnologic. Și noi și uzina sîntem siguri că se va obține mai ieftin table mai bune.

— Sîntem informați că printre viitorii beneficiari se va număra și Ministerul Învățămîntului.

— Da, e adevărat, pentru anul în curs vom încheia și contracte cu Ministerul Învățămîntului, care finanțează astfel direct o parte din cercetările noastre. Nu e vorba, se înțelege, de cercetări fără nici o perspectivă aplicativă, ci doar de o perspectivă ceva mai îndepărtată. Măsură mi se pare rațională, deoarece industria contractează, de regulă, numai cercetări care se referă la o problemă acută, imediată, și se angajează mai rar în susținerea financiară a unor idei noi, cu scadențe mai îndepărtate de concretizare și afectate firește de un anumit grad de incertitudine.

— Ați văzut, probabil, prin aceasta și domeniul unor cercetări fundamentale.

— Cu toate temerile și rezervele noastre, s-a putut vedea din experiența anului trecut că ne putem păstra și continua liniile de cercetare fundamentală. Oarecari plîngeri mai sînt și acum, mai ales din partea cercetătorilor care au avut neșansa să lucreze la contracte minore și cu teme relativ îndepărtate de preocupările lor dominante. Cred că în acest an vor fi mai puține necazuri de acest gen, deoarece ofertele de cercetare au fost mai numeroase și le-am putut alege pe acelea care se înscriu în profilul specialității noastre. Oricum, o racordare exactă a cererilor uzinelor la pasiunea cercetătorului este deocamdată greu de realizat, dar o distribuție echitabilă a cercetărilor contractuale pe cercetători poate asigura fiecăruia timpul necesar pentru cercetările de lungă durată și de mai înaltă valoare științifică.

— Care este profilul tematic al anului 1971?

— Nu cred că v-ar interesa o trecere în revistă a temelor din planul nostru pe anul 1971. Aș reține doar, cu satisfacție, faptul că grupul de fizicieni specializați în fizica solidului, în suferință anul trecut, și-au găsit contracte în specialitatea lor, contracte care răspund unor cerințe importante ale economiei naționale.

— Vom putea deci vorbi, în perspectiva viitorului, de un mers progresiv al cercetării din Centrul dumneavoastră.

— Sînt aproape sigur că da. Deși, ca în orice act de creație, în cercetarea științifică impredictibil joacă un anumit rol, fie în bine, fie în rău. Noi sperăm că vom avea mai ales surprize plăcute.

S. TEODOROVICI

## MARXISMUL ȘI PROBLEMA FILOZOFICĂ A LIBERTĂȚII

(Urmare din pag. 1-a)

ces al impunerii de specific omenesc în necesitate. Drumul spre libertate a fost descris de Marx tocmai în acest sens, ca activitate practică de umanizare a realității, ca înfăptuire de către oameni a propriei lor istorii. Dar deși istoria, cum arată Marx în aceeași ordine de idei, se realizează ca proces legic, totuși, în orînduirile bazate pe proprietate privată și antagonisme de clasă, acest proces este insuficient conștientizat, încît oamenilor propria lor creație le apare ca ceva străin, ca un fapt care li se opune. Abia o dată cu instaurarea și aprofundarea relațiilor socialiste, relații în permanentă perfecționare, făurirea istoriei are posibilitatea să devină un proces predominant conștient. Predominanța factorului de conștiință, înțeles ca fapt social total ce implică dialectica unității dintre conștiința socială și conștiința individuală, relevă că teza lui Marx cu privire la rămînerea în urmă a conștiinței față de existența socială, care caracterizează orînduirile anterioare socialismului, în noile condiții ale societății socialiste capătă o inerentă și necesară schimbare de conținut, conștiința implicînd acum, în ordinea propriei radicalități, ca reflex al radicalității esenței noii orînduirii, o reînființare de sens. De data aceasta conștiința, bazîndu-se pe cunoașterea realităților, înțelegînd direcțiile de dezvoltare ale întregului ansamblu al vieții sociale, are menirea să pășească înaintea existenței sociale, funcționînd ca prospectare și ca intervenție în activitatea de realizare a proiectelor din viața societății. O dată cu dezvoltarea socialismului, deci, datorită caracterului predominant conștient

al înfăptuirii istoriei, societatea trece treptat să-și ia în stăpînire propria viață, limînd și depășind formele spontane ale mișcării sale, aspirînd să-și afirme în existență, integral, determinările de esență. Faptul că acum istoria devine proces predominant conștient, cînd conștiința dimensionează existența socială, constituie de altfel însuși cadrul necesar unei concretizări reale a libertății.

Posibilitatea de a înfăptui, în condițiile socialismului, istoria ca proces predominant conștient, aduce o nouă coordonată în ce privește faptul înțelegerii necesității; înțelegîndu-se fiind, necesitatea este înțeleasă nu din punctul de vedere al naturii, ci din acela al omului. Conștiința omului în raport de necesitate, care-i devine înțeleasă, nu este o conștiință de natură, de altceva, ci înseamnă însăși conștiința de sine. Atributul de înțeleasă, deci, revine necesității din punctul de vedere al omului, cînd conștiința de sine a acestuia constituie o parte de sens din însuși sensul noii societăți. Cauzele sociale puse în mișcare de oameni au acum posibilitatea să cunoască precumpănitor efectele voite de ei. Are loc prin aceasta, după cuvintele lui Engels, saltul omenirii din imperiul necesității în imperiul libertății. Ceea ce înseamnă că în socialism, prin noile condiții create, omul trebuie să domine necesitatea încît, din obiect al istoriei, treptat, să devină în istorie subiect conștient. Acest fapt, desigur, nu se poate realiza însă dintr-o dată, ci se prezintă ca realitate în necontenită devenire. Omul, după însăși expresia lui Engels, trece din imperiul necesității în cel al libertății. O asemenea trecere nu poate avea decît valoarea unei mu-

tații de ordinul esenței umane. Ea, potrivit înțelesului conferit de Engels, are menirea să re-facă legătura dintre om și esența sa. De aceea, din perspectiva socialismului, imperiul libertății trebuie să fie acel nivel al istoriei desfășurate ca act profund conștient, cînd să existe posibilitatea de a se realiza integral această legătură dintre om și esența umană, legătură ce nu poate fi artificială, ci doar egală cu natura însăși.

Problema trecerii din imperiul necesității în cel al libertății cunoaște în contextul filozofiei marxiste o abordare aprofundată. Dacă Engels, cum am văzut, vorbește despre această trecere afirmînd-o în sens de principiu, Marx, continuînd teza de la principiu la fapt, precizează ceea ce trebuie să înțelegem prin însuși conținutul ei. În acest sens, el arată că dîncolo de granițele imperiului necesității începe adevăratul imperiu al libertății care, fiind posibil doar pe temeiul celui dintîi, implică însă o determinare fundamentală asupra omului, vizîndu-l în ordinea esenței, prin aceea că presupune ființarea omului ca scop în sine. Adevăratul imperiu al libertății, așadar, are de cunoscut o mutație socială a scopului, dezvoltarea ființei omești necesitănd a ajunge să fie considerată ca scop în sine. Aceasta, evident, nu înseamnă o negare socială a scopului în sensul existenței, ci o afirmare socială, de accent nou, a scopului în sensul esenței umane. În acest punct al problemei, de interes teoretic și practic evident, relevant este faptul unității dintre afirmațiile lui Marx și Lenin. A preciza că omul implică devenirea forței sale pînă la a fi considerat ca scop în sine, cum specifică Marx referitor la definirea sensului libertății, înseamnă a arăta că omul este scopul care prin el însuși vrea să-și prezinte o obiectivitate în lumea obiectivă, cum remarcă Lenin referitor la definirea sensului omului. Din perspectiva socialismului, deci, cum au precizat clasicii materialismului dialectic și istoric, omul și libertatea, ca sens, constituie o reală comuniune.

Condițiile sociale ale imperiului libertății rezidă în faptul că oamenii, ca întreaga societate, trebuie să-și dirijeze în chip rațional schimbul de materii cu natura, pe care îl supun riguros controlului lor colectiv, încît acest schimb ajunge să fie științific reglat și valoric însușit. Dar chiar și în asemenea condiții calitative superioare, care se nasc o dată cu dezvoltarea societății socialiste, activitatea producției materiale continuă să funcționeze, obiectiv și legic, în sfera imperiului necesității, acest fapt datorită forței coercitive a naturii care le impune oamenilor schimbul, permanent și irevocabil, de materii cu ea. Necesitatea din sfera producției materiale va continua să existe, implacabil, în toate modulele de producție, deci și în conținutul orînduirii socialiste. Trecerea în adevăratul imperiu al libertății, în felul acesta, nu reclamă anularea necesității; ea implică o punere de acord între natura necesității și natura umană; necesitatea din noul cadru al socialismului, din acest punct de vedere, este unica necesitate pe care se poate înălța libertatea adevărată. Trecerea din imperiul necesității în adevăratul imperiu al libertății, prin urmare, devine posibilă pe o anume treaptă a istoriei, în condițiile socialismului cînd natura necesității, inevitabilă în domeniul producției materiale, poate deveni conformă cu natura umană însăși, ca dezerat al ființării forței omești ca scop în sine. Decurge de aici, astfel, premisa realizării raportului necesitate-libertate: existînd în toate orînduirile sociale, imperiul necesității doar la un anumit nivel al devenirii sale poate oferi trecerea în imperiul libertății, acest nivel fiind cel specific socialismului; necesitatea, o dată cu trecerea la socialism, nu sfîrșește ca existență, ci cunoaște o re-facere a naturii sale; libertatea, în raport de vechea necesitate, era posibilitate închisă în sine, pe cînd acum, în funcție de noua natură a necesității din socialism, devine posibilitate deschisă realității.



**P**rogresul continuu al economiei naționale, dinamismul producției ei, crearea unei structuri moderne a producției materiale, ridicarea permanentă a nivelului de trai, creșterea rolului României în sfera economică mondială, sînt rodul capacității noastre de a realiza o politică dusă de partid și statul nostru de concentrare a tuturor eforturilor noastre de oameni ai muncii spre înălțarea Patriei noastre socialiste. Bilanțul realizărilor cincinalului, abia încheiat, vine să demonstreze justetea liniei generale a politicii partidului și statului nostru, viabilitatea acestei linii orientate spre creșterea potențialului economic al țării noastre, spre perfecționarea continuă a organizării și funcționării structurii mecanismului de conducere planificată a economiei naționale, pentru deplina bunăstare a celor ce muncesc.

1966-1970

## DINAMICA CIFRELOR

În perioada 1966—1970 ritmul mediu anual al dezvoltării producției industriale a fost de 11,8%, adică un ritm superior față de 10,6—11,6 la sută prevăzută a se realiza prin Directivele Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român. Acest fapt învederează că aportul industriei la creșterea venitului național este preponderent, reprezentînd, din anul 1970, circa 60%.

Acest ritm înalt de dezvoltare a producției industriale reflectă dinamismul constant al economiei românești.

Succesele importante care s-au obținut în toate ramurile în cincinal se întemeiază pe volumul mare de investiții care s-a realizat. Acest volum însumează peste 289,7 miliarde lei adică cu peste 9 miliarde lei mai mult decît se prevăzuse. Utilizarea rațională a investițiilor se reflectă în circa 1.500 noi și remarcabile capacități de producție construite și date în folosință, în dezvoltarea și modernizarea a numeroase unități economice existente.

Apariția noilor obiective industriale pe harta economică a patriei noastre înseamnă, în cele din urmă, noi tipuri și mărci de produse românești, ridicarea calității și adîncirea unor tradiții pe piața națională și internațională. Se știe că un produs cu un grad superior de prelucrare valorifică mai bine resursele de materii prime și materiale și la desfacere valorează mai mult. În domeniul industrial ramurile care au capacitatea deosebită de a realiza asemenea produse sînt: electronica și electrotehnica, mecanica fină, fabricarea de mașini unelte de înaltă tehnicitate, producția elementelor de automatizare, producția de țesături sintetice de mase plastice, oțeluri aliate și superioare etc.

Volumul sporit al acestor investiții înseamnă consolidarea bazei materiale a progresului societății noastre, înseamnă posibilitatea de afirmare a capacității creatoare a tuturor oamenilor muncii, o garanție sigură a succeseleor perioadelor viitoare de construcție socialistă. Este axiomatic faptul că munca socială poate fi mai rodnică și eficientă în condițiile dotării tehnice și tehnologice superioare a ramurilor, cadrul în care forța de muncă cunoaște o productivitate superioară.

Dinamica anuală cea mai ridicată din planul de investiții a reprezentat-o tot industria. Astfel: volumul investițiilor pentru industria chimică în 1970 a fost cu 52% mai mare ca în 1965, pentru industria producerii energiei electrice, cu 46% pentru industria ușoară de peste trei ori etc.

Importante realizări în această perioadă s-au obținut și în agricultură. Imaginea agriculturii de azi oglindește fidel forța și hotărîrea cu care oamenii muncii de la sate au tradus prin fapte politica economică a partidului și a

statului nostru văzînd în această politică expresia dorințelor și țelurilor de progres și bunăstare.

Deși în perioada care a trecut condițiile climatice au fost nefavorabile și au culminat cu efectele inundațiilor 1970, agricultura socialistă a înregistrat o creștere a producției globale de 24 la sută față de media anului 1961—1965. Netăgăduit acesta reprezintă expresia dirigenției și hărniciei poporului nostru, o încununare evidentă a eforturilor depuse de harnica noastră țărănie cooperatistă.

În același timp se face simțită tot mai mult grija permanentă a conducerii de stat pentru modernizarea agriculturii, pentru consolidarea bazei tehnico-materiale a acestei ramuri. Subliniem că volumul de investiții în ramura agriculturii a fost de 36,9 miliarde lei, cu circa 83% mai mare ca în cincinalul 1961—1965, iar creditele acordate cooperativelor agricole de producție au crescut de aproape cinci ori.

Numărul tractoarelor utilizate în 1970 a fost mai mare cu 26 mii decît în 1965. S-a folosit o cantitate de îngrășăminte impresionantă: 700 mii tone în 1970 față de 303 mii tone în 1965. Suprafața indiguită și desecată în acest cincinal însumează 567 mii ha iar cea amenajată pentru irigații 578 mii hectare.

Preocupat continuu de multiplicarea eficienței activității economice, P.C.R. a orientat în această perioadă atenția organelor centrale și a întreprinderilor în direcția sporirii productivității muncii, reducerii consumurilor specifice, ridicarea continuă a calității producției obținute și pentru sporirea rentabilității ei.

Întreaga istorie a umanității demonstrează în mod incontestabil că asigurarea unui adevărat progres economic și social este de neconceput fără realizarea unor acumulări sistematice în scopul largirii producției.

Fenomenul reducerii cheltuielilor materiale se cere a fi privit prin prisma consecințelor favorabile asupra volumului și ritmului de creștere a venitului național. Cunoașterea cauzelor negative și înlăturarea pierderilor și a risipei materiale este o cerință de prim ordin într-o economie modernă. „Nici o economie nu-și poate permite să organizeze o producție cu deficit”.

Corespunzător cerințelor acestei dezvoltări s-a trecut concomitent la perfecționarea structurii organizatorice a conducerii planificate a economiei naționale. S-au înființat centralele și combinatele industriale, s-a îmbunătățit împărțirea administrativă teritorială a țării în vederea adîncirii democrației socialiste și întăririi principiului proprii în toate întreprinderile și organizațiile economice proprii în toate întreprinderile și organizațiile economice sporește competența cadrelor și influențează creșterea eficienței economice la nivel micro și macro economic.

Se perfecționează sistemul Informațional și se introduce în gestiune și conducere tot mai frecvent calculatoarele electronice. Grija partidului pentru îmbunătățirea standardului de viață este remarcabilă.

Măsurile luate pentru ridicarea nivelului de trai au fost posibile odată cu sporirea venitului național în cincinalul trecut cu aproape odată și jumătate corespunzîndu-i un ritm mediu anual de 7,7%. Veniturile realizate de populație din creșterea salariilor, au fost în 1970 față de 1965 cu circa 31,5 miliarde lei mai mari. Cele 344 mii apartamente construite și date în folosință atît din fondurile statului cît și din fondurile populației pentru proprietate personală reprezintă un indicator calitativ distinct în ansamblul realizărilor cincinalului.

Importante realizări și succese se înregistrează în domeniul culturii și modernizării învățămîntului de toate gradele. S-a generalizat învățămîntul obligatoriu de 10 ani precum și înscrierea la școală de la vîrsta de 6 ani. Școlile de învățămînt au sporit cu 13.400 săli de clasă. Numărul cadrelor didactice a crescut cu 10% mai mult decît în cincinalul precedent. În anul 1970 circa 22 la sută din populația țării se găsea în stadiul de pregătire într-o formă sau alta de învățămînt. Nu se poate concepe dezvoltarea societății umane fără folosirea multilaterală a realizărilor științei. Trebuie să observăm că știința devine din ce în ce mai mult o forță de producție nemijlocită iar producția la rîndul ei devine o aplicație tehnologică a științei moderne.

Un exemplu grăitor. Suma investițiilor pentru dezvoltarea învățămîntului, științei, culturii și ocrotirii sănătății s-a ridicat la 9,4 miliarde în anii cincinalului 1966—1970.

Munca de concepție trebuie cultivată la cel mai înalt grad nu numai în școala superioară ci și în economia producției, la unitatea de bază — întreprinderea socialistă și în întreaga activitate economică. Cercetarea științifică este prin definiție muncă de concepție.

Succesele obținute în creșterea noastră economică au facilitat sporirea ponderii participării României în circuitul economic mondial, pe baza principiilor independenței și suveranității naționale, neamestecului în treburile interne ale altui stat, pe baza egalității depline în drepturi și a avantajului reciproc.

Dezvoltarea economică complexă și multilaterală amplifică comerțul nostru exterior și rolul lui în comerțul mondial. Întreținem în prezent relații comerciale cu 110 state, față de numai 25 în 1950. Expresia creșterii eficienței activității economice pe plan intern apare evidentă și din faptul că am înregistrat o dinamică superioară celei calculate pe plan mondial — indicele de devansare a creșterii comerțului mondial a fost de 1.11 în perioada 1938—1960 și de 1,47 în perioada 1960—1967. României îi revine aproximativ 0,67% din întregul comerț mondial față de om 34% în 1938, situîndu-ne din acest punct de vedere pe locul 28 din lume față de locul 34 ocupat în anul 1938.

Se poate afirma că am lichidat rămășițele în urmă în ce privește comerțul exterior pe locuitor față de media mondială.

Identificîndu-se cu interesele vitale ale poporului român, ale Patriei noastre socialiste P.C.R. — continuator al luptei revoluționare și democratice, forța politică conducătoare a întregii societăți în R.S.R. — a așezat la baza progresului general al țării dezvoltarea ascendentă și în ritm susținut a economiei naționale pentru ridicarea bunăstării materiale și spirituale a poporului.

La jubileu de 50 de ani ai existenței sale, bilanțul împlinirilor este rodnic, stimulator pentru declanșarea unor noi energii și entuziasm plener pentru transpunerea în practică a obiectivelor noului cincinal 1971—1975 pe care le propune, clasei muncitoare, țărănimii și intelectualității noastre.

dialoguri

## MATEMATICA LA EXAMEN

— Ai aflat? Universitatea dă examen!

— Unde?

— La matematică. Ba încă as enunța o „teoremă mai tare”: toți dăm examen la matematică.

— Vai de mine! De unde această pacoste?

— Foarte simplu. Fiindcă matematica este o metodă universală, o uneltă prețioasă pe care o poți încerca cu foloase prevăzute și neprevăzute pretutindeni. Destul să-ți spun că știința și tehnica modernă n-ar putea respira fără matematică.

— Aceasta înseamnă oare că matematica stă la începutul tuturor lucrurilor?

— Asta-i „teorema lui Pitagora-Brouwer”: credința că matematica stăpînește universul.

— Și e chiar așa?

— Ca orice „teoremă” e suspendată și ea de o „axiomă”: matematica este independentă, nimic nu o precede.

— Înțeleg. Din ea derivă și corolarul: toți ceilalți specialiști învață și matematica. Numai matematicienii învață numai matematică.

— Fericiți muritorii! Dar ia să reflectăm dialectic, să surprindem interacțiunile: ce învață pe altul nu are și el de învățat de la acesta? Părinții nu au nimic de învățat de la copii, profesorii de la elevi?

— Vrei să spui că matematicienii se molipsesc de cei de care-i învață?

— Nu numai alți. Ce crezi, matematica este o știință ori o metodă?

— Părerile sînt împărțite: una sau/și alta. Wittgenstein, de pildă, susține că matematica este o metodă logică, iar Curry zice că este teoria metodelor formale.

— Să presupunem că este o metodă. Cine o garantează, îi dă girul valabilității?

— Metodologia, care este în fond logică aplicată.

— Să ne închipuim că este o știință. Cine răspunde de buna ei alcătuire internă?

— Logica.

— Iți dai seama ce descoperire am făcut?

— Impresionantă: matematica nu este autonomă, înaintea ei stă logica.

— Aceasta-i „teorema lui Frege-Russell”: matematica izvorăște din logică, mai mult încă, ele fac împreună o singură știință!

Dar asta nu-i nimic. Vino mai aproape să-ți șoptesc un secret teribil (nu vreau să sperii lumea, să dau insomnii matematicienilor): Obiectul matematicii este filosofic!

— Cum asta? Matematica nu-și are obiectul său propriu: spațiul și timpul, cantitatea și numărul, forma și continuitatea, infinitul, relațiile?

— Desigur. Dar acestea sînt totodată și categorii filosofice. Filosofii au meditat de cînd lumea asupra acestor noțiuni, au fixat pozițiile, au deslășurat consecințele, au analizat argumentele, au dezvoltat tendințele.

— El și? Ce se întîmplă dacă matematicienii ignoră toate acestea?

— Înseamnă — vorba lui Voltaire adresată lui Spinoza — că vorbesc cu amănunte despre ceea ce nu știu. Ai auzit, cred, expresia: „nu vede pădurea din cauza copacilor”.

— Este o metaforă reușită și un păcat în care deseori cad oamenii.

— Ei bine! Putem împărți lumea celor ce cugea asupra lucrurilor în trei batalioane: cei ce vād copacii, dar nu vād pădurea (savantii-meseriași), cei ce vād pădurea, dar nu vād copacii (filosofii-meseriași), cei ce vād și copacii și pădurea (savantul-filosof și filosoful-savant).

— Cred că e bine să vezi cît mai mult.

— Ai ghicit și întracolo ne îndreptăm.

— Dar atunci înseamnă că matematica are înaintea ei și filosofia.

— Exact. Aceasta-i „teorema lui Hume-Kant”: să nu folosim noțiunile științifice în mod dogmatic, ci să le analizăm critic puterea înainte de a le pune la lucru.

— După cîte înțeleg a-um, nu numai matematica, ci toate științele necesită o bază filosofică.

— Dialectica materialistă o dovedește. Fiecare știință este confundată într-un spațiu filosofic. Ca să înțelegi mai bine-ți propun un model geome-

tric al raportului dintre știință și filosofie: cercul cunoștințelor: filosofia

logica	logica
matematica	matematica
	științele

Cercul poate fi parcurs în ambele sensuri. ceea ce înseamnă că filosofia premerge științelor și totodată le succede. Ea anticipază și totodată face sinteze.

— De unde vine această putere a filosofiei?

— Filosofii sînt vizionari. Cu mult înainte ca oamenii de știință să atace o problemă, ei o întrevăd, schițează variante și soluții, astfel ca atunci cînd vin specialiștii, ei găsesc terenul pregătit pentru cercetări.

— De pildă?

— „Universitatea la examen” este de fapt „teorema lui Platon”, care, după cum se știe, a pus să se înscrie pe frontispiciul Academiei porunca: „Nimeni să nu intre aici dacă nu știe geometrie”.

— Platon a fost cumva matematician?

— Nu. Dar el a presimțit valoarea teoretică și educativă a matematicilor.

— Dar să considerăm ceva cu totul diferit, să zicem problema actuală a poluării naturii prin efectele civilizației.

— Aceasta-i „teorema lui Rousseau”, care a tras primul semnal de alarmă.

— Geometriile neeuclidiene?

— Anticipare a lui Aristotel. La fel atomismul de către Democrit, evoluționismul de către Goethe etc. Așa se explică de ce filosofia nu se oștește, spre deosebire de ideile științifice, care se trec relativ repede. Pot prefera pe Heraclit lui Sartre, dar nu mă pot întoarce la Ptolemeu.

— Ce se întîmplă dacă un savant nu știe filosofie?

— Nu va fi creator sau, dacă va fi, va putea cădea victimă unor erori grave de interpretare. Iată, de exemplu, reputatul fizician W. Heisenberg (premiul Nobel la 31 de ani) a confundat îndeternirea (care este o lege a microfizicii) cu indeterminismul (care este o absurditate), deschizînd astfel o falsă problemă filosofică în fizica modernă, ceea ce a făcut pe mulți savanți și nesavanți să rădăcească și să cadă în capcanele filosofiei idealiste.

— Iar din îmbinarea științei cu filosofia?

— Se nasc savanți cu orizont larg și cu eficiență sporită. Meditînd îndelung asupra filosofiei logicii și matematicii, acad. G. C. Moisil a putut să anticipeze eficacitatea logicii plurivalente și modale, domeniu în care este considerat un pionier.

Cu privire însă la succesul informalității, mă tem de „electul Wundt” (1889).

— Ce mai e și asta?

— Propriu zis se numește „eterogonia scopurilor” și ne atrage atenția că înfapturile omenești depășesc în genere scopurile inițiale, că apar efecte neprevăzute și nedorite. Cel mai tragic și mai recent „efect Wundt” este ruperea echilibrului ecologic din natură, la care s-a ajuns pornind de la cele mai bune intenții. Oare excesul de informatică nu va polua pe undeva spiritul? Poate interveni de pildă, fenomenul de înstrăinare.

— Cine poate să știe?

— E timpul ca filosofii să preia tema.

— De ce nu specialiștii?

— Specialistul vede prin microscop. Filosoful privește prin telescop.

— Acum înțeleg. Matematica dă examen la filosofie. Reușește?

— Încă nu. Procesul de introducere a cursurilor de filosofie la facultățile de matematică este în curs. Astfel în Universitatea din Iași viitorii matematicieni vor urma în anul viitor un curs nou de Epistemologia matematicii.

— Totuși mă întreb...

— Zadarnic. Matematica se construiește astăzi pe curente filosofice: logicism, intuiționism, formalism. Dacă ești matematician creator, trebuie să optezi pentru o metodă, să te încadrezi într-o școală. Marii matematicieni au fost deseori și mari filosofi.

— Ceilalți?

— Ceilalți, ca Monsieur Jourdain, fac proză fără să știe.

PETRE BOTEZATU



JAMES GOIGNARD :

„Simbol”.

prof. dr. doc. D. RUSU



# TRADIȚIA CIRCULUI ÎN FILMELE LUI PIERRE ETAIX

Deși în comedia postbelică se afirmaseră câteva nume cu rezonanță în întreaga lume (Danny Kaye, Jacques Tati, Jerry Lewis), începutul deceniului șapte părea a se afla în criză, mai ales în privința comediei de caracter. În Franța, Jacques Tati realizase în zece ani doar trei filme („Zi de sărbătoare”, 1949, „Vacanțele Domnului Hulot”, 1953 și „Unchiul meu” 1958), e drept excelente, impunându-se printr-o mare originalitate, prin inteligență și sensibilitate. Alți comici (Carlo Rim, Jack Pinoteau, Robert Dhéry) nu reușesc să impună un stil comediei franceze din această epocă. Mai original și mai exigent cu opera sa, Norbert Carbonneaux reține atenția prin „Corsarii din Bois de Boulogne”, „Cap scurt” și mai ales „Timpuț ouălor răscoapte”. Nici fama lui însă nu cuprinde o arie prea întinsă dincolo de hotarele Franței. Așa încât criza comediei devenea mereu mai acută, cu atât mai mult cu cât ea se manifesta pe un fond de oboseală generală a cinematografului francez din anii 1957-58.

Apariția lui Pierre Etaix pare a se fi produs, deci, ca o necesitate; el a venit să umple un gol, să irigheze un teren uscat și să-i dea o nouă fertilitate. Într-un fel, era elevul lui Jacques Tati (fusesse gag-man la „Unchiul meu”) având aproape aceeași proveniență artistică — mim de circ și music-hall. „Iubeam comedia înainte de a intra în cinematografului... Jacques Tati mi-a revelat posibilitățile cinematografului în materie de umor. Iubesc comicul mai mult decât cinematograful. Am încercat să exprim acest comic în numere de music-hall și prin desene. Mai târziu am înțeles că de util imi poate deveni filmul care poate servi cel mai complet acest gen”.

Așadar, omul care a surprins de la primul film prin ingeniozitatea scenariului și ineditul gagurilor, prin prospețimea interpretării și prin capacitatea introspecției comice în caracterul personajului, îl urma îndeaproape pe Jacques Tati, fără însă a-l copia, fără a-l imita, fiind doar încântat, fascinat aproape de modul în care maestrul se folosea de cinematograful pentru a-și demonstra ingeniozitatea și rafinamentul comic.

La început a fost desenator și ilustrator de cărți, fapt care, cum recunoștea mai târziu, i-a dezvoltat spiritul de observație. Această preocupare s-a concretizat între altele, într-o carte despre Napoleon în care el semnează desenele, iar Jean Claude Carrière — textele. Hotărâtoare însă pentru cariera sa a fost întâlnirea cu circul. Se spune — și poate e adevărat — că omenirea pierde cumplit de multe talente numai pentru că cei în care talentul zace în stare latentă nu au norocul întâlnirii hotărâtoare, nu au ocazia să și-l descopere sau — dacă și l-au descoperit — să și-l dezvolte, să-l pună în serviciul unei arte. Etaix n-are de ce se plînge: s-a întâlnit cu circul la o vîrstă destul de convenabilă, s-a simțit atras de mirajul arenei și i s-a consacrat cu pasiune. Întreaga lui carieră cinematografică ulterioară, genul de umor pe care îl dezvoltă stau sub semnul circului, continuând o strălucită tradiție a acestei arte care i-a alimentat și pe Chaplin și pe Buster Keaton.

A început deci să apară în numere de circ, apoi de music-hall în care practica un umor insolit, plin de căldură și chiar de melancolie. Îi repugnă exagerarea, lipsa de măsură și socotește umorul drept o chestiune de sensibilitate și emoție. De testă genul de umor facil și exclusiv verbal. Cinematograful îl abordează, cum spuneam, după ce Tati îi revelase posibilitățile acestuia în materie de umor. Începe să facă film nu de dragul filmului, ci pentru că găsește în această artă un teren nelimitat pentru comedie. Primul film îl realizează în 1961, deci destul de târziu — la vîrstă de 33 de ani. Este un scurt metraj, „Ruptura”, urmat, în 1962, de „Aniversare fericită”, peliculă de asemenea de dimensiuni reduse, dar încântătoare prin originalitatea stilului și insolitul umorului.

Succesul acestor două pelicule (succes de public și de presă) îl stimulează pe noul cineast și în același an, 1962, lucrează un lung metraj „Le soupirant” („Îndrăgostitul”) care îl lansează dintr-o dată ca pe o mare vedetă: Premiul „Louis Delluc” acordat în Franța și premiul de interpretare la Festivalul filmului de la Moscova (1963) au fost recunoșterile oficiale ale marilor calități pe care scenaristul regizorul și interpretul le etala fără zgîrcenie.

„Îndrăgostitul” a fost socotit de unii drept operă burlescă, dar autorul refuză o asemenea calificare și susține că e pur și simplu un film de gaguri. Etaix face aici un comic care nu e niciodată gratuit, un comic de observație, aparent fără intenții satirice sau caricaturale, un comic încântător prin nuanțele sale de sinceritate și melancolie. Artistul, atât de multilateral dotat, amintește de marile figuri ale comediei clasice americane din perioada filmului mut, fapt care îi atrage și acuzația că l-ar fi copiat pe Buster Keaton. Etaix s-a văzut obligat să se explice: „Se spune că îl copiezi pe Keaton. Nu e deloc adevărat. Mi-am dezvoltat

stilul înainte de a vedea un film de Keaton, pe care l-am descoperit abia cu doi ani în urmă (în 1963 n.n.), la o serie de spectacole de la cinematoc. A fost o revelație. Am învățat o mulțime de lucruri de la el, dar asta nu înseamnă că l-am imitat. Aș spune mai curînd că genul meu de umor aparține unei anumite tradiții a circului, care l-a alimentat și pe marele comic american”.

Practician desăvîrșit al gagului, Pierre Etaix se dovedește și un bun teoretician, opiniile sale, ușor didactice, dar expuse plăcut și limpede, pot fi de folos oricărui autor de comedie. „Mecanica fundamentală a gagului e practic invariabilă — susține el: există aproape întotdeauna această succesiune: o expoziție urmată



de confirmare și chute”. Partea cea mai dificilă e considerată confirmarea, dată fiind importanța ei hotărîtoare și totodată interesul mai redus pe care îl trezește spectatorului. De o mare iscusință trebuie să dea dovadă cineastul atunci cînd adună gagurile laolaltă în cadrul unui film: „la un film comic publicul este neînduplecat în exigența lui și nu tolerează pasaje care nu sînt comice, ci numai narative. Astfel încît trebuie să-ți frazezi filmul cu multă grijă, să te asiguri că între gaguri apare numai intervalul necesar”.

Etaix știa toate aceste esențiale și... elementare adevăruri încă înainte de a se apuca de filme de lung metraj; le învățase colaborînd cu Tati la „Unchiul meu” și lucrînd singur la „Ruptura” și la „Fericita aniversare”. „Îndrăgostitul” face deja dovada unei depline stăpîniri a lor. În fond, filmul nu este mai mult decît un simplu spectacol de amuzament; autorul nici nu și-a propus altceva. Dar amuzamentul are o marcă aleasă, impresiionînd prin ingeniozitatea scenariului, prin ineputabila invenție în materie de gaguri insolite, surprinzătoare, prin farmecul interpretării, prin sensul comic precis pe care îl conferă imaginii — fapt nou în comedia franceză. Nu fără oarecare ironie și amărăciune nota, la apariția „Îndrăgostitului”: „Mi se pare că spectatorii de film au pierdut obiceiul de a citi imaginea, element comic major. Paradoxal, într-o artă care este cea a imaginii, spectatorul simte nevoia dialogului pentru a înțelege filmul”. Replica lui Etaix la această nefirească stare de lucruri se concretizează într-o imagine care vorbește prin ea însăși, reducînd la maximum nevoia dialogului. Colaboratorul permanent al lui Etaix pentru imagine — Jean Boffety — i-a înțeles perfect intențiile, natura umorului pe care îl promovează și i-a oferit un prețios ajutor în obținerea unei imagini cu încărcătura comică necesară stilului său inedit. Imaginea lui, rafinată și subtilă, devine element comic major, așa cum și-o dorea Etaix, făcînd aproape inutilă „spovorăiala”, verbișul.

Actorii de care se slujește nu sînt, de obicei, profesioniști ai cinematografului, ci amatori, prieteni, artiști de music-hall, pe care îi prețuiește pentru simțul ritmului și precizia gestului.

Chiar de la acest lung metraj, Etaix și-a cîștigat calificativul de **campion al surisului**. Calificativ pe care îl va confirma prin cele două producții următoare: „Yoyo” și „Cît timp ești sănătos”.

Și în „Yoyo” (1964) subiectul e simplu, aproape că nu ai ce povesti. Două destine (sau poate unul și același în dublă ipostază) vin din două direcții să demonstreze același lucru elementar: că fericirea nu stă în bogăție, că omul poate fi fericit numai acolo unde se simte chemat. Yoyo-tatăl, ajuns bogat, se plictisește de moarte în rigiditatea și uscăciunea palatului său și își regăsește fericirea între ai săi, niște modești artiști de circ colindînd lumea. Yoyo-fiul trăiește cu ambiția de a refăce castelul (deci condiția tatălui său. Cînd ajunge, în sfîrșit, să-și împlinească țelul, își dă seama că nu a mers spre fericire, ci s-a îndepărtat de ea.

Dar nu în această demonstrație stă va-

loarea filmului lui Etaix. Ea este dată, înainte de orice, ca și în filmul anterior, de ingeniozitatea invenției, de calitatea și insolitul comicului, de imaginea cu valențe plastice remarcabile. Mai ales prima jumătate a peliculei are o imagine care spune totul, ceea ce a făcut absolut inutil orice dialog. Se spun aici mai puțin de zece cuvinte. Etaix demonstrează cum se face un film cu un dialog foarte restrîns, dar cu imagine încărcată de sensuri. Și procedeul nu-i îngreșește posibilitățile de a spune multe, căci Etaix știe să se exprime liber, degajat, prin mijloace specifice. Dialogul intervine numai ca element complementar imaginii. Larg folosit este sunetul. În filmul la care ne referim întilnim foarte des gaguri sonore, în general puțin utilizate în cinematografie, dar avînd o valoare expresivă ridicată. Doar Tati mai folosește atât de ingenios sunetul și nu trebuie exclusă ipoteza unei lecții bine învățate de la maestrul.

Dar „Yoyo” e mai mult decît o comedie obișnuită, căci în ea huzul interferează frecvent tristețea și dăușia, delicatețea și afecțiunea, Etaix inclinînd spre filmul de atmosferă. În prima parte — viața la castel — cineastul demonstrează pur și simplu că poate reedita în condiții moderne, cu o optică modernă, epoca de aur. Reconstituirea unui timp și a unei lumi trecute, cu specificul surprins în moravuri, în îmbrăcăminte, în dans, este făcută cu degajare și precizie, cu ingeniozitate și măsură, pe un ton de savuroasă comedie. Genurile de umor se întrepătrund, gagurile produc iarăși reacții în lanț, ca și în „Îndrăgostitul”, banda sonoră se derulează cu aceeași voluptate, muzica face inutil cuvîntul, iar actorul Etaix domină totul schimbîndu-și mereu măștile, dar păstrîndu-și nealterat farmecul personalității sale. Filmul e concretizarea unui regret imens; regretul pentru dispariția unei arte fermecătoare — arta circului.

Mai mult însă decît „Îndrăgostitul”, „Yoyo” dă la iveală inegalitățile lui Etaix. Partea a doua a filmului (cu excepția finalului) este inferioară celei dintîi. Imaginea pierde din puterea de expresie, scade tensiunea narațiunii, iar aglomerarea de gaguri exterioare, neintegrate, lasă impresia de sumă eterogenă de momente (bine lucrate separat, dar nesudate suficient). Nimic însă nu umbrește tonul cald, duios al comediei și fiorul ei poetic.

În „Cît timp ești sănătos” verva satirică a cineastului se manifestă mai liber și cu direcție precisă: viața modernă a marelui oraș, lupta individului cu avataurile civilizației, și cu confortul citadin invadat de mașini. Inclinația spre burlesc e aici declarată: „Noul meu film — scria Etaix în 1965 cînd lucra la el — va fi și mai puțin vorbăreț decît cele precedente, dar mai burlesc.”

Dacă „Yoyo” avea cel puțin o intenție de subiect a cărui realizare era urmărită după un fir logic, „Cît timp ești sănătos”, refuză disciplina subiectului obișnuit. Filmul se compune din schițe, din miniaturi, din tablouri dispartate care au un singur element comun: interpretul principal. S-ar putea crede în acest caz că ni se prezintă un mozaic, un tot, lipsit de unitate, etc. Nu-i adevărat. Filmul este foarte unitar; unitar prin stil, prin calitatea comicului, prin inventivitate, prin frumusețea imaginii, prin poezie. Și — mai ales — prin scopul unic al tuturor acestor tablouri: semnalul de alarmă, protestul față de pericolul dezumanizării în care se află individul secolului XX, înconjurat de mașini, strîmtozat și zăpăcit de obiecte, frustrat de vis, de liniște, de natură, de posibilitatea de a se mișca în spații aerișite. În fond eroul nostru — un tip fără identitate: nu știm nici ce profesie, nici ce poziție socială, nici ce vîrstă are, de fapt vîrind să reprezinte pe omul modern — nu dorește altceva decît un pic de liniște, un colțșor retras în care să se poată reculege și odihni, în care să se poată regăsi pe sine, să poată visa, să poată iubi, etc. Peste tot însă tehnica cu binefacerile ei a pătruns și a luat locul liniștii, al obișnuințelor omenești. Etaix parodiază, firește, exagerează, satirizează un mod de a trăi tip secolului XX în care rolul mașinii se află pe alocuri exacerbat, în care omul se află amenințat să devină subordonat mașinii, să imprumute de la aceasta ticuri mecanice. Goana eroului nostru după liniște, după un locșor retras în care să se relaxeze este pretext de numeroase gaguri care se succed într-un ritm amețitor, nelăsînd spectatorul să răsuflă. Ingeniozitatea și insolitul comicului sînt și aici elemente fundamentale.

Ca actor, Etaix amintește de Chaplin și de Malec, fiind totuși el însuși, cu farmecul său, cu originalitatea sa, cu poezia sa pe care le imprimă personajului cu o simplitate cuceritoare. Actor multilateral, mim excelent, fire inteligentă și inventivă, Etaix este actorul modern complet.

Ca orice creator remarcabil, Etaix a stîrnit discuții contradictorii. Unii l-au privit de sus, cu neîncredere, alții l-au acuzat, cum am văzut, că și-a însușit stilul lui Buster Keaton, iar alții i-au negat capacitatea observării și înregistrării sensibile a realității, modul original de concepere a gagurilor, trimițîndu-l spre Tati. Etaix însă nu se poate plînge că nu are și admiratori, și exegeți care i-au recunoscut întotdeauna inteligența și lirismul umorului, originalitatea stilului, nuanțele melancolice ale risului, ironia mușcătoare și capacitatea de a cîștiga spectatorul prin comunicarea directă cu sufletul acestuia.

ȘT. O. MUGUR

## lirică bulgară

MIHAIL BERBEROV

mormintul trac

1. Pietrele riului, secate fără plesnetul de undă, fără atingere de păstrăv înalbite: cer alb pietros.
2. Aici inimile lor s-au trecut precum troienii triști. Și părul lor a răzbit în pămînt ca torentul. Și trupul pe-ndelete s-a lepădat de carne.
3. Punctate linii galbene de oase Scheletul de femeie și bărbat înseamnă. Îndepărtează-te și vei vedea. tăcerea aceasta seamănă cu două căi de lapte îngemănate în bezna lutului.
4. Și vei vedea: cum calul ei e răposatul vînt, mănunchi uscat de tropot de copită, apușii nori ai coamei.
5. Săgețile ei sprintene — evantaiul risipit deasupra creștetului — la fel sint de neputincioase ca ghiarele pisicii ce se roagă.
6. Doar satirul din mijlocul colanului, sticlos ingină încă povestea tinereții ei.
7. Sint lănciile lui ca fulgere cuprinse de-ntuneric ce amintesc minia veche și-o colbuită vitejie.
8. Femeia de argint movilă-i lingă el — meșteșugiră credința ei ascunsă ingenucheră argintată.
9. Pahare din argint nemiştiind de vin de secolii șapțișpe, se cască larg, cum craterul vulcanului slăbit.
10. Doar două sfere-n aur lumină leagănu cerceilor ei. Seva lor galbenă a trecut în ierbile vii care-au străpuns cu rădăcina în piatra cerului alb. Dar n-auzim șoptitul verde, cuprinși ca păstrăvi ageri în plasa propriilor pațimi, Și astfel, liniștiți sfîrșim eterna repetare pămîntească.

MIHAIL TOȘKOV

norii

Știu, căutați ochii mei  
Ca să-i transformați în porturi.

Voi sinteți atât de mult  
insule ale mării tăceri!

Cădeți și vă ridicați deasupra mea  
și numai eu vă reconstitui —  
roșii cai,  
păsări moarte,  
bărbi de bătrîni,  
nume ale zilelor mele,  
carte, ce-și aruncă foile  
trup de femeie, inebunit de sete —  
torent din gîndurile mele.

Înima mi-e piatră ascuțită  
aruncată spre voi,  
care vă va zdreli...

Și din rînilor voastre  
se va naște lumina verde-a ploii,  
care întotdeauna ia cite ceva din mine,  
ca să rămîni numai  
o față umedă  
și citeva picături întărite  
între buzele lălelei de sticlă  
fugind prin mijlocul drumului.

De la voi nu pot învăța nimic  
decît ce-i nematerie și metamorfoză.

în românește de MARIA-MAGDALENA MUTAȘCU

## cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colectiv de redacție:

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

Prezentare grafică  
VALER MITRU