

PRIMĂVARĂ MULTIPLĂ

În imediata apropiere a eternului Întii mai, în ambianța de fierbinte evocare și omogenizare a anului revoluționar — 1848, în efervescenta cotidiană care ne caracterizează — înaintăm în primăvară demonstrându-ne ca întotdeauna nedesmințita noastră vocație a luminii și optimismului lucid.

O primăvară concentrată, cu fapte de viață definitive, astfel se concretizează primăvara pe care o parcurgem.

Acestui anotimp îi datorăm ritmuri noi și viziuni complexe. În competiția noastră cu timpul, competiție continuă și cu efecte fecunde pentru societatea socialistă, sîntem într-un permanent avantaj, într-o evidentă poziție avansată.

În raportul nostru direct cu zilele, păstrăm capacitatea de a le domina neîntrerupt și de a concepe aceste zile pe coordonatele unei eficacități pe care istoria noastră o va înregistra, fără îndoială, într-unul din capitolele ei primordiale dedicate avîntului național.

Primăvara aceasta se impune prin realitatea ei multiplă.

Spunînd aceasta, ne referim la așezările umane pe care le cunoaște viața noastră productivă, bazate pe ideea apropierei capacităților profesionale de ceea ce înseamnă într-adevăr substanța producției. O astfel de apropiere nu face decît să pună pe deplin în valoare forța creatoare și energia specialiștilor, orientarea acestei forțe și a acestei energii numai în direcția rezultatului eficient. Acțiunea, vastă și promptă, înlătură leștul birocratismului, apropie considerabil conducerea de realitățile producției, evidențiază principiul randamentului total. „Asigurăm condiții pentru înflorirea multilaterală a personalității umane, spune tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru valorificarea tuturor aptitudinilor și talentelor oamenilor în slujba înfloririi generale a societății, în spiritul nobililor principii ale umanismului socialist. Țelul suprem al construcției socialiste, sensul întregii noastre activități și lupte revoluționare este crearea unor condiții tot mai bune de viață pentru întregul popor, satisfacerea tot mai deplină a cerințelor materiale și spirituale ale oamenilor muncii, ridicarea pe trepte tot mai înalte a gradului de civilizație al întregii noastre națiuni“.

Trăim în aceste zile atmosfera de înaltă cinstire a revoluționarismului românesc, a actelor de mare rezonanță istorică pe care neuitatul 1848 le-a gravat pe marmora trecutului de luptă al României. Evocînd curajul civic și clarviziunea politică a acelor glorioși înaintași, societatea noastră socialistă își mărturisește geneza profund patriotică, spiritul de guvernatoare dreptate și umanitatea înalt-ideatică. Ceea ce atunci, în miezul secolului trecut, revoluționarii din Moldova, Țara Românească și Transilvania au formulat în termenii lor înflăcărați și cu direcție fermă, se realizează astăzi într-un context social viguros, de către un popor care și-a obținut, în sfîrșit, însemnele demnității și independenței, care își construiește viața prezentă și viitoare la scara gîndirii comuniste creatoare.

Cuvintele acestea ale secretarului nostru general conțin adevărul integral al evoluției românești: „Steagul comunismului se află în mîini sigure și el va fi ridicat tot mai sus, pînă la triumful deplin al comunismului în România!“

În preajma eternului Întii mai, primăvara noastră multiplă ne omogenizează și ne dinamizează gîndirea, eforturile și entuziasmul.

CRONICA

in celelalte pagini

CONST. CIOPRAGA: Dintr-o frescă pașoptistă

N. CORIVAN: Alecsandri la 1848

Ț. BOICU: Primăvara popoarelor

ANDI ANDRIEȘ: Pastel lingă Dunăre

AL. ANDRIESCU: Cronica literară



Xilografură de Cornelia DANET

GEORGE LESNEA

anul 1848

Tot ce-i român și Românie,
Cu sufletul ca grîul copt,
Cinstește Anul una mie
Opt sute patru zeci și opt.

O răzvrătire-nălțătoare
Trezit-a pieptul tuturor
Și re-nvierea ca un soare
A strălucit pe-acest popor.

Iar clopotele libertății
Vuiră pe-un pămînt bătrîn,

Unirea vieții ș-a dreptății,
Unirea neamului român.

Peste furtunile restriștii,
Pe-al țării noastre-nalt destin
Tot ce visară pașoptiștii
S-a împlinit acum deplin

Toți cei ce sînt sau or să fie
Pe-acest pămînt în lupte copt,
Cinsti-vor Anul una mie
Opt sute patru zeci și opt.

GIB. I. MIHĂESCU:

TEATRU

Jucat pe prima scenă a țării în 1928, preocupat intens de teatru, cum o dovedesc piesele inedite păstrate în întregime și proiectele neterminate, ca să nu mai amintim de activitatea sa timpurie de cronicar dramatic, lui Gib. I. Mihăescu i se tipărește abia acum un volum reprezentativ din operele sale dramatice și poate că tot de aici înainte își va găsi și echipa care să-i pună în scenă piesele.

Volumul editat de Leon Baconsky, din care lipsește, ca piesă importantă, dramatizarea nulei Tabloul și câteva încercări de tinerețe, ne înfățișează așadar un autor dramatic aproape necunoscut, ceea ce precizează de la început meritele ediției. Pe lângă Pavilionul cu umbre, volumul tipărit de Editura „Dacia” cuprinde numai texte inedite sau puțin cunoscute: comedia Confrății și drama Sfirșitul, o reluire pentru scenă a nulei cu același titlu, precum și fragmentele păstrate din piesele Criza în barou și Don Juan, tipărite într-o substanțială Addenda.

Despre piesa cea mai cunoscută a lui Gib. I. Mihăescu, Pavilionul cu umbre, s-a scris și cel mai mult. Reputarea ei în discuție, cu prilejul recentei retipăririi, scoate în relief o prețioasă idee a lui Șerban Cioculescu, pe care se sprijină și comentariul lui Leon Baconsky din studiul temeinic publicat ca postfață la acest volum, Teatrul lui Gib. I. Mihăescu. Ideea lui Șerban Cioculescu, foarte subtilă și foarte pătrunzătoare, vizează o caracteristică fundamentală a nulelor lui Gib. I. Mihăescu: „Voința personală își pierde rolul echilibrator, în timp ce ideea fixă joacă rolul antic al destinului” (Postfața, p. 288). Problema libertății individului față de destin, care îi preocupă pe antici, este văzută însă într-un mod foarte personal de Gib. I. Mihăescu, care rămâne credincios, în tot ce scrie, realismului psihologic. Nu scăpăm de destinul nostru pentru că nu ne putem sustrage forțelor interioare care ne guvernează toate actele. Ilarie din drama Pavilionul cu umbre se opune cu violență acestui destin interior: îl ucide pe amantul Angelei, soția sa, care scapă doar printr-o întâmplare de dezlănțuirea lui pedepsitoare, și-și claustrază fiica, pe Liana, la conac, pentru a o sustrage oricărei influențe care ar împinge-o spre păcat. Ilarie, care se pregătește să-și căsătorească fiica cu Marius, un șters doctor în drept, va rata a doua oară încercarea de a domina condiționarea interioară, fatală, pentru că Liana va reedita, călăuzită de Geo, destinul mamei, dedus din legenda biblică a „glasului șarpelui”. Forța dramei, ca a întregii literaturi a lui Gib. I. Mihăescu, stă în înfruntarea imaginațiilor, pentru că toți eroii piesei (mai puțin Angela, convertită la o morală ascetică) trăiesc mai întâi păcatul în imaginație, lumea interioară devenind, de fapt, cea reală, într-un proces de substituție specific autorului.

Tot un gelos este și Birnea, din drama Sfirșitul, victimă numai a imaginației sale, față de Ilarie, care este, până la urmă, confruntat cu situații concrete. Drama, cu toate elogiile pe care i le aduce și editorul ei actual,

este lipsită de teatralitate. Sondajul psihologic nu este suficient de exteriorizat pentru a se putea susține scenic. În piesă, în afara ezitărilor de transcriere a sentinței de divorț (Mada și Birnea de despart din cauza geloziei insuportabile a acestuia), la care se adaugă un episod amoros cu Casierita și un asalt mai decis al lui Gorăscu pentru a o cuceri pe Mada, nu se mai petrece nimic. Personajele intră și ies din scenă doar pentru a repeta cuvintele care să sublinieze tulburarea lăuntrică a lui Birnea, incapabil să ia o hotărâre. Ceea ce în nuelă este bine realizat, în descrierea prelungită a fantomelor care îl chinuie pe gelosul Birnea, în piesă se pierde în mecanismul monoton al replicilor. Birnea se visează amantul propriei sale soții, de care tocmai se despărțise, după lungi tribulații la tribunal, dar acest „vis”, devenit în piesă obiect de discuție între cei doi foști soți, nu se mai susține, pare frivol sau numai convențional. Situația dintre ei (soțul gelos și soția terorizată de bănuiele, împăcați într-un soi de contract pe deasupra căsătoriei) devine greu de acceptat dincolo de simpla proiecție a unui vis, cum era în nuelă, și vorbele lui Birnea cad în gol: „Mada, nu pot să-mi dau seama dacă trăiesc toate acestea în realitate, sau dacă în curând va trebui să mă trezesc din cel mai frumos vis pe care l-am avut vreodată...” (p. 226). Sfirșitul happy, în care cei doi soți se regăsesc și se sprijină reciproc contra fantomaticului Gorăscu, față de cel tragic al nulei, face și mai greu de acceptat noua poziție morală și psihologică a eroilor, mai ales a gelosului Birnea, care nu-și găsește altă justificare a existenței în afară de autotortura bănuielii, cu atât mai adincă cu cât este mai absurdă.

Comedia Confrății ar întreține mult mai ușor interesul unui spectacol. Dintre toate piesele lui Gib. I. Mihăescu, această comedie păstrează cel mai bine amintirea experienței de avocat, la Drăgășani mai ales, a autorului. Este interesant că Gib. I. Mihăescu, care a profesat cam în silă și fără succes avocatura, a găsit, în contactul său cu sălile tribunalului și cu baroul, o cale foarte importantă de pătrundere în unele mecanisme sociale și morale care-i vor reține adeseori atenția. Din astfel de intenții polemice se încheagă comedia Confrății și proiectul Criza în barou, care, din cauza numărului redus de pagini păstrate, nu permite nici o concluzie de ordin artistic. Piesa Confrății nu se leagă, cum s-a observat numai de nulele autorului, începând cu La „Grandiflora” sau cu Donna Alba (Postfața, p. 301), dar și cu restul romanelor prozatorului, de la Brațul Andromedei, la Zilele și nopțile unui student întârziat și la Imprienații, fragmentul publicat din Vămile văzduhului, care-l aduce din nou pe autor la Drăgășani. Atmosfera provincială este transformată în Confrății într-o sală a unei judecătorești de ocol din București, așa cum procedase altădată cu percepția din Urîtul, dezvăluind, în această comedie de moravuri, o galerie de tipuri care nu mai sînt monstruoase ca înfățișare fizică, dar sînt, în schimb, la fel de abjecte. Fie-

care personaj îl vinează pur și simplu pe celălalt, nu o dată sub masca unor declarații de prietenie, pentru a realiza un beneficiu material, de cele mai multe ori, sau pentru a obține favorurile unei femei: Stroe Vilceanu-Scarlat Veniamin-Mușoiu. Tipologiei propusă de autor i s-a fixat un izvor principal în comediile lui Caragiale în special în O scrisoare pierdută, punct de vedere la care se raliază, cu unele rezerve, și autorul ediției. În interpretarea sa, Stroe Vilceanu este „un fel de Trahanache, mai puțin ramolit și cu apetituri de mondenitate”, Scarlat Veniamin „un Tipătescu modern”, avocatul Mușoiu „un perfect Cațavencu, poate chiar mai perfid, mai lipsit de scrupule și în special mai abil în intrigă decît acesta”, Gaspar un personaj „nu mai puțin dublitar și la fel de pitoresc, ca prezența scenică, cu Pristanda”, iar Caliopei Vilceanu, soția lui Stroe, „e o Zoe mai evoluată și înzestrată cu atributele de feminitate ale eroinelor tipic gimnăsiene” (pp. 301—302). Este adevărat că după ce stabilește toate aceste „similitudini în ordinea tipologică sau a procedeelelor de realizare scenică” (p. 302), Leon Baconsky încearcă să argumenteze originalitatea piesei lui Gib. I. Mihăescu, ocupându-se mai ales de Caliopei, care îi apare mai complexă și mai „proteică” decît Zoe. Fără să negăm existența unor corespondențe între Confrății și O scrisoare pierdută, credem că „similitudinile” (evidente mai ales în cazul credulității lui Stroe, dispus să jure pe fidelitatea și integritatea morală a „amicului” familiei, Veniamin) au fost mult prea îngroșate, în dauna legăturilor profunde ale eroilor piesei cu opera lui Gib. I. Mihăescu, considerată în totalitatea ei. Stroe Vilceanu și Scarlat Veniamin sînt alcătuiți din aceeași substanță cu domnul Cornoiu din Brațul Andromedei, roman la care scriitorul lucrează cam în aceeași perioadă, Mușoiu ne apare mai puțin înrudit cu Cațavencu și mai mult tot cu personajele din anturajul aceluiași erou din romanul amintit, prefigurându-i și pe avocații din Imprienații (ca și Stroe), iar Gaspar, „portărelul delapidator”, este departe de Pristanda și foarte înrudit cu Vulpache din Zilele și nopțile unui student întârziat. Aventura lui Puiu cu Netty, soția lui Gaspar, amintește de atîtea scene asemănătoare din același roman. Caliopei este o doamnă Cornoiu și, poate, și o Donna Alba, dispusă să cedeze în fața unor cuvinte și gesturi mari, „unul din gesturile acelea menite să orbească mintea unei femei” (p. 115).

Alcătuirea interioară a personajelor lui Gib. I. Mihăescu trebuie căutată mai puțin în posibilele modele expresioniste, asupra cărora se opriese, cu o analiză minuțioasă, Nicolae Balotă, sau în tipologia comediilor lui Caragiale, de care vorbește Leon Baconsky, și mai mult într-o particulară înclinație a prozatorului de a-și prezenta personajele în înaintarea lor orbească, neînduplecată, pe direcția impusă de o singură dominantă sufletească, iubire, posesiunea despotică, gelozia. Teatrul lui Gib. I. Mihăescu — și Leon Baconsky are merite mari în stabilirea unei imagini complete a dramaturgului — nu poate fi altceva decît o prelungire a preocupărilor prozatorului, ușor de urmărit și în folosirea unor procedee ale literaturii polițiste, evidente mai ales în comedia Confrății. Analiza psihologică se întreprinde prin amănunțirea unor stări obsesive (Pavilionul cu umbre, Sfirșitul), cercetarea orizontală, în afară (Confrății), desfășurându-se pe aceleași coordonate interioare, cu deosebire că procesele psihice complexe și adinci din drame devin acum simple scheme satirice.

DINTR-O FRESCĂ
PAȘOPTISTĂ

Const. CIOPRAGA

Paginile de istorie revoluționară dintre 1840 și 1848 n-ar putea fi imaginate fără participarea unor personalități ca Bălcescu, Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, Alexandrescu, Boliac, Bariț și alții, care, ca scriitori militanți, au avut un rol activ atât în campaniile pregătitoare, cât și în cursul evenimentelor. Nu era vorba numai de revendicări politice. De remarcat, aproape la toți, preocupări privind cultura, limba literară, regenerarea spiritului național în contextul mișcărilor europene de eliberare. Scriitorii sau îndrumători prestigioși în cultură, ei nu concep revoluția ca o problemă a unei singure provincii. Li animă ideea fundamentală a unificării naționale a tuturor românilor, de unde acțiunile convergente pe plan politic, literar și cultural, cu participarea elementelor progresiste dintr-o parte sau din alta. Titlul unei publicații ca *Dacia literară* rezumă în mod fericit un climat. Inceputul fusese făcut la Iași în 1840. La București, Bălcescu întemeia în 1845, cu Heliade și Ion Ghica, *Societatea literară*; sub eticheta de „societate literară” acționa asociația secretă *Frăția*, orientată împotriva oligarhiei. Din *Asociația literară*, cum se numea ulterior societatea creată de Bălcescu, făceau parte, printre alții, și moldovenii Negruzzi, Alecsandri, Kogălniceanu. Epoca avea nevoie de spirite deschise înnoirilor, și le-a avut. Să ne oprim la două figuri: Costache Negruzzi și Alecu Russo.

Pasionați de istorie sînt amîndoi, însă din contactele cu aceștia ei extrag sugestii pentru prezent. Cu toate că în Negruzzi se confruntă „doi oameni deosebiți, românul vechi și românul nou”, cum însuși se autodefinia într-o scrisoare (a VIII-a), receptivitatea la nou s-a dovedit până spre 1848 ca dominantă. Argumentul său, ca răspuns la adresa cercurilor feudale, este o pledoarie pentru prefaceri, în acord cu timpul. „Nu facem ce făceau părinții noștri? Nu, pentru că sîntem filii ai unui alt veac, și trebuie să mergem cu veacul, căci dacă duhul ominesc ar rămînea tot pe loc, și s-ar crede încă poveștile și ar fi toți ignoranți ca mulți cari cunosc”. Asupra scriitorului s-au exercitat, se știe, influențe ale poeziei romantice revoluționare (Byron, Hugo, Pușkin), cu ecouri discernabile — ca orientare largă — în întreaga-i operă. Cînd unii contemporani înconștienți se dedau la distrugerea unor vechi monumente istorice, Negruzzi pronunță cuvîntul *Vandalism*; vehement antifeudal, articolul din 1837 îi aduce surghiunirea temporară. N-a fost, de altminteri, singura surghiunire. Evocînd momente din istoria națională, Negruzzi nu pierde niciodată prilejul de a critica în subtext, dacă nu direct, pe contemporani. Concisa *Ochire retrospectivă* (datată iunie 1845), devenită *Scrisoarea XIX*, are tangențe cu poemul lui Russo, *Cîntare României*, redactat probabil în 1846, — istoria oferind exemple probante pentru ridicarea la o conștiință nouă. Într-o categorie apropiată, se situează comentariul despre *Cîntecele populare a Moldaviei*, apărută în *Dacia literară*, cu sugestii pentru o comportare lucidă, în spiritul experienței colective multiseculare. Elogiul cîntecului haideucesc implică mai mult decît o adevărată sentimentală: o aluzie la vechii de justițari, care șliau să riposteze cu bărbăție. „Fiecare au murit cum se cade unui viteaz...” Capodopera lui Negruzzi, *nucleu Alexandru Lăpușeanul*, are și ea răsfrîngerii în contemporaneitate, vizînd aluziv, stări de lucruri din timpul domniei lui Mihail Sturza. Precum Lăpușeanul în secolul al șaptesprezecelea, Mihail Sturza reprezenta la 1840 o ipostază a oligarhiei, de unde portreul de: „crud, tiran, viclean”. Replica „proști dar mulți”, din al doilea capitol calificarea lui Spăncioc și Stroeici drept „prea buni patrioți”, comportă semnificații multiple. În lumina epocii, boierii, „furnicari de intriganți” (cum li se spune în *Scrisoarea XIX*), nu apar mai avantajați. Vrednică de o mențiune este și *Scrisoarea XXIII*, din iunie 1848, unde găsim un omagiu adresat Anei Ipătescu și condamnarea acelora care voiau să înăbușe revoluția „în noaptea despotismului...”

Mult mai consecvent decît Negruzzi, Alecu Russo se consideră un scriitor angajat sau, cum însuși își zice: „un ostaș al propășirii”. Liric, retoric în *Cîntarea României*, el a fost în altă ipostază ca teoretician (privînd limba, poezia populară, funcția literaturii) un raționalist, situat pe poziții avansate. Exilat în Soveja, ca „răzvrățitor al ordinii publice”, pribeg în Franța după înfrîngerea revoluției, împreună cu confrății, unionist fervent, comprehensiv interpret al relațiilor dintre tradiție și inovație, autorul *Cîntării României*, dispărut în 1858 (înainte de a fi împlinit patruzeci de ani) a fost una dintre personalitățile cele mai complexe din epocă. „Înrîurirea literaturilor, ca să fie dreaptă și legitimă — notează el în *Cugetări* — trebuie să iasă din gradul civilizației, din aplecarea națională, din înrîurirea stării morale, sociale și politice; toate aceste elemente trebuie să se înșire delaolaltă”. Trimiterile la exemple folclorice și istorice, în spiritul programului de la *Dacia literară* sînt dintre acelea cu maximum de autoritate, înfîțișîndu-le și Sadoveanu le citează ca modele de logică. În postura de creator, popularitatea lui Alecu Russo ține de *Cîntarea României*, poate cel mai vibrant imn dedicat patriei înainte de 1848. În șazeci și cinci de versete, istoria națională e rememorată la modul alegoric, în momente definitive de la luptele geto-dacilor cu romanii pînă în ajunul revoluției. Tranzitiile de la apoteoză la elegie, de la tristețe la speranță, accentele profetice, chemările la acțiune se întrepătrund într-o amplă construcție de factură romantică, în care anecdota și meditația se potentează reciproc. Dintre termenii-cheie, acela de *slobozenie* este unul de rezonanță deosebită. „Slobozenia e îndoită... cea dinlăuntru și cea din afară... ele sînt surori, una fără alta nu pot trăi...”. În ciuda inserțiilor biblice, de observat un ton vaticinator laic, bazat pe realitățile politice curente: „Priveste la Mizăzi, la Mizănoapte, popoarele își ridică capul... Gîndirea se i-vește luminoasă pe deasupra întinerului (...). Lumea veche se prăvălește și pe a ei dărămături slobozenia se înalță!... Desteaptă-te!” Era întrezărită astfel, pe plan european, apariția unui „patruzeci și opt” revoluționar.

PUBLICUL DE MÎINE



Participă criticii de artă Margareta Bărbuță și Valentin Silvestru, Margareta Niculescu, director al Teatrului „Țândărică”, Cătălina Buzoianu, regizor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Natalia Dănăilă, director al Teatrului de copii și tineret din Iași, Tache Dobrescu, director al Teatrului de păpuși din Botoșani, Petru Valter, director al Teatrului de păpuși din Bacău.

Red: *Intr-o anterioară discuție, organizată de revista „Cronica”, pe o temă asemănătoare celei pe care o abordăm astăzi, fusese semnalată, cu firească urmărire, existența unei vârste fără teatru. Mai precis, era vorba de vîrsta cuprinsă între anii cînd copilul depășește practic perioada unui real interes pentru teatrul de păpuși, și anii în care este de-acum format ca spectator obișnuit al teatrului destinat, ca să spunem așa, adulților. Deci vîrsta — sau vîrstele — între 12 și 18 ani, este o realitate față de care nu putem rămîne indiferenți. Se cere, totuși, o precizare. E drept, într-un fel, toată lumea merge la teatru. Mai ales dacă ne gîndim că la păpuși, copiii vin însoțiți, uneori, de părinți, iar la teatrul dramatic, părinții sînt și ei, uneori, însoțiți de copii. Ceea ce nu înseamnă că, în primul caz, n-am avea de a face cu spectacole destinate, cu precădere, copiilor, iar în al doilea — părinților. De ce n-am avea atunci spectacole destinate nu precădere adolescenților, de vîldă?*

Margareta Bărbuță: Această emă a fost abordată adeseori. Chiar și la niște reuniuni organizate de Asociația internațională a teatrului pentru copii și tineret, s-a discutat, din această perspectivă, atît problema rectoriului, cît și a artei spectacolului. Se făcuseră chiar niște elimitări foarte precise pentru diferite trepte de vîrstă. Și trebuie să declar că sînt împotri- a unor asemenea rigide delimitări. În primul rînd, pentru că dezvoltarea copiilor de diferite vrste nu este de fel omogenă. Înt copii de cinci ani care au înțeles de-a șapte-opt ani.

Margareta Niculescu: Nici la lăuți o sală nu este perfect omogenă.

Margareta Bărbuță: Cu atît și mult nu putem vorbi de omogenitate în ceea ce privește dezvoltarea copiilor, asupra căreia se exercită variate influențe ale mediului familial, școlar... Programul de învățămînt este elăși pentru toți, dar o strict

delimitată adresă artistică este mai greu de stabilit. Sigur că în momentul de față se face cam puțin pentru (și despre) adolescenți. Dar, problema nu se reduce la teatru, există și filmele.

În cinematografie nu ne gîndim la filme pentru o vîrstă anume, pentru 12 sau 16 ani. Copiii își aleg ei singuri, treptat, filmele la care să se ducă.

Natalia Dănăilă: Atunci cînd nu există „interdicția” pentru copiii sub 16 ani.

Margareta Bărbuță: Există mai puține filme pentru copii, dar există filmele de aventuri, de capă și spadă, filmele romantice...

Red: *Specii fără corespondent în teatru!*

Margareta Bărbuță: În teatru, pe tineri îi atrage orice spectacol, bine făcut, mai ales dacă nu devine un fel de împovărătoare obligație școlară. În momentul în care începe să gîndească independent, plăcerea fiecărei generații este de a descoperi ea lumea, de a nu i se da de-a gata. Eticheta didactică, întocmai oricărei etichete, nu atrage.

Red: *Tinerii trebuie să vrea să descopere lumea, iar noi trebuie să-i ajutăm s-o descopere și să pășească în ea cît mai bine orientați.*

Tache Dobrescu: Ar trebui găsite, poate, și forme noi de atragere a tineretului spre diferite genuri de teatru. Pînă, să zicem, la o formulă mai îndrăzneată, oferindu-i un bilet în care să intre o cafea, un dans și un spectacol.

Margareta Bărbuță: Ar fi o atragere spre teatru, dar nu cu mijloacele teatrului.

Petru Valter: Mi-aș permite să amintesc, în acest sens, experiența teatrului din Bacău. Noi am organizat un spectacol — „Fantezii” — în cadrul căruia i-am invitat, să cînte, pe Anda Călugăreanu, Dorin Atanasiu, Dan Spătaru. Spectatorii veneau, zic eu, mai ales, pentru acești

cîntăreți. Dar la plecare, vorbeau cu mult interes despre surpriza pe care le-a oferit-o spectacolul propriu-zis, altfel spus, modalitatea teatrului de păpuși, cu care unii nici nu se mai întîlniseră vreodată. Aș crede, deci, că scopul a fost atins. Și anume, de a sensibiliza publicul pentru o anume formă de teatru, încă insuficient prezentă sau, uneori, deformată prezentă în conștiința publicului. Într-un rînd, am observat o spectatoare care a așteptat pînă a venit un copil și l-a întrebat: nu vrei să mergi cu mine la teatrul de păpuși? La rîndul meu, am întrebat-o mirat: de ce n-ați intrat singură? Mi-era jenă, mi-a spus. E, totuși, teatru de păpuși! Așadar, firma teatrului o deranja! De aceea, cred eu, bine a făcut Iașul că și-a schimbat denumirea în „Teatru pentru copii și tineret”. Poate vom găsi și noi o altă denumire...

Red: *În ce privește efortul de a atrage spectatorii de toate vîrstele, Țândărică are la activ*



„Patria” în regia Cătălinei Buzoianu.

„Micul prinț” și „Nocturnele”...

Margareta Niculescu: Spectacolele făcute nu după un criteriu de vîrstă, ci dintr-o anumită afecțiune pentru Saint Exupery, pentru Poczie...

Valentin Silvestru: Punctul de plecare al discuției noastre nu e oare eronat? Dv. plecați de la considerentul că teatrul de păpuși trebuie să acționeze asupra vîrstelor ca o soluție de continuitate: să pregătim copilul pentru teatrul de păpuși, pe urmă, fluent, el să treacă la teatrul pentru adolescenți, pe urmă, la teatrul pentru oameni mari... M-aș declara în dezacord cu un asemenea punct de vedere. Teatrul de păpuși nu este o treaptă, ci o modalitate specifică de influențare a spectatorului, cu un gen proximal, pe care trebuie să-l definim. Eforturile cele mai interesante care se fac la Țândărică, care încep să se facă și la Iași, și în alte părți, sînt eforturi de universalizare a teatrului de păpuși, pen-

tru toate categoriile de cugete. Ele vor fi depline atunci cînd se va înțelege că păpușile nu s-o anexă a școlii sau a pedagogiei; dacă le vom privi din perspectiva necesității unei educații demonstrative, rezultatele vor fi drizorii.

Margareta Bărbuță: Eu am înțeles să discutăm problema, indiferent de forma comunicării dintre scenă și sală.

Valentin Silvestru: Opinia pe care o discut eu e generală.

Margareta Bărbuță: Dar nu e opinia acestei discuții.

Valentin Silvestru: Dacă ne referim la teatrul pentru copii și tineret, fie că e făcut cu oameni, fie cu păpuși, fie cu alte mijloace pe care le vom afla prin geniul inventiv al artiștilor noștri, trebuie să vedem dacă mijloacele de atragere sînt mai solicitante decît altele cu care intră în competiție. Cinematograful nu mai este de mult tributar unor idei de funcționalitate primitivă. Televiziunea nici nu-și poate asuma o asemenea sarcină. Spectacolele și, în general, emisiunile pentru copii fiind proaste și de un gust îndoielnic, aceștia au toată posibilitatea să se oprească la altele, să zicem, la filmele de la cinematocă...

Margareta Niculescu: De obicei, preiau simpatiile părinților.

Valentin Silvestru: Așadar, lupta pentru captarea spectatorului trebuie să pună în alertă teatrul. În momentul de față, teatrul pentru copii și tineret nu face față acestei concurențe. Mai întîi, vreau să remarc — studiind harta teritorială — că majoritatea locurilor sînt ocupate de fel de fel de cîrpe și de adaptări, a unor povești și povestioare, a unor fabule lamentabile, copii trase la un sa-pirograf deja uzat, ale unor povești care cîndva au fost faimoase. Literatura nu include ce

AI. I. FRIDUȘ

(continuare în pag. 13)

ntract

CANTEMIR, LUMINISTUL

N. BARBU

Trecînd cu privirea peste filele istoriei noastre, luate a cîte una, cînd ajungi la Cantemir ai o tresărire: de le a răsărit aici acest prinț îmbrăcat occidental, ca- er care cu perucă și armură printre chipurile cu mantii și loabe bizantine?

Întrebarea poate fi reluată, urmărindu-i biografia, lista rărilor, ideile și acțiunea. Chipul cu privire sigură, al îi erudit care nu cunoaște tulburarea necunoscutului, ațatul surprins într-o ușoară încordare a frunții țînînd, degetele fine de artist, dar cu toată fermitatea, sceptrul aniei, parcă ni se adresează, dintr-o dată, la scara altor lesuri, depășînd mediul și epoca.

S-a dovedit că domnitorul moldav care, format la Constantinopol, a aflat sursele antice și bizantine ale culturii, rîrîndu-le pînă în epoca sa, era un umanist în spiritul rășterii italiene. Iorga, printre cei mai de seamă dintre cesorii lui Cantemir-istoricul, atestă cu bogăție de date astă teză. G. Călinescu îl numește pe autorul *Divanului renzo de Medici* al nostru.

Există însă, în viața lui Cantemir, o sumă de contradicții: la Constantinopol, în anturaj otoman prin excelență, el trece dîncolo de granițele instrucției turcești și se europeanizează: devine primul orientalist, prin contactul cu cultura persană și arabă, prin cercetarea arhivelor bizantine și chiar a bibliotecii sultanului, altfel interzisă nemahomedanilor. Dar el leagă toate aceste izvoare de cele ale științei Apusului, de pildă de cugetarea olandezului van Helmont, filozof și fizician, de care ia cunoștință prin Meletie de Arta, de ideile geografului cu vederi moderne Hrisant Notara, de aspectele științei și ale literaturii promovată la Școala din Padova.

Pe lîngă setea de învățătură, talentul de poliglot și de artist, vedem în această orientare discernămîntul unui raționalist pe care nu l-au atins fanatismele. Cultura sa atît de bogată și de surse atît de diverse l-a făcut, poate, un sceptic în materie filozofică, dar i-a deschis porțile unei superioare și profunde înțelegeri a istoriei și a vieții. Așa se explică — și aici e vorba de o altă aparentă contradicție, și faptul că formația sa constantinopolitană nu l-a făcut, în politică, un aliat al imperiului otoman, dimpotrivă: ajuns domn, mizează pe alianța cu Petru cel Mare, care reprezenta o națiune în dezvoltare. Pare-se că soarta statului condus de sultan fusese de mult înțeleasă de cel care nu uita că este român și că trebuie să acționeze în interesul poporului său. Involuția imperiului turcesc fusese întrevăzută de tînărul umanist european cînd asistase la victoria de la Zenta (pe Tisa) a lui Eugeniu de Savoia împotriva semilunii (1697). Și în această orientare trebuie să vedem consecința aceluiași spirit raționalist și totuși deschis observației concrete, așa cum dovedește mai ales în *Descriptio Moldaviae*.

Pornind deci de la formația umanistă a fostului domnitor, se pot stabili, dacă ținem seama numai de aceste cîteva elemente, specificul și valoarea istorică a ideilor prin

care el ni se impune. Erudiția și, mai ales, convingerile cărorora le dă curs îl așează pe autorul opului *Historia incrementorum atque decrementorum Aulæ Othomanicæ* mult mai departe, dîncolo de filosofia și de gîndirea Renașterii, anticipîndu-i pe marii enciclopediști care au căutat să pună în lumină ordinea și înlănuirea cunoștințelor umane, năzuind să schimbe, cum avea să se exprime, Diderot, modul obișnuit al oamenilor de a gîndi. Ideea creșterii și descreșterii (*incrementorum atque decrementorum*) aplicată istoriei este, în acest sens de reținut. Ea circula în epocă, de la Vico („corsi e ricorsi”) la Montesquieu sau contele de Marsigli. Or, Cantemir se dovedește și aici om al epocii, ba chiar un precursor, precedînd curentul iluminist într-o țară și într-un mediu, e drept încă nepregătît pentru această. Membru al Academiei din Berlin (1714), el contribuie la răspîndirea cunoștințelor despre țara și poporul nostru, *Descrierea Moldovei*, fiind cerută de această academie, tipărită ulterior în germană (1769 și 1771), apoi în rusește și grecește. Aceluiași for științific îi era destinat și *Hronical vechimei a Romano-Moldo-Vlahilor*, operă scrisă în latinește și apoi tradusă. Mai ales prin afirmarea latinității, autorul se arată aici un înaintaș al școlii ardelenice care reprezintă orientarea cea mai consecventă și mai sistematică a luminismului românesc.

Numele lui Cantemir, săpat în piatră, alături de alte mari spirite ale umanității, la Biblioteca Sainte-Genevieve din Paris, onorează poporul român. El nu-i numai un erudit care a acumulat o vastă cultură în toate ramurile, ci — prin ideile luminate pe care le afirmă în operele sale — un gînditor autentic, un enciclopedist în sensul de mai tîrziu, care și-a depășit epoca, iar prin renumele său a depășit și fruntariile patriei, așa cum, în cultura noastră, au mai izbutit s-o facă Eminescu, Brăncuși sau George Enescu.

GRIGORE ARBORE:

Auguralia

Volumul *Auguralia* — titlu care ar vrea să sugereze că autorul va îmbrăca pentru dialogul cu cititorii haina sacerdotală a inspirațiilor care au viziuni premonitorii — înmănunchează treizeci și trei de poeme ce dovedesc virtuțile lui Gr. Arbore în modelarea verbului, proprii unui poet de autentică sensibilitate.

Se vorbește, în general, de: primăvară, pașiști, riuri, fluturi, absență, împăcare, solitudine, echinox, adică se uzează de întreaga recuzită lirică dar se abuzează și de: „păduri crepusculare”, „cântători delfini”, „zvoni celeste”, reptile, loji, grote, morminte, relicve etc.

Ceea ce surprinde însă în universul acesta zbuțumant și contradictoriu este prezența unei faune ostile omului, a unei lumi care se redescoperă pe ea însăși căutându-se cu trudă în grote, orbecând în noapte, ceea ce relevă un spirit nemulțumit de nemiscarea lucrurilor dar însingurat și dominat de sensurile terifiante ale naturii: „Singular pe țărni în nebulosa noapte / nimic nu poți spera, printre nisipuri / pîdesc încremenite vietăți / și urlă oboști sub valuri șerpilor / privighetori ai morții... // Cercuri se-nchid încet în sine; / pîndindu-te prin unde mut / din ceață un herald revine / cu ochii umezi ca să facă / în jurul tău cu noaptea scut”. (Scut). Aglomerarea de metafore, limbajul ales, o oarecare predilecție pentru morbid duc — în ultimă instanță — la crearea unor imagini halucinate: „Lupii / strigau rățăciți sub un corn de tristețe / strînși laolaltă într-un cerc asasin / lângă marea abruptă”. (Fără martori); „Mormintele se umflă de apă lăsînd / relieve să plutească peste fluvii”. (Seara universală); „La miezul nopții într-un cîmp ostil / acoperit de frunze calcinate / am întîlnit armata ingenuncheată / și fața unui vultur suferind...” (În cristalina lumină); „Pe strada ce se-nfundă în ape / e-atîta de pustiu încît / reptile s-au adunat și-au început să sape / în plină zi sub valuri un tunel / prin care condamnatul vrea să scape”. (Discurs).

Cînd nota macabră, în descendență romantic-fantastică și, întrucîtva expresionistă, nu devine ostentativă, Grigore Arbore reușește să emoționeze prin sinceritate și prin căldură afectivă asemilată trăirii, ca în poeziile *Curriculum*, *Dintre atîtea întîmplări absurde*, *În jurul unui foc*, *Memento*. „Să stai apăsător de nocturna lumină ștergînd / lacrimile de pe obrăjii necunoscutului, să mîngîi / albele flori ale indoliei într-un ceas tălănit / să pătrunzi în înalte sfere de foc / de nimeni știute, / sub mestecenii umbroși să primești / cheazăta cea veșnică, oboseala / stinsă-n retină să o lași să se scurgă / încet spre pămînt ca pe diamantele cerului, fără nădejde să încerci / drumul rățăcițoarelor corăbii. Imaculată o petală / strivindu-și fruntea nevinovată să rămîna purpură culoare a / coroanei însinguratului” (*Curriculum*).

Fără a avea întinderea de aripi a consecvenților romantici, Gr. Arbore scrie o poezie de meditație sensibilă la metamorfoza lucrurilor, obligînd cititorul la o reculegere, ce se ridică deasupra nivelului comun.

R. Șt.

FLORIN COSTINESCU:

Adierea tărîmului

Dacă cineva ar avea inițiativa unei anchete critice s-ar vedea că cel puțin jumătate din poeții tineri de astăzi sînt blagieni. Nu e cazul să tragem concluzii pripite de aici și nici să deducem false judecăți de valoare. Arghezi nu prea are urmași, Bacovia are imitatori, Barbu numai epigoni, iar Blaga și epigoni, imitatori (continuatori) mulți aujunși la un grad de individualizare pentru a le concede statutul de poet independent. Poate că este o trăsătură a liricii blagiene această funcție catolică (termenul, se vede, îi aparține) de a sublinia o personalitate prin coordonatele anterioare. Florin Costinescu debutează în urma generației sale bineînțeles cu avantajul unor acumulări superioare. Acest debut matur și interesant — mai ales printr-o distincție a sa — trebuie consemnat și salutat ca atare. Poetul vizează ca și alții sinteza; o expresie încorsată, ermetică, cu folosirea unor artificii tipografice dar care transmite clare conținuturi blagiene. Spre exemplificare: „din marmore — cuib orolor rămase / rest depărtări din străvechi tărîmuri / se-aleg de umbre chipuri, — să le privim în față / degeaba-i pasul îndărăt — să ne ferim de flăcări / curg ceruri dintre aspre linii / zenitul a înnebunit în miezul alb / al marmorei / întoarsă către veac // fierbinte e cînd coborîm spre el” (*Curg ceruri*). Totuși această crispă a discursului liric mi se pare factice, comparînd cu poemele limpezii ale volumului, superioare din toate punctele de vedere. Elaborarea excesivă distruge emoția și spontaneitatea dar în cazul poetului de față nu devine niciodată calofilie. O teamă de cuvinte pare a caracteriza pe acest poet notabil de pe acum, chiar, care, e de închipuit, scrie greu, cu ștersături. Mai puțin muncită, poezia ar fi mai ușor accesibilă și mai plină de prospețime. Florin Costinescu este un poet de care va trebui să se țină seama cu un cuvînt de spus mai încolo, în lirica românească: „de prea multă liniște au ruginit limbile de clopot / sunetele s-au dus să se spele în riuri / apele trec pe lângă statui / și pereții s-au descojit / zugravii își caută ochii în orbitele noastre / printre culori șuieră vîntul / dar păsările și-au făcut între ele / cuburi // pe acest pămînt nu trebuie să se calce / decît dacă îți cauți părinții”.

Aureliu GOCI

O emoție mai mult arheologică stîrnește teatrul lui Mihail Davidoglu. El rămîne un produs, un exponent al în-nare a unui dramaturg, dacă un uitat, rămas, stingher, într-un con de penumbră, ror vicisitudinii are toți sorții de im-un produs tipic, un exponent al începuturilor dramaturgiei noastre noi. Între timp, concepția despre teatru a evoluat, adevărat că uneori confuz și șovăielnic, mijloacele de expresie, în contaminare cu experiențe artistice bune și mai rele, s-au, orișicum, îmbelșugat, s-au rafinat. Avînd de susținut o operă ce multora li s-a părut caducă, dar care făcuse într-o vreme toată gloria sa de dramaturg, cu acces și în manualele școlare, Mihail Davidoglu nu a devenit un partizan al inovației. Reacția lui, teoretică, fu îndirjită și, la o primă impresie, cu totul convingătoare în bunul ei simț și judecata-i sănătoasă.

La o privire mai atentă, însă, ostilitatea netă, și cam iritată, față de modul de expresie modern, care nu-i cîtuși de puțin incompatibil cu realismul, vădește o gravă și fundamentală neaderență. Ceea ce s-a obținut în teatrul nostru, în acești din urmă ani, nu se rezumă la așa-numitele texte absurde, la elucubrațiile moderniste, veștejite atît de vehement de către M. Davidoglu. În filipica lui, dincolo așadar de un vechi bun simț, e și un semn de stag-

În teatrul nostru, Mihail Davidoglu este, eminemamente, un conservator. Piesele sale sînt ceea ce se cheamă, încă de pe cînd, între alții, C. A. Rossetti, consacra expresia, o oglindă a vremii. Reflectarea fidelă, deci, reconstituirea ca și documentară, nu se complică mult cu problemele de transfigurare artistică. Ambifiția, sarcina lor este aceea de a reda „iureșul care ducea țara înainte”, acele vremuri desigur dramatice, cu infailibili eroi pozitivi, viguroși, cinstiți și luminoși, oameni care s-au luptat și jertfit pentru adevăr și dreptate, pentru un trai mai bun. În această, istorică, înclătare dintre vechi și nou, se alege grîul de neghină, se aleg drumurile, iar oamenii, preschimbîndu-și din temelie atitudinea față de muncă și față de viață, și-au fost găsit un rost. E peisajul pe care îl configurează, cu coloratura pe care am încercat, anume, să o sugerăm, textele dramatice — Omul din Ceatal, Minerii, Urișul din cîmpie ș.a. — ale lui Mihail Davidoglu. Relația, delicată, capitală pentru teatrul lui M. Davidoglu, va fi cu timpul ceva mai nuanțată și echilibrată.

Dintre atîtea imagini și siluete peste care s-a așternut uitarea, un chip se desprinde, memorabil. Un om aspru, citeodată violent, încăpăținat și ursuz, afectuos însă și tandru cu cei apropiați, orgolios și abrupt, cam egoist, priceput ca nimeni altul în meseria lui — „înapoiat politicește, dar cinstit”. E Petru Arjoca din *Cetatea de foc*, bătrînul „șef de trib”, coborîtor el însuși dintr-un șir întreg de meșteri care au vegheat cu străncie de-a lungul vremii la șarjele de fontă și oțel, neam vechi și plin de demnitate, oameni dintr-aceia pe cuvîntul cărora poți dura o cetate. Tot gustul lui M. Davidoglu pentru măreție și patos se sumește aici. Interpretarea, masivă, a lui G. Calboreanu trebuie să fi fost astfel — iradiînd o senzație copleșitoare de solemnitate, de forță mocnind în adîncuri și răbufnind cu violență. E același artist care l-a creat, într-o interpretare puternică, electrizantă, și grandilocventă — pe Ștefan cel Mare din piesa lui Barbu Delavrancea (autor, și el, al unei trilogii). Nu cred să fie doar o întîmplare... Ecouri din acel poem dramatic reverberează încă în *Cetatea de foc* și, mai mult încă, în *Ochii dragi ai bunicului*, unde trecerea în neștiință a lui Petru Arjoca, cu nimbul său de măreție, ar vrea să aducă, în adevăr, cu un „apus de soare”! Simțul unui Delavrancea pentru monumental, grandilocvența, gesticulația retorică sînt la loc de cînst și în arsenalul lui M. Davidoglu. El își coplește eroii, cu vorba lor răstită, învirtoșată, colțuroasă, din rocă dură. E un teatru statuar, citeodată hieratic, de o cam desuetă sculpturalitate. *Mărturisirea lui Ionci*, vioristul, din *Trandafirul negru* (1961), ar putea fi o profesiune de credință a dramaturgului: „Îmi plac cuvintele mari, frumoase, care se sprijină unul de celălalt. Sună greu. Parcă sînt un șir de statui care umblă”. Dar retorismul, care nu-i decît o manieră, nu se confundă numaidecît cu demagogia. Aproape

Teatrul lui Mihail DAVIDOGLU

Florin FAIFER

tot ce-i lozincă, formulă sau clișeu, e „topit”, ajustat, supus unei prelucrări adeseori discrete, cu stridențe nu prea numeroase. Oamenii vorbesc omeneste și graiul acesta al lor (ne ferim mereu, în legătură cu calitățile piesei, îndeosebi la Petru Arjoca), grai bănățean, cu ale lui candori și înfloritură, cu insolite răscuciri de frază și cuvînt, e cu șart și-și are pitorescul lui. Numai că dreapta măsură nici că se păstrează. Uneori frust, plastic, natural, cu tăietura incisivă și abruptă, stilul devine alteori mai chinut, forțat, cam fistichiu și cu reziduuri de vulgaritate. În plus, un limbaj riguros tehnicist, înbicsit cu sumedenie de detalii obscure pentru un neavizat, se răsfășă voluptuos, ca o mărturie irefutabilă a documentării fără reproș a autorului. Dar cu o asemenea hemoragie de termeni de specialitate: haldă, cauper, știh, șleg, șarjă pentru axul intermediar al troluiului, forobaiter, forvegher, ghibla, micușe pentru zgură, pasaje întregi devin deodată critice, iar dramatismul e subit evacuat. Iar stilul își pierde repede toți nurii...

În aceste teatru de basoreliefuri, ceea ce suscită drama și declanșează conflictul este topitoria, sînt cupoarele și oțelăria. Între moartea fiului său și moartea furnalului, Petru Arjoca, în groază cumpănă, se hotărăște să-și jertfească feciorul. Producția de fontă și oțel atîrnă, deci, mai greu ca viața unui om! Nu pot depune mărturie că, sub raport artistic opțiunea lui Petru Arjoca ar fi pe deplin convingătoare. Desigur, totul nu-i decît o ipoteză dramaturgică. Dar e ciudat că dacă viața sau moartea, unui om nu-i pot smulge autorului un accent dramatic mai turburător, existența furnalului, peisajul industrial al cetății, pare să-l subjuge și orice referire tînde să capete o tentă ca și lirică, poetică. Focul e asemeni singelui din artere, cărămizile cad din boltă precum lacrimile, lacrimoarele plîng și gem, oțelul e ca viu și vorbește.

Iar oamenii sînt, în aceste piese, buni și răi, fără de prihană, sau „ucigași, cîini turbați”. Dicotomie care, cu toate eforturile de complicare și nuanțare, conține tot schematismul dramaturgiei noastre de început și de mai tîrziu. Conflictul, în *Cetatea de foc*, crîncen, pe viață și pe moarte, e cu acei ce urmăresc să pună stavilă producției de oțel, să o zădărnicească, să prefacă Reșița, cu furnalele și platoul oțelăriei, în ruine și fiare vechi. Ascunși în văgăunile Semeniciului, ei pun la cale sabotaje și nu se dau în lături de la crimă. Sămînță pururi blestemată... Teza se strecoară iarăși, cuvințioasă, mai învăluită, dar totuși transparentă. Rățăcit o vreme, lipsit de o fermă conștiință politică, Petru Arjoca ajunge să priceapă că interesele individuale nu pot și nu trebuie să fie segregate de cele ale obștii. Pentru descreierii refugiați în munți, ca și pentru dușmanii din preajmă, cum este Liviu Brebenar, Arjoca devine un adversar neînduplecat și de temut. O prăpastie îl desparte pe el de alde Brebenar! Un conflict adînc se conturează aici, ireconciliabil, între cele două familii. De împăcare și iertare nici vorbă nu poate fi — lupta de clasă nu îngăduie asemenea slăbiciuni. Cînd citeam *Cetatea de foc* nu știam, însă, că cei doi vrăjmași, cele două neamuri, sînt sub apăsarea unui străvechi blestem!...

Umbra Cetății de foc se răsfrînge, grea, asupra celei de a doua piese a trilogiei, intitulată duos *Ochii dragi ai bunicului*. O piesă așezată, la locul ei, despre necesitatea unei șarje pe baze științifice, nu empirice ca mai înainte. Ceva ciudat se întîmplă totuși, personajele se zbuțumă excesiv, căzute parcă într-un fel de

transă. Iată, Petru Arjoca și inginerul Viorel Pruncu, de ce se încateră oare, ca din senin? — „Poate nici ei nu știu pentru ce. Dar trebuie. Să se bată... Ori de cite ori, de-a lungul vieții, și-au venit față în față, unul din doi nu s-a ridicat”. Și dacă nu s-a mai ridicat, cum de și-au mai putut veni din nou față în față?... Dar logica, aici, nu prea are de-a face, căci o misterioasă și teribilă anamneză se presimte. E vechiul misticism, nebulos, al autorului, strecurat încă în primele sale piese (Omul din Ceatal, Minerii). El cunoaște acum o resurecție, împăienjenind treptat, acaparator, întregă concepția dramei. Trilogia, așadar, stă sub semnul fatalității, al unui implacabil, și funest, destin! Autorul nici nu spulberă ambiguitatea care se creează, ci chiar o întrefine, poate ca să-și salveze drama de la un naufragiu... Oamenii se frămîntă, se agită, dar convulsia lor pare adesea lipsită de motivație reală, învederînd o lipsă de profunzime a mișcării sufletești. Decizii cruciale se iau într-o clipită, sub impulsia momentului, eroii se ceartă, în crize bruște de resuscitare și se împacă printre lacrimi și imaginea, dezordo-

nată, se încețoșează. Firesc, de vreme ce hotărîrile eroilor nu depind numai de ei. Ei, doar, „trebuie să se bată”... Firesc, e un fel de a spune. Totul e prea stăruitor și obsedant pentru a fi o inocentă convenție literară. Oricum, în asemenea cazuri, realismul intră în criză, abătut de acest ciudat soi de misticism. De altfel piesa, în raport cu *Cetatea de foc*, e mult mai artificială și plîpîndă. Livrescul scapă, pe alocuri, cu totul de sub control. Cine poate crede vorbelor lui Ioan Ponoran al treilea, prim topitor? Pe fetița lui, abia născută, zice dînsul: „O duc în brațe și urc cu ea pe Lună. Trec pe lângă Lună și o recomand: Daniela. Trec pe lângă stele și o recomand și stelelor. Pînă dincolo de galaxia noastră, unde se va întîlni cu zeii din povești”. O tentație a melodramei se face simțită în această compunere dramatică, mai recentă decît *Cetatea de foc*, dar mai vetustă.

O apoteoză a lui Petru Arjoca este această piesă și sfîrșitul bătrînului, are, într-adevăr, o strălucire intenșă, o măreție, s-ar spune, de voievod. Într-o orchestrare, precum am zis, de melodramă. Și grațiu lui Arjoca e ca rupt din letopiseț: „Așa ni-e obiceiul din veac”; „Noi sîntem cu țara din veacuri și nu ne-om schimba astăzi”.

Destinul de dramaturg al lui M. Davidoglu fusese prea legat de neamul acesta al lui Petru Arjoca pentru ca despărțirea definitivă să nu fi fost atît de înduioșătoare. Dar nici nu este vorba de o despărțire... Istoria „din vechi” a aprigei stirpe e reconstituită în Străbunul, încă de la un Pătru Arjoca, trăitor pe melegeuri bănățene, pe la 1788. Au fost oamenii aceia, de demult, a căror îndeletnicire era tot fonta, erau tot cuptoarele, topitoria, au fost „străbunii unor strănci români”. Pătru are, el însuși, semeșe însușiri, dintre acelea care vor face „zestrea” și fala urmașilor săi: forță și mîndrie, pricepere, hotărîre, și un anume fanatism. Povestea se complică, inutil, cu o intrigă amoroasă, de un idilism sîmjenitor, în livrescul său însiropat, romanțios, de un gust destul de dubios. Tăranul Pătru a dezmiardă astfel și o cheamă pe iubita-i Tecla: „Tot aurul din lume și nu poate plăti o lacrimă din lacrimile tale, un zîmbet de-al tău”; „Dar deschide stăvilarul, să mă prîndă larg valul iubirii” ș.a.m.d. Idila, împotriva oricăror vicisitudini, are toți sorții de împlinire. Eroii sînt destinați unul altuia! Așa se pare că stă scris în zodie, așa mărturisit-au stelele... Ceva mai presus de voința lor îi conduce. „Așa a fost să fie!” Sămînța învrăjbirii cu neamul Brebenar e aruncată acum. Iar deslușirea pentru tot ce va să mai urmeze o dau blestemele, al lenei („Cît o fi să fie, pînă-n veac, de liniște și alin să nu știe, El și toți ai lui”), al Mădălinei, al Ravecâi, („alde Arjoca liniște nu vor găsi, cit s-o pomeni un Brebenar în viață. Așa să ne ajute Dumnezeu”) „Sîngele singe cheamă” și în acest implacabil și crunt enunț, un fel de „lege a talionului”, ar subzista explicația conflictului înverșunat, de veacuri, al familiilor potrivnice Arjoca și Brebenar. Trilogia se desfășoară, dar, și sub această necurmată presiune a blestemului „din vechi”. Pentru un dramaturg care pledase atît de arzător pentru o reflectare riguros realistă, concepția aceasta, cu infiltrațiile ei de misticism, e oarecum ciudat.

O carte adevărată

George MIREA

Transformările fundamentale din viața satului contemporan, mutațiile istorice din existența țărănimii noastre, devenită, prin victoria socializmului, stăpînită a pămîntului pe care de veacuri a robit, evoluția ei social-politică după Eliberare, toate acestea au deschis un adevărat evantai tematic, au generat surse inepuizabile de inspirație, au relevat disponibilități conflictuale, de un dramatism autentic, uman. Faptele în sine au surprins, în desfășurarea lor, mai ales prin noutate, și acei artiști care n-au aprofundat fenomenul istoric în dimensiunile lui dialectice-revoluționare, au înregistrat, cum era de așteptat, eșecuri literare. Nu era vorba, firește, de o penurie tematică rurală. Au dovedit-o cu forță de penetrare indiscutabilă, autori și cărți de referință. Romanele lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Vasile Rebreanu, Nagy Istvan, Ion Lăncrănjan, povestirile lui Sütő András și D. R. Popescu, pentru a nu aminti lecții pe clișiva, sînt revelatoare pentru fecunditatea tematicii rurale.

Cîmpia transilvană a fost ades spațiul în care s-au consumat întâmplări și evenimente ce au reținut atenția scriitorilor. Romanul „Casa” de Vasile Rebreanu, „Cordovani” de Ion Lăncrănjan și volumul „Vine istoria” de Radu Mares, Vasile Jălăjan și Nicolae Prelipceanu mențin vie și continuă în alt stadiu moștenirea lăsată de Slavici, Coșbuc, Rebreanu, Agârbiceanu, Goga, Pavel Dan.

Tot ca scriitor al vieții din Cîmpia transilvană s-a afirmat pe dimensiunea a două decenii, Sütő András. În povestiri și nuvele, în piese de teatru și, de curînd, într-un roman, Sütő András adaugă la ironicul țărănimii din Transilvania patini care au avut un ecou favorabil cu fiecare nou volum. Subintitulată „Pagini de urnal” cartea apărută la editura Kriterion în versiune românească sub titlul „Un leagăn pe cer” atrage încă odată atenția criticii și a cititorilor, atît asupra prozatorului, cît și asupra problemelor readuse a prim plan și dezbătute prin mijloacele ritei scrisului.

Acțiunea romanului se circumscrie unei perioade de aproximativ 20 de ani și este dusă pînă în zilele noastre. Autorul revolvă cu succes în această carte probleme pe care adepții falsei teorii a detașării în timp, le evenimentul transfigurată, le văd ca fiind impedimente absolute. Am spus „acțiunea”, dar oare este vorba de o singură

acțiune în cartea asupra căreia ne-am oprit? Despre o acțiune lineară și unitară nu se poate vorbi. Dar despre un univers, despre o atmosferă integratoare a unui noian de fapte, de elemente dispersate, desprinses dintr-un trunchi, care nu este altceva decît viața unui sat, și realcătuite într-un întreg așa cum s-au sedimentat ele într-o conștiință artistică, atență la freamătul vieții, la meandrele ei, la spectaculoasele ei așezări într-o matcă nouă, se poate vorbi, și chiar la superlativ. Fragmentele de viață prin dimensiunile lor existențiale sînt impresionante ca număr și aglomerarea lor a pus autorului nenumărate probleme în deprinderea semnificațiilor, în transfigurarea esențialului în fapt de artă. Demnitatea ancestrală a săteanului și impresia că ea poate fi știrbită într-un caz ori altul de o momentană eroare, produc răsuciri violente, dureroase, în conștiințele unor oameni deprinși cu existențe oneste și în același timp anonime în limitele stînjenoare ale unui patriarhalism revolut. Istoriile transformări în timp în viața satului românesc în ultimele decenii au scos din anonimul nenumărate existențe și așezări. Una dintre aceste așezări este și satul Cămăraș situat în inima Transilvaniei. Sütő András scrie simultan o cronică, o monografie și un jurnal liric al vieții din acest sat, la rugămînta mamei lui. Dacă acest fapt este real sau doar un artificiu al autorului, acesta nu are importanță. Importanță ni se pare întrebarea-avertisment prin care scriitorul răspunde acestei solicitări: „Ce fel de carte să fie aceea, veselă ori tristă?”

„Un leagăn pe cer” s-a vrut, și artistic a reușit, să fie, o carte adevărată. Așa cum a dorit-o și mama autorului. O carte în care nu au fost eludate nici momentele de suferință, nici bucuria, nici avatarurile nesfîrșite ale unor oameni, printre care și familia autorului, și nici satisfacția unor împliniri semnificative. Înfrîngerile de moment, îndoielele, nereușita unor acțiuni în care se investiseră speranțe sînt privite cu o înțelegere dialectică din perspectiva consolidării unei vieți organizate pe principii noi, impuse de o istorie hotărîtă și făurită de acei care o trăiesc, subordonînd-o unor țeluri umane fundamentale.

Istoria cămărășenilor români și maghiari o scurtează autorul pe o durată mai mare de două secole și observă că cei despre care el scrie acum sînt în proporție de 90 la sută urmași de iobagi. Oamenii cărora — scrie Sütő András — „omenia le-a fost mai mare decît sărăcia”. Poate în nici o carte concepută de „răbdare” nu este mai polyvalent ca în aceea la care ne referim. Pentru cei din Cămăraș răbdarea în fața istoriei, pînă în urmă cu un sfert de secol extrem de vitregă, a fost cînd înțelepciune, cînd abnegație, dar mai ales optimism funciar. Revelatoare în acest sens sînt paginile scrisorii trimise de mama scriitorului acestuia la București în 1952. Scrisoare în care absurdul unor fapte este analizat cu o rară înțelepciune și un nedeșulat optimism. Un puternic sentiment al „vinovăției fără vină” îl caracterizează și pe tatăl scriitorului și viața lui este o continuă luptă pentru a înfrînge eroarea și a face loc adevărului. Omul are tăria regăsirii substanței lui specifice, aceea de a fi om, chiar și în clipele de grea cumpănă și de un indiscutabil tragism.

În existența eroilor care populează cartea lui Sütő András tata, mama, frați, surori cărora uneori le spune pe nume, precum și în a celor care pentru autor sînt: unchiul E, or F. prietenul meu B și așa mai departe, autorul descifrează datele unei colectivități și în evoluția acesteia semnificațiile și inevitabilele mutații care au pus capăt risipirii energiilor, vocației, pasiunilor ades înfrînte, aspirațiilor nerealizate în condițiile existențelor izolate. Mai mult decît niște rude, eroii sînt niște entități, niște posibile arhetipuri. Tatăl scriitorului purtînd același nume, ins cu inepuizabilă capacitate de a inventa, a descoperi și a construi felurite instrumente și mașini pentru ușurarea muncii, este pentru o mare parte din viața parcursă, un adevărat campion al eșecurilor. Autorul sintetizează undeva această primă parte a existenței eroului — „prea multe nereușite pentru o viață de om”. Profilul său avea să-și găsească un făgaș în viața nouă a satului organizat pe baze economice cooperatiste. În carte și în viața cămărășenilor particularitățile vieții socialiste nu mai sînt doar aspirații, ci împliniri. Satul, altădată delimitat de casele săracilor și castelul grofului, este astăzi un sat cu multe case noi, cu școli, dispensar, casă de naștere, cinematograful, cîmin cultural, cu o agricultură mecanizată, un sat în care electricitatea și mașinile electrice sînt lucruri, de acum obișnuite.

Cartea lui Sütő András și viața, care este o altă carte, și se „scrie” altfel decît prima, nu se suprapun. Dacă în povestirile sale anterioare cum ar fi „Rătăcirile lui Salamon” sau „Karikás risipitorul”, „Cuvîntul tău să fie cuvîntul nostru”, „Un pachet de tutun” ori în comedia „Nuntă la castel”, faptele par decupate din co-

tidian și așezate în pagină, în „Un leagăn pe cer” Sütő András, fără a abandona tematica și eroii săi predilecți, ne pune în față o carte care sub aspectul valorii artistice se detașează net de celelalte.

Ceea ce era în „Karikás risipitorul” sau în „Rătăcirile lui Salamon” — nuvele ample apropiate în conținut de ultima carte — narațiune nudă, devine în „Un leagăn pe cer” meditație, forare în adîncimile conștiințelor aflate în momentul unei istorice opțiuni, frămîntare pentru elucidarea semnificațiilor desprinses din cursul vieții și nu din soluții utopice, schematice posibile doar în literatura de epurată. Maturitatea artistică este vizibilă în modalitatea de structurare a conținutului în maniera unui fals jurnal în care autorul este omniprezent atît în narațiune cît și în savuroasele aparaturi inserate ades în economia volumului, precum și în dialogul cînd comic, cînd dramatic. În interferența și contopirea psihologică a multiplelor planuri, în care evoluează personajele, realizînd un cadru de prezent perpetuu, în care ieri și azi se completează, se întrepătrund sub presiunea dialectică a devenirii. Structurată în capitole purtînd titluri simbolice, cartea lui Sütő András poate fi comparată cu un basoreliev în care omogenitatea detaliilor nu oferă posibilitatea detașării unor izbitoare prim-planuri. O mare disponibilitate dovedește autorul cu parcursul aproape simultană a unor evenimente petrecute în situații istorice distante, dar, printr-un efort de condensare într-un timp psihologic, procedul nu numai că este superior narațiunii stagnante tocmai prin liniaritatea ei, ci contribuie la menținerea unei stări tensionale necesare supunerii atenției cititorului. Tot de disponibilitățile artistice ale autorului ține și iluzia pe care autorul o întreține, sub aspectul rămînerii în datele unei realități nu plauzibile, ci întru totul adevărate. Lirismul sesizat și în alte lucrări ale lui Sütő András este în „Un leagăn pe cer” de o sinceritate care sugerează un rafinament de substanță. Dar acest lirism subsumat unei evoluții în care baladescul dă o notă de măreție tragică se constituie ca un antidot al meditației grave asupra condiției umane.

Autorul sugerează printr-o infinitate de mijloace că singurul scop al vieții omeneste este munca dar nu munca spoliată de bucuriile ei. O adîncă filosofie de esență populară este inserată în pagini, filosofie care acceptă și justifică dreptul la viață, la fericire, în raport cu ceea ce dai societății.

Epopeea celor din Cămăraș poate fi apropiată metaforic cu ceea ce autorul numea „căutări de rimă la un poem al cărui final ar trebui să fie fericirea”. „Un leagăn pe cer” este un asemenea poem. Valoarea artistică a cărții lui Sütő András a beneficiat fericit de o traducere care infirmă celebrul dicton. Ea aparține romancierului Romulus Guga.

ION CHIRIAC:

ci prin durata dorului

În singur nu mă voi putea cunoaște
și că te binecuvînt
întru curajul de-a fi uitat de clipe
de a te fi împărțit în doruri,
mp al tinereții.

În imic n-am măsurat cu ora
îi prin durata dorului
În nouri, măsurîndu-mi, astfel, viața

redință am ajuns să dobîndesc.
viață fără de sfîrșit se poate duce
timpul măsurat în dor
îvînd în timp te poți cunoaște
-i dor să mori trăind în dor.

ec dorurile ca niște ore
îrtîndu-te către sfîrșitul lor.

balconul

În sus în balconul de marmură crudă
îmas în văzduh din muntele nostru, eu urc
bire-nflorită în suflet se scutură
ar ora știută
n timp împietrită, în vreme ce clipele curg.

În scara de suflet fixată-n spirală
În prima din trepte în trup și cu ultima treaptă
erdută în vis
mătate lipsește și pașii cuprinși de-ndoială
creștetul golului rece așteaptă

E bine să știi și-i bine să-mi spun
Că tu nici n-ai fost. Lumina în lume oprită
Pe-o floare de singe în ceas de explozii nebun
Dăruită mi-a fost, de mine-nadins dăruită.

Și, iată, o floare-n balconul de marmură, aidoma ție
Din singele alb, nevăzut dinspre soare...
Lumina adîns s-o oprească-n carne lumina să-i fie
Mă-așteaptă cuprînsă-n tristeți trecătoare

Căci trupul durerii e golul și, plină,
Lumina nu poate să fie cenușă
Alba lumină, raza, ce-n tine să vină
Cu mine cu tot, mai caută-n ceruri o ușă.

de parcă

Dar ce caut alături de tine pe cîmpul cu flori
Și ce vreau să-ți arăt?
Despre toate minunile știi
Și accepți că și moartea e-nvinsă
Prin cîntecul privighetorii.

O țintă să fie ascunsă
După flori ce-n curînd vor muri?

Legîndu-ți picioarele mergi limpede
De parcă deasupra pămîntului
Venită din ceruri ai fi.

vie

În fiecare an să-nvie și-n fiecare an să moară
Sortită-i via singura tulpină ce se întoarce dintre
Și mult mai mult coardă de liră decît tulpină,
Dealuri ca sinii caută-n tre dealuri, lut înrudit cu lut de oale

Cel ce-o ngrijește-și simte înăuntru în loc de stele foi de vie
Și-și pare-mpodobit cu ceruri, se crede-adînc văzduh, tărie

Precum o lege înconjoară firul de lemn în care seva fierbe
Împarte soare rălîrîndu-l, lăstarii îi taie, rupe astfel
tendința unor ramuri sterpe

Închide drumuri aguride, scurtează calea către miere
Împinge către rod tot lemnul și-l pregătește de-nviere

Și-aproape incredibil este căci pînă și uciișii muguri
Îl înțeleg și roagă vița plată să-i dea, de vin și struguri

Din daci fiind coboritori cu greu dacă te poți abține
Prin vii trecînd celui ce taie loc să nu-i faci să stea în tine

Și parcă-l rogi prin duh cosorul ca pe o rază să-l petreacă
Între ce-i veșnic și ce nu e prăpastie de-oșel să facă

Simțînd de-asemeni cum grăește singură lacrima din pleoapă
Aș fi convins că te-ocrotește chiar și atunci cînd el
te-ngroapă

Cu țărână aburînd pe piept, ca via, lui datorită, celui
simplu,
Celui necunoscut și celui mai mult decît noi toți pierdut
cu timpul

Precum tulpinele de vie capabile de strugurii nobili, de
vinuri și sălbăticie
Măsura vieții o pricepem moartea simțînd-o cum ne-nvie

Și fluiere necunoscutul făcîndu-și buzele inel
Pe aerul de primăvară venit anume lingă el

E-un har să stăpînești o sevă, din crengi să-i potrivești
pocal!

Ca și cum visului prin timpuri îi faci să se ivească-un mal

Croit tot anul cu tăișul destinul viei-ar fi o carte
În care printr-un plin de struguri altea ramuri cad în
moarte.

Îmbucurător, textele dramatice tipărite ajung în ultimul timp mai repede pe scenă, semn că ele se prezintă mai precis redactate, mai aproape de exigențele reprezentăției. Dintre textele ce ne preocupă acum, două au și prilejuit premiere, mai mult, piesa lui Titus Popovici, „Puterea și Adevărul“ (revista Teatrul nr. 1, 1973) înseamnă aducerea pe scenă a celui din scenariu, rearticulat potrivit exigențelor specifice teatrului, care a prilejuit un film de succes și de ecou public al lui Manole Marcus.

Se poate face, cu titlu de preliminar, o observație de principiu. Ea privește caracterul mai decis actual al subiectelor, intenția mai net subliniată de a face, prin intermediul teatrului, educație (în sensul cel mai frumos al cuvântului). Dar, gândindu-ne la faptul că educația vizează formarea unei deprinderi, degajarea unor adevăruri exemplare, concordante cu un ideal, înalt, observăm că e posibil ca scopul să fie pus înaintea mijloacelor, ca morala să precedă fabula în loc să decurgă din desfășurarea ei. Pedagogii (și nu numai ei) numesc aceasta finalism, și i se împotrivesc întrucât o concluzie morală ce nu decurge, cu necesitate, din premise aparține sofisticii și nu logicii pedagogice.

Iată cazul uneia dintre piesele publicate (și care a fost deja prezentată pe câteva scene), și anume „A doua față a medaliei“ „Jerseul albastru“ de I. D. Sirbu. Intenția este excelentă (da, fără rezerve, excelentă): a se arăta în ce fel izolarea de viață, cantonarea în buna stare procurată prin eforturile apropielui nostru (soțul, în cazul dat) duce la o întristătoare îndepărtare, la falsificarea adevărului, la neputința înțelegerii realității. Soția (Fanny, o femeie la 28 de ani doar, profesoară de limba engleză, dar care nu mai practică meseria) încetează să-și cunoască soțul (Radu Cluceru, 38 ani, directorul unui combinat chimic) pe măsură ce acesta îi creează condițiile unui trai mai bun, ale unei vieți mai lipsită de griji. Procesul e însoțit de o criză de încredere care se declanșează, fericit sub raportul surprizei dramatice, chiar la începutul piesei.

O primă parte a acesteia e dedicată acumulării probelor împotriva soțului. Bănuiala unei legături extraconjugale, a unor deprinderi de zbir, indicii ale unei mentalități condamnable. Spectatorul e ciștigat de partea soției. Apoi piesa evoluează în direcție opusă, arătându-ne ce grav ne-am putut înșela ascultând vâlcărele unei femei care, în realitate, nu-și cunoaște soțul, nu cunoaște aproape nimic din realitatea unei vieți pe care ea o trăiește în bunăstare. Mecanismul acesta al surprizei e bine acționat, trucul dramaturgic, deși deloc nou, e pus în valoare de un om care știe teatru. Un singur lucru

Teatru scris

FABULA ȘI MORALA

Mihai NADIN

insă ne supără: forțarea logicii. Se vede că autorul a construit situațiile pornind de la coadă spre început. Așa, de pildă, aflăm de senzaționala rușine pe care o simt Fana (mă rog, o elevă de 18 ani) și Andrei (ditamai inginerul de 26 de ani) pentru că au fost surprinși... sărutându-se, de către directorul lor. Echivocul pe care mizează (și nu numai în acest caz) autorul, e ridicol. Mai sînt apoi și câteva tipuri desenate gros, mult peste naivitatea noastră (Sinescu, șefii de la București), povestea cu jerseul înșuși fiind... croșetată cu lină albă. Pentru replicile de năduf ce se spun pe scenă, acuzând atitudini etice reprobabile, spectatorul va avea toată admirația. În rest, mă tem că ar putea suspecta autorul că-l subapreciază.

„Cititorul de contor“, comedie tragică în două părți — piesa lui Paul Everac — resimte aceeași tendință, dar în cele din urmă, datorită tipului specific al scriiturii, evită supărătoarele momente de forțare a logicii la care ne refeream înainte. De la bun început Paul Everac ne propune convenția unui personaj care apare și dispăre, știe tot, determină decizii neașteptate și declanșează o criză morală adîncă în familia arhitectului Jinga. E Cititorul de contor, dar pe care autorul nu ține să-l numească în lista de personaje (încheiată cu indicația: „Patru sau cinci figuranți, între care și Vladimir, fiul cel mare al lui Jinga“). Nu intenționez să deduc din această absență nimic, oricum Cititorul acesta se va dovedi a fi alter-ego-ul capului de familie, conștiința vîgilentă și destul de neiertătoare a acestuia; dar parcă trezită prea tîrziu. Piesa privește o categorie de cazuri sociale, aceea care și-a făcut lege proprie din bunăstarea ei, din sfidarea principiilor prin a căror susținere demagogică a parvenit. Cumva e un caz limită, surprins în faza premergătoare procesului degradării la care duce acest mod de viață. Paul Everac are, pe alocuri, un ton de violență extremă. Imaginile lovesc pur și simplu (povestea cu Neli Jinga și Șerban Halunga), întâmplările evocate ne dezgustă. Fiul lui Paris, probabil apatrid acum (temă ce revine, după cum vedem, în scrisul lui Everac), soția pe punctul de a transforma cochetăria în infidelitate, fiica exaltată, un alt fiu sedus de imageria tulbură a unei filosofii

de holocaust apropiat — iată ce se ascunde în splendida vilă a arhitectului de succes, el însuși surprins pe punctul de a relua o veche și stupidă aventură extraconjugală. Jinga, cel care, în împrejurările date, strigă aproape: „...n-am știut să mă apăr decît într-un singur fel: construind!“ trăiește de fapt coșmarul examenului de conștiință (de unde și gestul, în final, de a încerca să-l ucidă pe Cititorul de contor), vrea să se elibereze, să uite dar asta nu e posibil, cel ucis o clipă înainte revine în casă, sub altă ipostază și întrebă, „Ce vă datorez, domnule?“ răspunde sec (autorul zice: misterios): „Multe, domnule Jinga, multe!“ Dacă în registrul comic piesa vădește imperfecțiuni (atingînd chiar momente de gust discutabilă, dimensiunea tragică mi se pare autentic realizată.

Surprinzătoare, ca literatură dramatică, e piesa lui Titus Popovici. Despre subiectul abordat s-a vorbit mult cu prilejul prezentării filmului. De asemenea, despre semnificația politică.

Ceea ce doresc să subliniez

cu acest prilej e faptul că autorul nu a transcris pur și simplu scenariul de film, înlocuind indicațiile specifice acestuia, cu altele, mai precave, privind tehnica scenei. Materialul dramatic prilejuit de conflictul dintre stilul politicii unei perioade istorice precise și noul stil, potrivit unui alt moment istoric, nu mai puțin complicat și nici mai puțin decisiv, rămîne același. Dar Titus Popovici, care prin „Passacaglia“ dobîndise o experiență a teatrului, știe că una este să înfățișezi lucrurile pe peliculă, alta să le atribui fiorul existenței, al prezenței umane. De aceea, piesa e construită cu câteva evocări, flash-back-uri, amintiri care angajează deopotrivă personajele, dar și sala. Pavel Stoian, pe scenă, e poate mai puțin important ca în film; interesul nu se mută însă automat pe Mihai Duma, cel care întruchipează noul stil politic, ci oarecum pe toți ceilalți. Cele trei nivele ale scenei (strada, curtea casei de oaspeți, interiorul vilei) marchează nu atît locuri de joc — de altfel, sub ra-

portul tehnicii dramatice, uneori naiv folosite (povestea cu tinerii îndrăgostiți), —, cît spații cu valoare expresivă, autorul uitînd să numească, drept al patrulea nivel, sala. (Fac observația că regizorii care au învedere piesa încearcă, aproape unanim, să integreze și sala în acțiune). E adevărat că, pe scenă, unele replici neacoperite (afirmații generale, reflecții cu caracter intim, dar cam ieftine) sună gol, demagogic. Examenul e mai sever decît pe ecrane. Dar, la fel de adevărat, alte replici ne apar mai pline de tensiune, se arată mai percutante.

Un debut ne propune, printr-un fragment de piesă, revista Vatra (nr. 12, 1972): „Minunata istorie a lui Ioan de Hunedoara“. Autorul este Eugen Onu, legat cîndva (și nu numai administrativ) de Teatrul din Sibiu, acum cercetător științific. Deși, pe alocuri, stilul rămîne descriptiv („Crezi că tot ce ai făcut e cu adevărat pentru un ideal?“), fragmentul publicat e de natură să stîrnească interesul pentru întreg. Dialogul Ioan — Zredna se desfășoară într-un cadru în care cuvintele schimbate au greutate, iar evoluția (sosirea în final a căpitanului Cîndea) urmează o linie dramatică netă.

A scăzut, e adevărat, în ultimul timp, numărul debuturilor în dramaturgie. Se publică sub semnul unei anumite certitudini sub perspectiva premierei, ritmul de apariție al unor piese (nu numai promisiuni!) însuflînd și ritmul prezentării dramaturgiei contemporane.



Dan HATMANU: „El însuși, omul“.



„Pictorul“

cartea de teatru

ION OMESCU:

Semnul ironiei

În *Lettre sur Mallarmé (Variété, II)*, Valéry se îndoia că ar putea vorbi despre Mallarmé fără a vorbi despre sine însuși. El definea în acest fel una din virtualitățile eseului. E de la sine înțeles că centrul de greutate al unei atari eseistici se deplasează de la originalitatea interpretării critice, la ideea de spectacol, de virtuozitate speculativă. Textul analizei trece în plan secund, este mai mult un pretext pentru eșafodajul critic. Simultan, judecata de valoare suferă o mișcare de translație simetrică: calitatea spectacolului oferit e măsura calității eseului. Consecințele sînt multiple și cea mai însemnată, subsumîndu-le pe celelalte, e libertatea de care se bucură eseistul. Lanțurile de causalități ale demonstrației critice sînt rupte, păstrîndu-se unul singur, lanțul causalității logice a discursului. Demersul critic ia forma unei „causerii“ agreabile. Metoda este abolită. Eseistul poate aduce în sprijinul Ideii argumente psihologice, sociologice, lingvistice, fără a risca să-și atragă „acuzăția“ de compromis.

Ion Omescu părăsește litera shakespeariană pentru a discipula înăuntrul moralei umane. Îl cheamă în sprijin pe Camus, Eugen Ionescu, Plutarh sau Huizinga. Pentru a descoperi argumentele necesare demonstrației, literatura trebuia să se constituie într-un cîmp de elemente intersanjabile: Hegel îl verifică pe Coriolan, Coriolan îl verifi-

că pe „domnul profesor Hegel“. Coriolan și Zarathustra, deopotrivă personaje literare, sînt victime, din fericire, ale progresului: forța războinicului și a predicatorului său e desuetă față în față cu războiul modern. Dansul gesturilor, magic, războinic, al lui Coriolan, are în secolul nostru o reprezentare grotescă și tragică prin disproporție: Charlie Chaplin. Parada de erudiție nu va lipsi din cartea lui Ion Omescu, trimiterile sînt abundente. Semnulate sau nu, imprumuturile își pierd în *Semnul ironiei* înțelesul prim. Citatul e retopit, aservit construcției noi, nu mai are funcție de sine stătătoare din care cauză originalitatea, oricît de evidentă, a interpretării, nu este cea care primează. Teoretizările despre Teatru — artă barocă și *Aventura textului* sintetizează chestiuni discutate și ar fi de prisos să le căutăm sorginea pentru a stabili o riguroasă demarcație a paternității lor. Ion Omescu nu teoretizează pentru a teoretiza. Capitolele amintite sînt „Prolegomene la piesele-problemă“. Finalitatea lor e descoperirea „unei lumi tutelate de zîmbetul ironiei“. Sînt stabilite aici conceptele operatorii ale demonstrației (mai mult speculative) care va urma.

Semnul ironiei descinde necesar din *Hamlet* sau *ispita posibilului*. Portret-robot al eseistului nu se întregeste decît cu această a doua, în ordine cronologică lucrare (Măsură...). Ion Omescu suferă alături de *Hamlet* de patima lucidității, „cea mai tragică dintre pasiuni“. Absența metodei, pe de o parte, existența unei condiții apriorice (Eul eseistului căutînd să se recunoască în text), pe de altă parte, deschid asupra textului porțile unui abis, al posibilului. Se va naște fascinația posibilului ca „exercițiu spiritual“ și Ion Omescu se va deda interpretărilor contradictorii, va satisface condiția „posibililor“. Pot exista mai mulți „Hamlet“ dar fiecare în parte va fi fascinat de posibil. Posibilul continuă Ion Omescu, fi îngrozește pe *Hamlet* ca opțiune, căci alegerea înseamnă în aceeași măsură-refuz. E drama hiperlucidității: contemplînd textul shakespearian, Ion Omescu îl reeditea-

ză pe *Hamlet*, reflecția anihilează acțiunea. Dacă în primul eseu al exegezei sale shakespearine Ion Omescu deschide perspective surprinzătoare asupra lui *Hamlet*, aceasta se datora suprapunerii fericite și întâmplătoare de care vorbeam la începutul comentariului nostru.

Semnul ironiei este o continuare firească a primului eseu. Argumentele ni le oferă textul însuși. Perspectivele posibilului hamletian, afirmă Ion Omescu, sînt opuse terapeuticii protestante. În locul umilinței, de cealaltă parte a disperării, se așează ironia. Luciditatea își recunoaște neputința de a domina posibilul și se transcende prin ironie. Într-o prea severă judecată, Sorin Titel situa *Semnul ironiei* sub nivelul primului eseu, cînd este de fapt epilogul necesar al unei drame (a lucidității) consumate anterior. O explicație a neînțelegerii poate fi și aceea că marile opere (aici-*Hamlet*) au servit imens marilor critici, deși istoria literaturii cunoaște și situația inversă: a unui critic mare născut din contactul cu scriitorii și opere, minori. Chestiunea nu se pune însă nici măcar în acești termeni. *Semnul ironiei* este opera unui eseist subtil, caligraf al detaliului și arhitect desăvîrșit. Strălucirea edificiului primează în fața verosimilității, fără a o abandona, substituindu-i-se doar, ierarhic. Pentru ca „semnul ironiei“ să încheie spirala lucidității, ironia trebuia să se constituie în principiu de structurare a textului. Cele trei trepte ale construcției ironiei sînt, în ultimă instanță, raporturi morfologice primare ale pieselor problemă. Prima treaptă e violența care „tinde să mențină interesul spectatorului“. Cea de a doua e egalizarea culpei, iar cea din urmă „operează prin răsturnări de poziție“. (Prietenul devine dușman, inamicii se-mbrățișează)

Eseul lui Ion Omescu este în același timp jurnalul unei conștiințe critice care trăiește cu certitudinea existenței unui Graal al criticii, dar refuzîndu-i întruchipările din exces de luciditate.

Val CONDURACHE

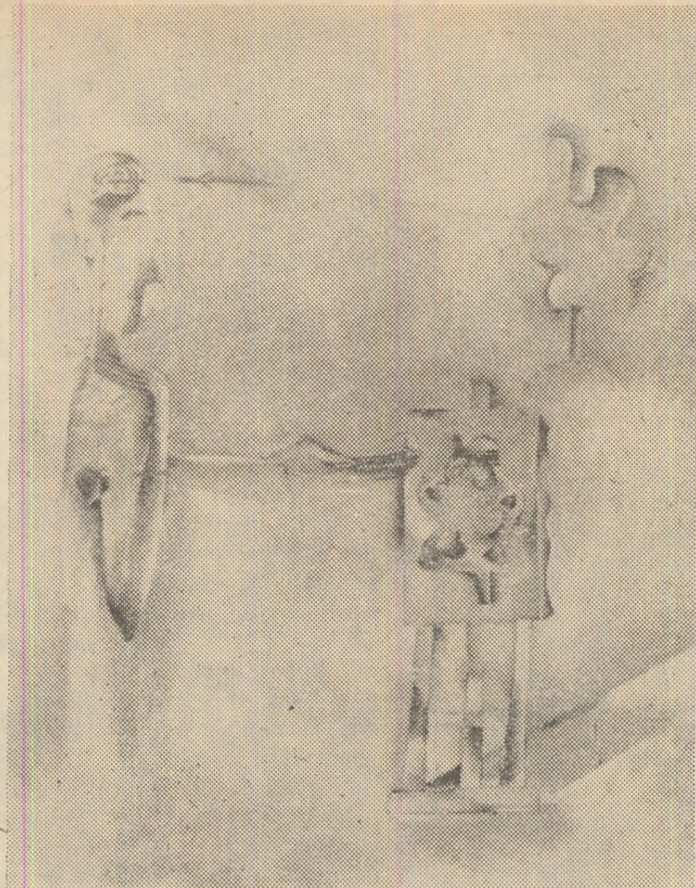
NICI LASERUL

Val GHEORGHIU

Savantul este întrebat: acum două sau trei zile a apărut un articol în legătură cu folosirea laserului în stomatologie. Da, într-adevăr, răspunde el, dentiștii au lucrat foarte mult cu laser, încercând să creeze o suprafață mai dură a dintelui. Am niște prieteni care au folosit raza laser în artă. Și unul dintre studenții mei a ajutat la regizarea unui spectacol, la Opera din San Francisco, folosind raze de lumină pentru a produce efecte extrem de interesante. Compania Operei a fost foarte mulțumită, trebuie să vă spun, deși era un lucru foarte nou

Un alt student de-al meu a făcut filme și fotografii cu raza laser și acum are un studio unde vinde aceste fotografii. Și cum arată?, este întrebat savantul. Cum să vă spun, zice el, studentul tinde să creeze efecte de lumină foarte strălucitoare, anumite tipuri de efecte care nici nu se pot imagina în pictură, de exemplu. Mă refer la pictura obișnuită.

În acest moment se anunță la radio că ară noaptea au fost furate în Italia încă trei tablouri... obișnuite de Veronese.



Dan HATMANU :

„Artistul”.

în expoziție

DAN HATMANU

Nelinıştea lui Dan Hatmanu se consumă în interior, fără febră și neastimpăr fizic. E o frământare de gânduri ce-l solicită să le dea haină plastică. În momentul când pune stăpânire pe mintea sa ideea, anumita idee, pe retina ochiului închis prinde lumină un ecran colorat ca în vis. E o nuanță ce nu va avea valoare decît pentru exprimarea respectivă. Ea nu suportă compoziția ca un fond oarecare, ci o naște și o valorcăză prin mijloace picturale. E culoarea anumită, cu vibrație acordată temei și stării artistului, e o culoare unicat, găsită asemenea ritmului unui poem ce-l obsedează pe poet pînă în clipa cînd simte că trebuie să-l aștearnă pe hirtie.

Expoziția de la Galeriele de artă Iași e de fapt, un volum de eseuri filozofice în vers alb. Fiecare pînă are o deplină independență, narind la modul metaforic cova precis: ideea tematică. Surprinde preferința lui Dan Hatmanu pentru idei apicturale sau, în orice caz, dificile de transmis în alfabetul șevaletului. Aceasta fiindcă pictura, ca și dramaturgia, trebuie să narațeze la timpul prezent, iar dislocarea formelor cere a fi însoțită de sugerarea recompunerii potrivit rigorilor volumetricii.

Artistul-gînditor nu impune ci propune soluții, varianta sa fiind instigare la gîndire. Între el și public se stabilește, astfel, un dialog elaborativ, în prezența unei partide de șah în care asistenții caută soluții și eventuale mutări, stimulați de încordarea atmosferei. Dan Hatmanu neglijează voit tipologia întrucît ecoul central e chiar el, artistul, care caută esența adevărului, sensul întimplărilor. Artă se ne propune nu contemplare, ci modalități de pătrundere în tainele cunoașterii, un fel de coborîre în dinamica gîndirii. E un drum dificil, mai ales că publicul intră nepregătit într-o asemenea expoziție, mai bine zis vine cu idei preconceptuate. În loc de a fi genți invitat să admire florile și reverberații ale luminii peste peisaje odihuitoare, e solicitat în primul rînd să raționeze și apoi, plecînd de la actul acesta, să-și satisfacă setea de pictură propriu-zisă. Desigur că, din partea artistului, e un act de curaj. Superintelectualizat riscă a deveni scorbăd mai ales pentru un public care nu vede decît prin retină. Cu toate acestea, Dan Hatmanu reușește să fie interesant și captivant chiar ca exprimare plastică. Aceasta datorită simțului său pentru culoare și sobrietății cu care își dozează efectele cromatice.

Linia e nervoasă, transmișînd efervescență, senzația de înfrigurată căutare, dar se oprește la forme precise și de o gingășie metaforică remarcabilă. Oamenii recoltei sînt în spice după cum spicele în ei; generațiile trecute sînt în noi, ca și cele viitoare, într-o ontogenie sui-generis; reflectații în fațete de cristal cizelat de vîrădnicia lor, oamenii vremurilor noastre se află cîtorîți în realizările lor epocale; în sacrificiul pentru o cauză fierbinte, comuniștii din ilegalitate sugerează „Simpozionul” lui Plato cu cele două jumătăți ce se caută pentru a forma un om adevărat. Nimic nu e gratuit în economia cadrului, nimic întreprins doar pentru farmec în sine, deși pe undeva se strecoară o undă de vervă ironică, un fel de zîmbet sugubăț al artistului care jonglează cu linia amuzat de ce va reuși să spună.

Această vervă e cuceritoare și te antrenează, fără să-ți dai seama, în jocul ce nu pare a avea sfîrșit al uncea și același linii, metamorfozată potrivit gradelor cerute de semnificațiile urmărite. La un moment dat îți vine să crezi că te afli captivul unei anumite maniere, dar curînd îți dai seama că libertatea de a continua e totală și atunci dispar începutul și sfîrșitul, dispar ramele limitative și întreaga expoziție pare o invitație la îndrăzneala de a gîndi. Omul poate fi elementul decisiv al timpului și nu doar un sclav al acestuia „ora ruit”. Nu numai al timpului, ci și al faptelor și al modalităților de cîntare a acestora.

Dan Hatmanu ne propune la modul plastic o reflexie asupra unor probleme de largă audiență. Abia după ce închizi albumul expoziției, cu pagini fiecare în altă nuanță, îți dai seama de forța închisă în aceste eseuri dedicate frământărilor noastre și de posibilitatea de a scrie versuri cu penelul.

E cert că în neliniștea sa creatoare Dan Hatmanu va evolua către o și mai subliniată decantare a lirismului plastic care-l caracterizează pictura, începînd cu subtila potențare a comunicării, în gravitatea tematică. Expoziția aceasta (transferată de la București) ne convinge — dacă mai are nevoie — că Dan Hatmanu își cunoaște perfect posibilitățile, chiar atunci cînd gîndurile lui par a nu avea limită.

Chiar filtrată prin luciditate, culoarea sa rămîne caldă, îmbrăcînd cu fiorul autenticității imagini văzute cu mintea. Un gînditor se exprimă în eseistică-poem, atent parcă doar la încărcătura ideatică. În realitate, e vorba de un pictor care vrea să-și innozeze arta cu toate valențele culturii contemporane. Din această ambiție o limpede că pictura cîștigă în înțelepciune și înțelepciunea devine mai accesibilă în haine cromatice.

Aurel LEON

nterup puțin firul notelor de călătorie, fiindcă s-au ivit niște urgențe — dacă se poate vorbi în domeniul culturii, despre urgențe. Personal cred că se poate în măsura în care nu-i asociem acestei noțiuni ideea de grabă — materială — ci pe cea de intensitate a preferinței unor întrebări, unor realități.

Iată una din ele. Se știe că studenții noștri, indiferent de obiectul studiilor lor, fac „practică”. Ce aspecte de fond ia această acțiune în studiile de istoria artei, de critică, dincolo de faptul repartizării unor tineri pentru cîteva ore săptămînal, pe lîngă una din instituțiile de cultură artistică: muzee, institute de cercetări etc.? Stă suficient în atenție gîndul că pentru un viitor istoric sau critic de artă este necesară însăși clarificarea conceptului de „practică” și că o astfel de precizare n-ar fi inutilă nici forurilor de specialitate pe lîngă care lucrează respectivii studenți? Dacă ne referim numai la diferitele tehnici muzeografice, bibliografice — pornînd de la cea mai elementară, alcătuire corectă a unei fișe — fără de care nici cercetarea, nici alte munci ale istoricului și criticului de artă nu pot avea temeinicia necesară, desigur că știm ce înseamnă „practică”.

Dacă însă încercăm să privim lucrurile și din perspectiva aplicării viitoare a cunoștințelor pe terenul practicii, ele se complică. Ai învățat istoria artei — scrii o carte despre artă, funcționezi într-un muzeu sau într-o redacție. Pare simplu și clar. Și totuși... Poate ceea ce oamenii erei tehnologice așteaptă astăzi de la artă, și ceea ce artiștii înșiși își propun să ofere, să fie sprijinit prin domeniul activității istorice și critice, doar cu reprimirea, fie ea cît de conștiințioasă și de serioasă, a unor metode istoriografice strict tradiționale? Sensurile „acțiunii” au oricum în cadrul acestor metode alt tîlc, decît cel dominant astăzi. Una din cele mai elocvente dovezi ale evoluției în stabilirea țelurilor practice pe care și le propune istoriografia de artă, este actuala tendință a muzeografiei de a acorda prioritate operațiilor de valorificare — în sensul cel mai înalt educativ — a patrimoniului artistic. Căile de acces spre aceste operații trebuie să ele gîndite, învățate, practicate, înțelese. O altă dovadă stă — deși lucrul ar putea să arate paradoxal — în preferința tineretului studențesc pentru problemele teoretice ale artei. Apetența lui pentru acest mod de a aborda experiența artistică vine de fapt din intuirea tinerească a importanței pe care o are, și o va avea probabil din ce în ce mai mult, descoperirea și înțelegerea implicațiilor extraestetice ale valorii estetice — ceea ce, privind lucrurile în perspectivă, înseamnă dorința de a acționa și pentru introducerea valorilor estetice în viață și pentru aeri-

sirea vitală a acestor valori. În vîtmîntul nostru artistic este în general receptiv față de astfel de tendințe; rolul „practicii” ar fi să canalizeze integrarea lor într-un sistem de deprinderi menite să pună în valoare gîndirea teoretică, s-o facă să trăiască în concret; prin urmare învățarea secretelor meseriei să nu capete indirect un caracter abstract, desprins de modul de a vedea al unei noi generații, ci să se preocupe de a dezvolta o deplină conștiință a disciplinei și meticulozității științifice în activitatea practică, în actul aplicativ. Să-i învățăm pe viitorii istorici și critici de artă gustul acțiunii; să-i deprindem cu ideea că a crea cultură nu înseamnă numai a scrie o carte savantă sau mai multe, ci a trăi fenom-

jurnal de critic

Urgențe

Amelia PAVEL

menele de cultură, deci a găsi căile cele mai variate de comunicare afectivă, a face din știința autentică autentice experiențe de viață. Și să ne întrebăm, în fața rolului tot mai mare al criticii în toate zonele culturii, dacă n-ar trebui să reflectăm la practica într-un cadru specializat, în cercetare, a criticii de artă, ca domeniu bine delimitat.

Acum, o altă urgență. S-a tot vorbit, în ultimii ani, despre problemele „bunului gust”, despre necesitatea frumuseții atotdominante, pînă în cele mai mici amănunte ale cotidianului. Am participat cu toții la această campanie pentru frumos și trebuie să recunoaștem și să ne bucurăm: unele rezultate au și început să se vadă. Textile, ceramică, porțelanuri, ambalaje, mobilier, se prezintă sub forme

care fac cinste producătorilor lor. Dar iată că se ivește un nou pericol, ca în patologie, un nou microb: căderea în extreme. Extrema perfectului gust pe de o parte; extrema prostului gust în zonele abandonate concesiilor comerciale.

A luat ființă la București Art-Ind-ul, sală de prezentare a frumosului cotidian. Produse industriale — mașini de gătit și de încălzit sau alte ustensile, cîndva complicate și greoaie — stau rînduite astăzi în forme de o eleganță desăvîrșită. Totul este nichelat, strălucitor, simplu, curat, Trînd printre obiecte ca acelea, ar fi imposibil să nu te hotărăști să începi o viață nouă. Nu toate uneltele și obiectele de uz casnic au însă o funcție strict practică. Unele depășesc această limită, trec în lumea poeticului. De pildă lămpile; în primul rînd lămpile. Nu exclama Baudelaire: — Que le monde est grand à la lueur d'une lampe! Stimulul acesta afectiv și intelectual al luminii, sentimentul de prezență frenetică pe care-l răspîndește, conturul expresiv și totuși liniștit pe care-l capătă spațiul iluminat și obiectele cuprize în el: intră oare întodeuna în preocupările „design” — erilor funcționaliști? Am admirat recent la Art-Ind, cîteva frumoase modele de lămpi de hol sau living-room, altele destinate unor camere de copii. Mi s-a părut totuși că formele acestea culti-

vă un mod unilateral de a înțelege modernitatea. Simplitatea rece, severitatea formelor în matrice de lămpi poate fi o cale, desigur, dar deloc unică. O lampă pentru locuință, prea strict funcțională riscă să evoce o destinație medicală sau o ambianță industrială, ori de birou. În cel mai simplificat și geometric interior, corpul de iluminat poate — și cred că și trebuie — printr-un discret contrast să restabilească echilibrul stărilor de spirit. Dealtfel aceasta este și tendința mai accentuată astăzi în „design”-ul corpurilor de iluminat, chiar și al lămpilor de lucru, care folosesc elemente decorative, inspirate din pictura și sculptura de factură barocizantă. Bunul gust este bun numai dacă nu „forțează” dispoziția interioară și chiar cea fiziologică a omului, dacă nu îi impune un „stil, ci îi propune mai multe modalități ale acestei bogate eflorescențe care s-ar putea — cu greu dealtfel deocamdată — numi stil contemporan.

Viziunea unilaterală a frumosului superior are însă alte riscuri. Unul este ușor vizibil dacă privim vitrinele magazinelor de produse electrice, la prețuri mici. Aici teama de excesul de funcționalitate, se dezlănțuie necontrolată și asistăm la punerea în vânzare a unor lămpi începînd cu veiozele cu fructe sau glazură de tort, și pînă la așazisele lămpi „secession” cu garnituri de animale feroase din bronz, care fac pînă la urmă inutilă munca atît de prețioasă și de devotată a specialiștilor în industrie.

PASTEL LÎNGĂ DUNĂRE

Andi ANDRIES

La Porțile de Fier, Dunărea echilibrează frumusețea elementară a locului cu vocația sa recentă de gigant energetic.

După Porți, apele duc cu ele mândria unci dăruirii.

Ceva din aceste ape s-au transformat în lumină. După Porți, Dunărea își ridică semnificația la dimensiunile civilizației acestui secol. De la piciorul podului lui Apolodor, perpendicular pe umbra legiunilor romane, ceea ce trece nu e pur și simplu un curs de apă, ci un filon de forță naturală și omenască în același timp.

Peste jerfa cu arome de cafea a Ada-Kalehului, undă și-a lăsat romantismul în străfunduri, păstrând doar zvicnetul de kilowați.

Aflindu-mă o dată în Bulgaria, am avut curiozitatea să vin până la malul Dunării, la Nicopole.

Dincolo, la noi, se vedea Turnu Măgurele, portul, agitația, macaralele desenind cu lentă intransigență văzduhul atât de cunoscut...

Gîndul că „acolo e România, de acolo începe România”, provoacă o emoție acută, greu de egalat. Am mai trăit și pînă atunci și de atunci „senzația hotarului”: fie în tren, trecînd pe lîngă borne evidente, fie în avion, descifrînd contururile țării ca pe o hartă colosală.

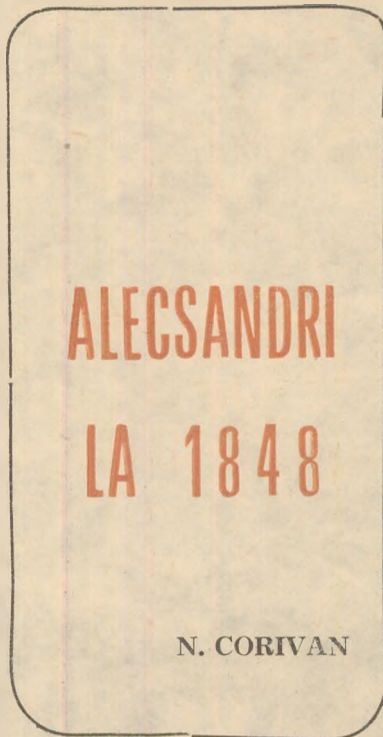
Dar niciodată, călători fiind, niciodată ca de pe malul celălalt al Dunării, n-am văzut țara atât de aproape, cu mișcarea ei, cu oamenii ei, pareă și cu gîndurile ei.

Un șlep cu pavilionul nostru luneca pe apa brunscinteietoare, urmîndu-i sensul. Și pentru o clipă am avut în nări parfumul verde și umed al deltei românești.

Mediul și epoca în care s-a născut și a viețuit Vasile Alecsandri au avut, cum este și firesc, o pondere determinantă în formația și activitatea sa. Dragostea și profundul devotament față de cauza poporului român și a țării sale l-au introdus hotărît și pe făgașul aspru al luptei politice. Ea se manifestă cu multă pregnanță în evenimentele revoluționare din anul 1848. Imprejurările au făcut ca această acțiune să se desfășoare în anumite condiții caracteristice care ilustrează rolul pe care l-a avut marele scriitor în perioada atât de frământată din această vreme.

În epoca în care Vasile Alecsandri se întoarce în țară de la Paris, Moldova cunoștea o atmosferă în care se înfruntau contradicții din ce în ce mai violente. Un regim corupt și reacționar căuta să interzică orice manifestare cu caracter democratic. Regulamentul Organic, care stătea la baza administrației Moldovei, nu rezolvase problemele fundamentale care se puneau. Dimpotrivă, contradicțiile între principalele clase ale societății atingeau un punct culminant.

Era natural ca tinerii sosiți din străinătate, formați într-o societate mai înaintată, să nu fie de acord cu starea de lucruri din Moldova. Revenirea lor în preajma anului 1848 în patrie constituia un eveniment. Noile concepții ale tineretului, cu vederi largi, generoase, tului, cu vederi largi, generoase, tulburau cursul vieții bătrînei societăți. Decorul saloanelor ieșene se schimbă și idei noi încep să pătrundă. În unele case din capitala moldoveană apar din ce în ce mai frecvent și în



număr din ce în ce mai mare oameni cu fizionomii și cu principii noi, a căror atitudine contribuia la creșterea contrastului cu lumea veche. Noua generație de tineri formată la ideile apusului era hotărîtă să aducă țara în ritmul dezvoltării civilizației timpului.

Comportarea tinerilor și mai ales ideile lor nemulțumeau organele de conducere reacționare, care vedeau în ei, de altfel pe drept cuvînt, pe dușmanii vechii societăți care voiau să transforme instituțiile anacronice.

Printre cei întorși în această vreme din străinătate se numărau cele mai alese elemente ale generației de la 1848: M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Cos-

tache Negri, Al. I. Cuza, A. Russo, D. Rallet și alții. Nemulțumirile față de abuzurile domnitorului și ale demnitarilor îi apropiau de păturile sociale mai modeste, pînă la marile mase țărănești, făcîndu-i să le înțeleagă aspirațiile. Astfel, ei se văd angajați în lupta împotriva regimului de guvernare. Această atitudine îi face suspecti în ochii ocîrmuirii, ceea ce nu schimbă cu nimic acțiunea și atitudinea lor.

La începutul anului 1848, întreaga Europă a fost zguduită de un puternic val revoluționar. La scurt timp după evenimentele din februarie de la Paris, revoluția se întinde pe o bună parte a continentului. Pretutindeni, mișcările se desfășurau sub lozincă independenței naționale, fără să se piardă din vedere năzuințele democratice ale popoarelor.

În țară, la începutul anului 1848, atmosfera politică era încordată. Abuzurile și corupția administrativă provocaseră mari nemulțumiri. La Iași se țineau tot mai des consfătuiri în diferite case particulare. Vasile Alecsandri a jucat un rol însemnat în desfășurarea acestor evenimente. Activitatea lui în perioada mișcării revoluționare din perioada 1848—1849 se poate divide în patru părți. Prima, în timpul acțiunilor revoluționare din Moldova din martie 1848, a doua, din primăvara aceluiași an la Brașov, a treia începînd din iunie 1848 la Cernăuți, și a patra, din toamna anului 1848 pînă în primăvara anului 1849, la Paris.

În sala hotelului Petersburg se adună la 27 martie ca la o mie de persoane, fiind prezenți reprezentanți ai cercurilor burgheze, membri ai boierimii li-

ca Franceză al cărei ministru de externe era Lamartine, sub patronajul căruia s-a aflat însăși Societatea studenților români la Paris, cu un rol binecunoscut în pregătirea comună a revoluției române. Acele speranțe au fost apoi întreținute și de Adam Czarybski, șeful partidei aristocratice a emigrației poloneze. Dar totul n-a fost decît o iluzie în plus și nici nu putea fi altfel de vreme ce Lamartine recomanda ca Franța „să aștepte demn Anglia”, să cerceteze Prusia, să observe Rusia, să calmeze Polonia, să măgulească Germania, să evite Austria, să suridă Italiei fără „a o excita”, să dea asigurări Turciei, să abandoneze Spania și să... nu mintă pe nimeni. Pe de altă parte, cele ce se petreceau în Transilvania învederau neputința de a se ajunge la încheierea unei alianțe cu adevărat revoluționare româno-slavo-maghiară.

În acele condiții conducătorilor români nu le rămînea decît să ocolească „oficializarea” unor doleanțe de natură să ofere puterilor contrarevoluționare pretextul unei intervenții armate. Transilvănenii au cerut recunoașterea politică a naționalității române și dreptul la autodeterminare. La Iași și la Islaz a fost revendicată autonomia deplină. Era însă limpede că autonomia nu era decît o treaptă ce ducea spre Unire. Dorința împlinirii unității naționale-statale era atât de puternică, încît ea și-a făcut loc chiar în unele programe atunci cînd împrejurările păreau favorabile promovării ei: *Prințipiile noastre pentru reformarea patriei* (Brașov, mai 1848), *Dorințele partidei naționale în Moldova* (august 1848). Unirea a fost „strigată” la Blaj. Ea devine obiect principal al preocupărilor în scrierile, corespondența și publicistica vremii. Ea a fost negociată de Ion Ghica la Constantinopol și avansată de Ioan Maiorescu în Dieta de la Frankfurt. Terenul a fost pregătit pentru ca ea să ajungă o „chestiune europeană”.

Contrarevoluția externă a înfrînt revoluția română. Sămînța fusese însă aruncată pe un pămînt fertil și roadele n-au întîrziat să se arate. „Niciodată încrederea noastră — declara N. Bălcescu în septembrie 1850 — în viitorul României, una, mare și nedespărțită, nu a ieșit din inima noastră”. Unirea din 1859, independența în 1877, Unirea cea mare din 1918 sînt roadele „primăverii popoarelor”, „așteptarea, visarea vieții mele”, cînd „toți românii vor fi una, liberi și frați (...). Vai! își striga durerea N. Bălcescu — Nu voi avea noroc a vedea această zi, deși eu asemenea am muncit și am pătimit pentru dreptate și ce! din urmă al meu cuvînt va fi un imn, ție, țara mea mult dragă!” O pildă zguduitoare a dragostei de patrie. Să credem în ea cu smerenie și s-o cultivăm!

PRIMĂVARA POPOARELOR

L. BOICU

rente între granițe și peste ele. Pentru oamenii politici și marile puteri lua naștere o nouă problemă: „chestiunea română”.

Soluționarea „chestiunii române” presupunea însă mari implicații sociale care se reduceau, în cele din urmă, la abolirea rînduierilor feudale, eliberarea și împroprietărirea clăcașilor, dezvoltarea unei economii moderne, instituirea drepturilor și a libertăților civile și politice proclamate de revoluția burgheză. Toți cei care aveau numai obligații (și ei formau majoritatea covârșitoare) trebuiau să devină cetățeni, să „aibă o patrie de iubit și apărât”. Întregul program se încheia cu o „cheie a bolții”: formarea statului național român modern. Acestea erau cerințele care au oferit revoluției române din 1848 caracterul unitar.

Particularitățile în care viețuiau românii au impus conducătorilor mișcării pentru emancipare socială și națională prudență, constringîndu-i să-și calculeze fiecare pas, să facă distincția necesară între potențial și virtual, între posibil, probabil și imposibil. În Transilvania, emanciparea socială era indisolubil legată de cea națională. Față de Moldova și Țara Românească, puterile suverane și protectoare își reconfirmaseră hotărîrea de a nu îngădui cea mai mică încălcare a Regulamentelor organice pe temeiul cărora era jugulată tendința de înnoire. De unde puteau dobîndi românii un sprijin de natură să contracareze intențiile mărturisite ale puterilor contrarevoluționare? Firește, gîndurile se îndreptau către republi-

Așa a fost numită primăvara anului 1848, cînd s-a produs marea și eroica ridicare a celor mulți, cînd bătrînul continent a fost zguduit din temelii, și de la un capăt la altul, cînd milioanele de dezmoșteniți au întrevăzut zorile unei lumi noi. În țările capitaliste din apusul Europei, o pătură a burgheziei se străduia să ia locul alteia, în vreme ce proletariatul provoca cele dintîi seisme citadelei burgheze, pregătindu-și armele și calea, definite cu măiestrie și temeinicie în *Manifestul Partidului Comunist*. Concomitent, în centrul și, îndeosebi, în estul continentului confruntarea decisivă avea menirea să sfarme feudalitatea anacronică, să înlătore asupra străină și să închege naționalitățile, despărțite de granițe devenite artificiale, în state naționale. Acestea erau și obiectivele revoluției române.

Imaginea unei revoluții pornită din neîmplînzita Franță și adusă aici, în Carpați și la gurile Dunării, de un tineret rău povățuit, imagine cultivată în gol, dar cu încăpăținare, de reacțiunea conservatoare, s-a dovedit repede a fi o stingace încercare de escamotare a unui adevăr de neclintit: revoluția europeană — ca să folosim cuvintele lui N. Bălcescu — fu ocazia, iar nu cauza revoluției române ale cărei rădăcini se pierd în veacuri de exploatare. Măreția „lucrării în învătatei Transilvanii” asupra conștiinței poporului român, răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, 1821, 1840, edificarea literaturii, culturii și ideologiei naționale etc. sînt tot altele trepte care au condus poporul român spre una din culmile înălțării sale: 1848.

Revoluția română din 1848 reprezintă, așadar, sinteza unci îndelungate experiențe trasă dintr-un nesfîrșit șir de suferințe, aspirații și lupte ale poporului; ea este opera poporului român ajuns la conștiința că formează o națiune cu dreptul de a se alcătui într-un stat național în care să guverneze „domnirea poporului prin popor”.

Ce era și ce țeluri nutrea națiunea română — iată două chestiuni esențiale cărora anul 1848 avea să le aducă deplina limpezire. Înainte încă de a fi trecut pragul celui de al XIX-lea veac („secolul naționalităților”), cărturarii de pe ambele versante ale Carpaților demonstrează că națiunea română cuprinde pe toți cei de o limbă și simțire din Transilvania, Moldova și Țara Românească și, mai mult chiar, ei dobîndiseră conștiința necesității Unirii statale peste granițele vremelnice care despărțeau ramurile aceluiași trunchi. Deceniile care au urmat n-au făcut decît să întărească axioma, s-o adîncească și să-i extîndă aria receptării într-o accepțiune modernă. Apelativele român, românesc, Dacia, România, Daco-România devin cu-

ÎNȚREPRINDEREA

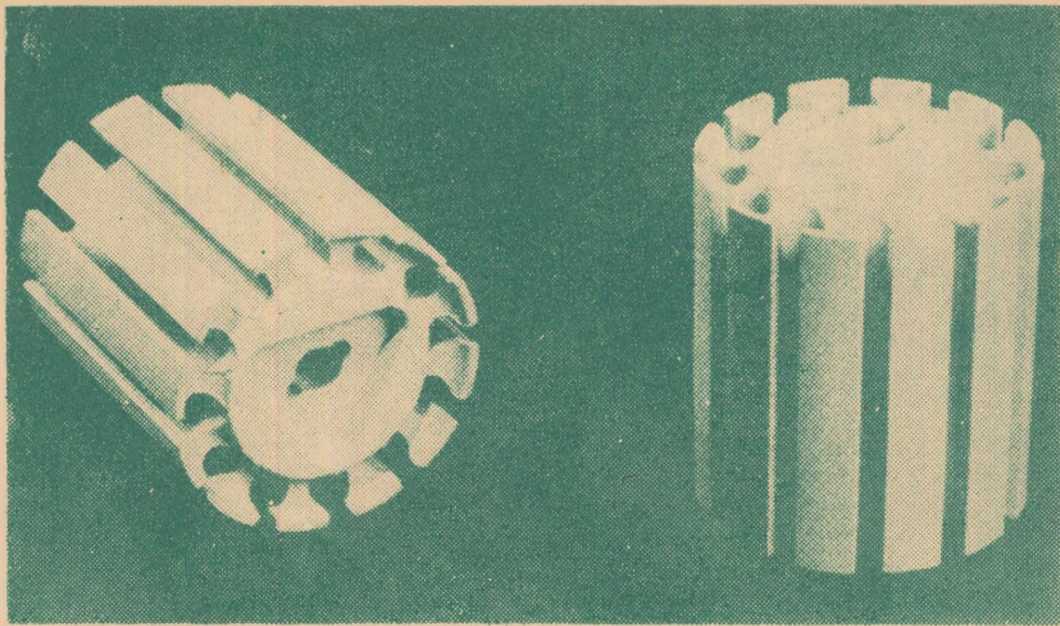
ELECTRO-CERAMICĂ

Turda

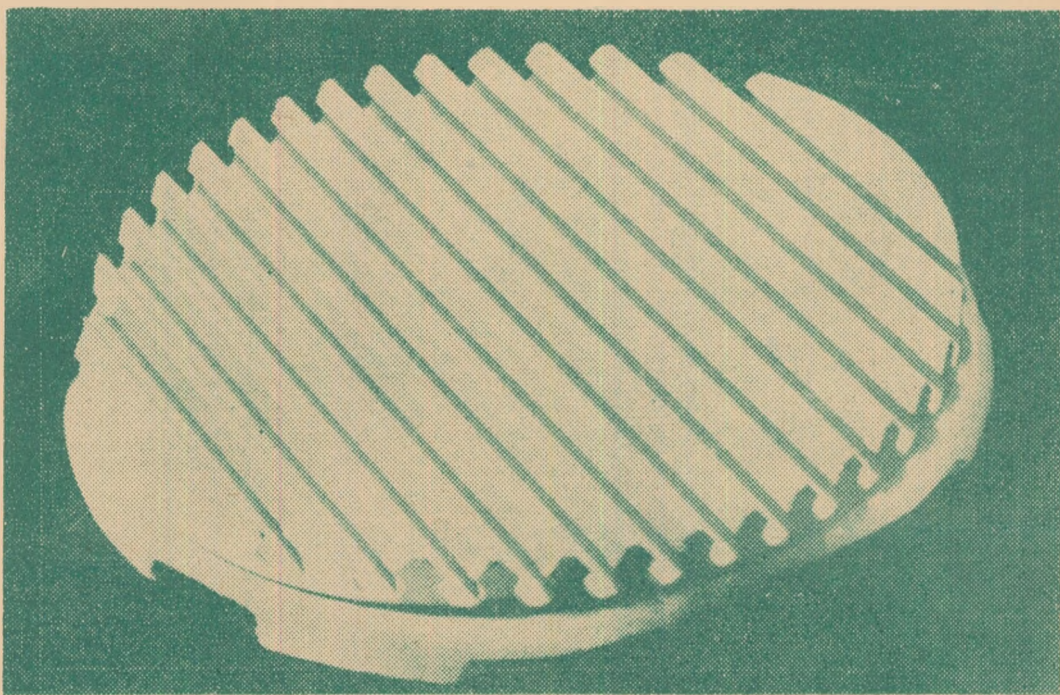
Produce și livrează :

— Piese electroceramice din steatit cu caracteristici dielectrice, mecanice și termice pentru instalații și aparataj electric de joasă tensiune ;

— Piese din termoceramit pentru aparate electrocasnice, rezistențe etc.



Plăci de rezistență.



Suport rezistență.

UZINA MECANICĂ PENTRU INDUSTRIE ȘI AGRICULTURĂ U. M. A. I. A. — Codlea

U.M.A.I.A. — Codlea, jud. Brașov produce și livrează pe bază de comandă următoarele :

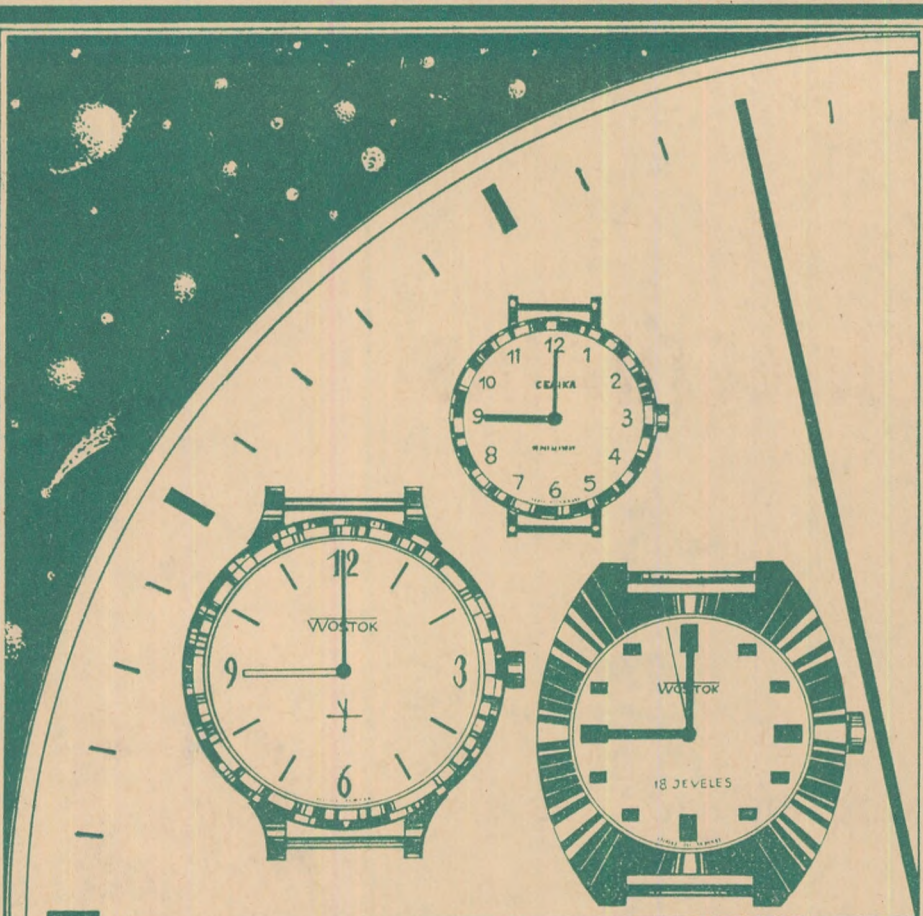
— reductoare orizontale cu melc, având rapoartele de transmisie 1/15, 1/25, 1/50 și puteri de 1 ; 1,7 ; 2,8 ; 4,5 ; 7 kw.

— Reductoare verticale cu melc, având rapoartele de transmisie 1/15, 1/52, 1/50, și puteri de 1 ; 1,7 ; 2,8 ; 4,5 ; 7 kw.

— reductoare RV 40/25, RV 35/25, RV 17/25, RV 13/25, având puteri de 0,75 ; 1,1 ; 1,5 kw.

Domeniul de utilizare : pentru mașini speciale fabricate în serie pentru industrie și agricultură, pentru activitatea de auto-utilări, pentru piese de schimb.

Relații suplimentare se dau la U.M.A.I.A. — CODLEA telefon 51085 sau 23634.



Timpul este prețios. Soluția utilizării lui o poate da numai un ceas precis.

Vă recomandăm ceasurile :

WOSTOK — ceas de mină pentru bărbați ; are carcasă cromată, 17 rubine, mecanism antișoc, cadrane diferite.
Prețul : 338 lei

WOSTOK — ceas de mină pentru bărbați, are carcasă aurită, secundar central, 18 rubine, mecanism antișoc, diferite cadrane și carcase.
Prețul : 428 lei

CEAIKA — ceas de mină pentru femei ; are mecanism antișoc, 17 rubine, în diferite modele.
Prețul : 338 lei

RECOM

UZINA MECANICĂ „NICOLINA“

Succesele dobândite de Uzina Mecanică „Nicolina“ Iași, în realizarea indicatorilor de plan pe anul 1972 — dovedesc dragostea întregului colectiv de a produce cât mai mult, mai bine și mai ieftin, contribuind astfel la sporirea avuției naționale.

Dezvoltarea continuă a industriei constructoare de mașini a pus în fața uzinei, an de an, probleme tot mai legate de cerințele economiei naționale.

Se cunoaște că, pînă în anul 1966, producția de bază a uzinei a fost — reparații locomotive și vagoane marfă.

Schimbarea profilului prin trecerea de la reparații material rulant la „construcții de mașini și utilaje pentru construcții industriale și drumuri“, a pus în fața colectivului nostru sarcini destul

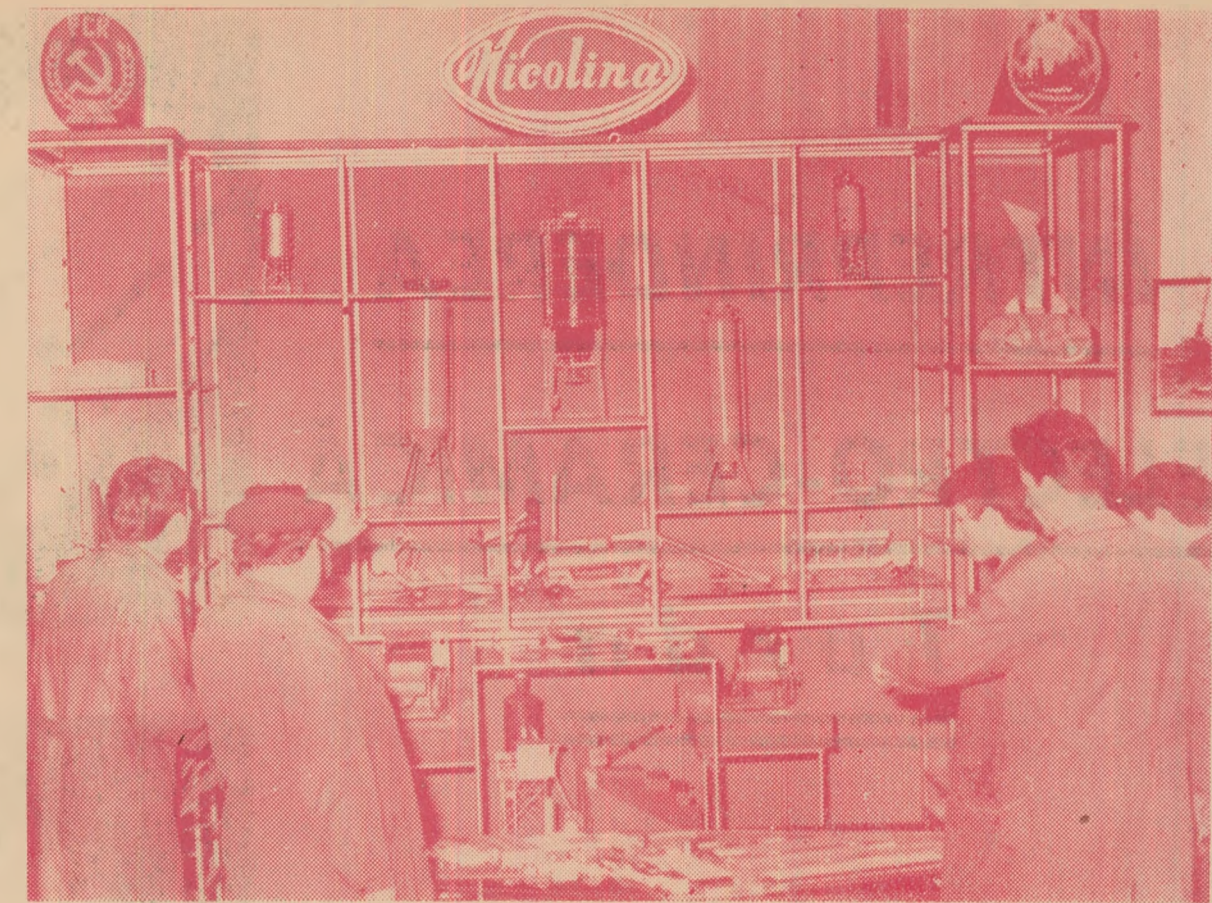
de grele, peste care s-a reușit trecerea cu succes, dovedind în acest fel că încrederea acordată a fost justă.

Dezvoltarea uzinei pe noul profil, a necesitat noi investiții crearea de noi capacități și extinderea celor vechi.

Pe perioada ce s-a scurs de la schimbarea profilului, Uzina Mecanică „Nicolina“ a fabricat și asimilat o serie de utilaje specifice unităților din construcții și drumuri cu o productivitate sporită și de o calitate din ce în ce mai bună.

Astfel, putem cita:

— Instalația transportabilă pentru preparat mixturi asfaltice, folosită de șantierele de construcții și drumuri cu o productivitate mult sporită față de stațiile Reisser III, cit și calitatea superioară a mixturilor asfaltice.



Această instalație este complet automatizată.

— Centralele de beton capacitate de 6000 mc/an și 3000 mc/an automatizate complet pe parcurs, cu o mare întrebuințare pe șantierele de construcții.

De menționat că tipul similar al centralei de beton

de 30 000 mc — complet automatizat, a fost livrat la export.

Actualmente Uzina mecanică „Nicolina“ în colaborare cu Uzina Tractorul Brașov, fabrică pentru export:

— Scarificatoare ce se vor monta pe tractorul S 651;

— Scarificatoare ce se vor monta pe tractorul S 1500

— Echipament buldozer pe tractor S 651;

— Încărcătoare cu cupă de 0,8 și 1,6 pe tractor S 651, etc.

Ca atare uzina fabrică o gamă largă de produse și se străduiește ca acestor produse să li se aducă noi îmbunătățiri și să asimileze noi produse.



FABRICA DE CONFECȚII—IAȘI

Prin magazinul nostru puteți procura produsele noastre

Fabrica de Confecții Iași are deschis pentru dumneavoastră, dragi consumatori, un magazin de prezentare situat în str. Ștefan cel Mare din Iași.

— Prezentăm spre vânzare unice, produse de serie mică și produse realizate de alte fabrici de confecții din țară.

— Vizitînd magazinul nostru veți putea găsi o bogată gamă de impermeabile pentru copii, adolescenți, femei și bărbați, în culori cit mai va-

riate și modele foarte atrăgătoare.

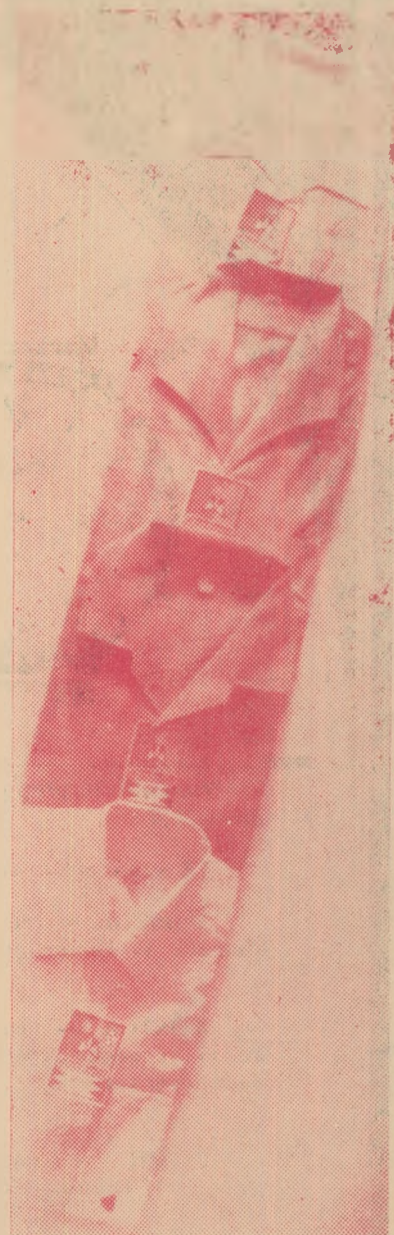
Mai prezentăm spre vânzare, pantaloni pentru copii și bărbați din stoffe fabricate la fabricile Azuga, Buhuși, Brașov și Timișoara.

Gama sortimentală a produselor prezentate spre vânzare este îmbogățită și cu produse fabricate de alte întreprinderi de confecții din țară: sacouri pentru primăvară și pardedie pentru ocazii, articole pentru copii, toate unice. Îmbrăcă-

mîntea este vindută și în rate. Confecțiile sînt realizate din țesături indigene și din import, cu calități superioare, neșifonabile, cum și cu un tușeu extra fin.

Pentru produsele cumpărate în rate sau cu plata integrală, facem și retușuri, acolo unde este cazul.

Deci, nu uitați: practic și elegant vă puteți îmbrăca vizionînd și cumpărînd produsele expuse în magazinul Fabricii de Confecții Iași.



FABRICA DE RULMENȚI - Bîrlad -



Secția montaj rulmenți WJ.

La două decenii de activitate

Anul acesta pentru mii de muncitori și tehnicieni de la Fabrica de Rulmenți — Bîrlad ziua de 1 mai va fi o dublă sărbătoare a muncii întrucât uzina lor împlinește două decenii de la intrarea în funcție. Desigur că o asemenea aniversare e prilej în primul rând pentru considerații bilanțiere de ansamblu privind etapele străbătute și în al doilea rând de prospectare a viitorului.

Așadar ce înseamnă azi F.R.B. pentru orașul în care se află amplasată și pentru industria de ramuri respectivă?

La început a fost, cum era și firesc o așa-numită perioadă romantică, în care trebuia creată în perimetrul respectiv o conștiință uzinală. Să nu uităm că Fabrica de Rulmenți, prima din Moldova și a doua din țară, s-a ridicat în somnolența unui ținut care nici cînd n-a știut ce-i industria. Bîrladul avea un trecut prestigios privind istoria și cultura, dar a stat departe de orice preocupare industrială. A fost firesc, deci, ca noua uzină de la marginea crîngului să fie privită cu destul scepticism de către localnici. Or, aici trebuiau oameni cîștigați pentru îmblinzirea metalului și făurirea acestor bijuterii; oameni care de la stadiul de agricultori să treacă direct la acela de muncitori uzinali și să aibă puterea și ambiția de a urca treptele specializării.

De unde o asemenea mină de lucru? Desigur, din satele perimetrului bîrlădean. Drept care, în fiecare duminică delegații noii uzine, ingineri și maiștri, plecau cu mașinile prin sate. Oamenii se adunau din curiozitate și delegații începeau munca de lămurire. Zece, douăzeci se lăsau convinși, erau urcați în camioane și aduși la fabrică. După o săptămîină, două, neputîndu-se adapta la noua situație, unii plecau acasă, alții însă rămîneau. Și astfel, cu incursiuni muzicale de fiecare duminică și cu transporturi de

săteni, în primul an au trecut pe aici mii de oameni într-o continuă cernere.

Treptat, cei cîștigați pentru uzină au prins rădăcini asemeni răsadului și astfel au început a se contura primele cadre. Totodată, fabrica a început să se impună.

X

A urmat perioada de pionierat a celor deveniți oameni ai rulmenților, cînd erau condiții grele de lucru și condiții aspre de viață: orașul departe, mijloacele de comunicație puține, căminele aflate în construcție, cantina firavă. Această situație a contribuit la călirea nu numai a rulmenților, ci și a oamenilor.

Că a fost așa, ne-o dovedește faptul că fabrica a început să devină o mare familie, tatăl îndrumîndu-și fiii spre meseriile rulmenților, fratele mai mare aducîndu-și pe următorii în uzină. Astfel, la F.R.B. avem astăzi generații stratificate pe verticală și lanț de familie ce urmează în paralel, ca în cazul celor 5 frați Berlea. E cea mai palpabilă dovadă a încrederii în uzină și a afecțiunii pentru munca desfășurată aici.

X

Etapa a treia a fost cea a ambiției oamenilor de a fi la înălțimea exigenței rulmenților. E vorba de astă dată de raportul om-mașină-metal. Mașinile protind o calificare deosebită, metalul cunoștințe de precizie, iar oamenii conștienți de aceste pretenții au început urcușul. Din muncitori au devenit tehnicieni și din tehnicieni ingineri. Au muncit și au învățat. A spune astăzi despre un inginer de la F.R.B. că a început cîndva ca muncitor e un fapt obișnuit, după cum nu mira pe nimeni performanța unor astfel de cadre de a pregăti teze de doctorat tot în materie de rulmenți. Nu vom cita nume spre a evita omisiunile.

Și tot pe linia maturizării cadrelor merită a fi subliniată u-

șurința cu care se mișcă în specialitatea respectivă rectificatorii, turnătorii, forjorii, lăcătușii, frezorii și ceilalți muncitori. Întrucît fiecare s-a stabilizat și aprofundează specializarea, ambiționînd a fi cu adevărat ceea ce ne arată titlul. Un frezor ca Bursucanu Constantin primește Ordinul Muncii clasa I-a, un electrician ca Dumitru Chirilă execută o reparație de mare eroism — și toate par firești întrucît fiecare e la postul său.

X

În fine, după două decenii de muncă îndirjită F.R.B.-ul e azi o uzină matură care se împlinește sub ochii noștri cu secții noi, intrînd în ultima etapă de creștere. La această oră rulmenții nu mai sînt un produs oarecare, ci o specialitate care atrage magnetismul ei captînd forțe din întreaga țară. A fi astăzi muncitor la F.R.B. e o onoare. La porțile uzinei bat mii de tineri, intrînd la școala profesională sau la liceu, ambele aflate în incinta uzinei. A deveni astăzi un om al rulmenților, înseamnă a te pregăti temeinic și a aspira cît mai sus.

La această oră Fabrica de Rulmenți e fermentul vieții economice și în mare parte culturale ale orașului de pe apa Bîrladului; e inima care pulsează energie și conferă prestigiu contemporan vechiului ținut moldovenesc. Emblema acestei fabrici circulă în peste 50 de țări, străbate oceanul și e o mîndrie a noastră, a tuturor. Maiștrii și inginerii bîrlădeni se specializează în Japonia, plecînd cu delegații emise la Bîrlad și vizate la Tokio, după cum specialiștii niponi lucrează la montarea noilor linii pentru rulmenți radiali de dimensiuni mici și de serie foarte mare. Se poate vorbi, deci, de integrarea uzinei în contextul mondial și de competitivitate la aceeași scară.

X

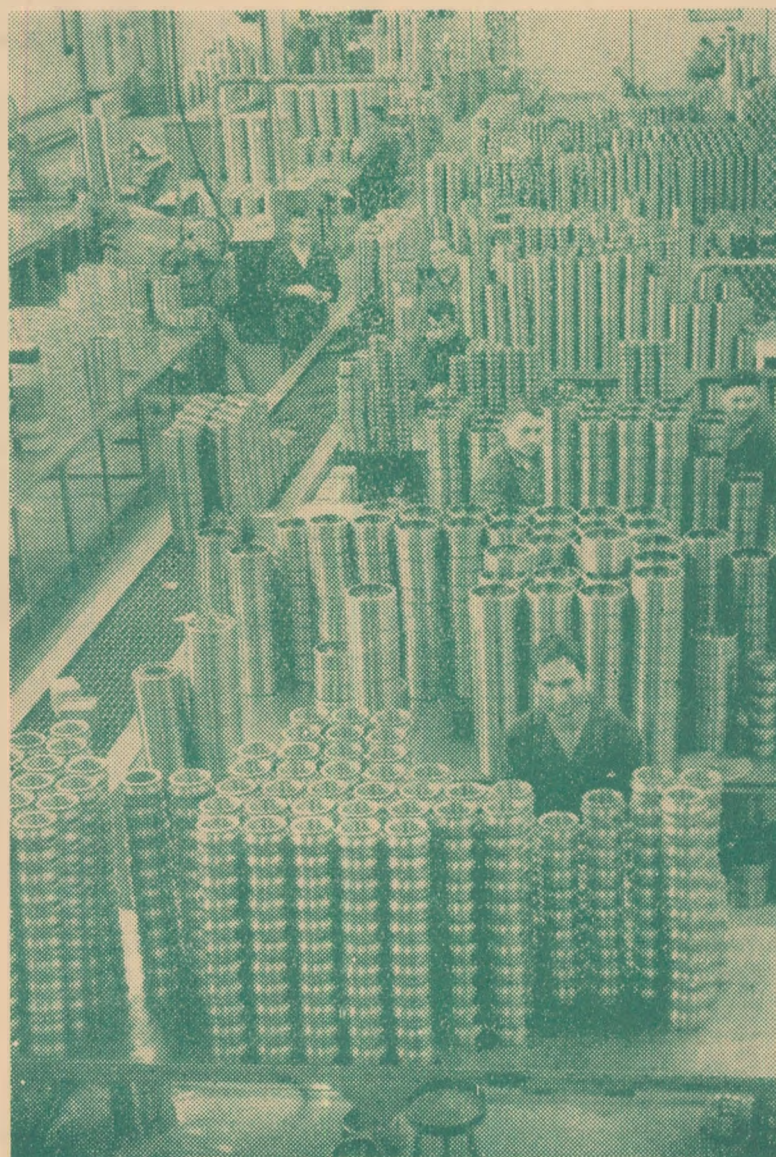
Despre tipurile de rulmenți livrate pieții interne și externe am mai scris. De astădată, la sărbătoarea celor două decenii, ținem să omagiem oamenii care produc asemenea bijuterii

de oțel pentru că de ei depinde progresul realizat și pentru că în fiecare stivă de cercuri albe pleacă o parte din priceperea și sufletul lor.

Trecînd prin halele incandescente, te uimește luciul metalului, reflectînd asemeni oglinzilor chipuri de oameni. Sînd de vorbă cu oamenii, te cucerește modul în care tainele meșteșugului și pasiunea pentru rulmenți se reflectă în sufletul lor. De aceea, sînt demne de luat în seamă cifrele, ca de pildă, creșterea planului de producție pe 1973 cu 77 mili-

oane lei peste prevederile inițiale. Dar, mai înainte, să notăm că în acest final al primei dezvoltări (începută în 1967) și al intrării parțiale în producție a fabricii noi, la Bîrlad putem vorbi de o generație de specialiști în materie de rulmenți care fac cinste industriei republicane. Ea este un produs mult mai de preț decît milioanele de rulmenți fabricate în aceste două decenii pe care F.R.B.-ul le sărbătorește prin noi angajamente.

REP.



În secția montaj, una din secțiile moderne de la F.R.B.

berale, meseriași și cițiva emigranți polonezi. Adunarea a fost prezidată de Grigore Cuza, om cu idei liberale.

După discuții aprinse, se hotărăște să se formeze un comitet de 16 membri, din care făcea parte și V. Alecsandri. La 28 martie, comitetul se adună în casele lui Costache Sturza, unul dintre cei mai îndrăgii opozanți ai lui Mihail Sturza, pentru redactarea unei petiții-proclamație. Intre timp, domnul dădu ordin hătmaniei să uzeze de forța armată pentru a înăbuși răscoala.

Din informațiile lui Șufu se vede că, deși petiția a fost redactată de Vasile Alecsandri, ea a fost întocmită după ce s-au pus la acord cu opiniile extreme. Una din condițiile puse de o parte din boierime a fost să nu se asie din calea legalității. Memoriul conținea o serie de recomandări burghezo-democratice, dar recea aproape cu totul cu vederea revendicările țărănimii. A doua zi, 29 martie, petiția urma să fie trimisă lui Mihail Sturza. Se știe cum au decurs evenimentele și care a fost rezultatul.

Alecsandri, care a avut un rol nsemnat în desfășurarea evenimentelor, a scăpat de arestare în seara de 29 martie, deoarece nu participase la adunarea de la Al. Mavrocordat sau plecaseră mai devreme de acolo. Când a început acțiunea represivă, el i-a dat seama de pericolul care-l pîdea și a luat toate măsurile ca să nu fie prins. Cu ajutorul prietenilor și al familiei reuși să fugă din Iași și se refugie în munți, la Hangu, moa Cantacuzinilor, nădăjduind că ei vor înarma pe țărani ca să pornească asupra Iașilor. Spre ezamăgirea lui constată că aștia înarmaseră țărani numai pentru a se apăra pe ei.

Dîndu-și seama că mișcarea este momentan înăbușită, prietenii lui fiind arestați sau urmăriți, el se hotărăște să ia calea exilului. La 10 zile după sosirea la Hangu, pe la 15 aprilie, împreună cu G. Cantacuzino trece în timpul nopții granița. Ei ură arestați de o patrulă de răznicieri austrieci și duși în satul Fulgheș, unde rămăseră într-un timp sub paza a doi grănicieri.

Acum începe o nouă etapă a activității lui din timpul revoluției de la 1848, aceea de la Brașov. Această activitate prezintă două note distincte. Accenul cade acum pe limpezirea ideilor, pe elaborarea a noi forule politice în contact cu marile evenimente la care era silit să asiste. Al doilea aspect este că, în genere această activitate se integrează în aceea a celorlalți moldoveni emigrați în Transilvania. Se știe că la Brașov Vasile Alecsandri s-a întâlnit cu C. Negri, Al. I. Cuza, A. Russo, L. Rossetti, Iancu Alecsandri, Manolache Iepureanu, aharia Moldoveanu, G. Cantacuzino, cu G. și T. Sion și alții.

În această vreme, întreaga populație transilvăneană era în incă agitată iar Brașovul se prețea să trimită o mare delegație la Blaj. Este neîndoelnic că supra lui Alecsandri ca și asupra tuturor pribegilor români și peste munți, contactul cu Transilvania a avut o mare înviorare. După adunarea de la Blaj, revoluționarii, strînși în nou la Brașov, reiau discuțiile cu privire la patria lor într-un nou spirit, sub influența celor văzute și învățate de u-

nii dintre ei pe Cimpul Libertății. Refugiaților moldoveni, prezența a peste 40.000 de țărani adunați la Blaj și hotărârile luate, le demonstrează ce forță socială uriașă înseamnă țărănimia, permițându-le să-și dea seama mai bine de carențele mișcării organizate de ei. Ei au alcătuit două acte de mare însemnătate: primul, a fost Proclamația adresată moldovenilor, prin care erau chemați să reziste asupra exercităte de guvernarea lui Mihail Sturza; al doilea, care constituie unul din cele mai importante acte ale revoluției de la 1848, este programul de reforme al patrioților moldoveni, intitulat Prinipiile noastre pentru reformarea patriei din 12/24 mai 1848. Acest program are caracterul cel mai înaintat dintre toate proclamațiile elaborate în cele trei țări române în timpul revoluției de la 1848 — 1849. Ambele documente el activînd în cadrul acțiunii e-



la a căror alcătuire nu au participat toți moldovenii refugiați la Brașov, fiind semnate de Vasile Alecsandri.

Deși activitatea lui în timpul șederii la Brașov era integrată în acțiunea celorlalți moldoveni pribegi se poate constata și o manifestare a lui particulară. La începutul lunii mai, marele scriitor publică în tiparnița lui Barțiu poezia Deșteptarea României precum și broșura Protestanții în numele Moldovei a omenirii și a lui Dumnezeu, în care, într-un stil viu, zugrăvește situația politică și socială din Moldova, insistînd mai ales asupra samavolnicilor lui Sturza. Ce cuprinde această broșură? În ea este redat întreg programul cu toate punctele din Petiția din martie de la Iași. Spre deosebire de modul cum a fost întocmită petiția, Alecsandri însoțește fiecare punct cu argumente în favoarea realizării lui. Șederea la Brașov nu a fost de lungă durată. În urma insistențelor autorităților locale, grupul exilaților se împrășteie.

Vasile Alecsandri, împreună cu fratele său Iancu și cu Costache Negri, au plecat la Cernăuți, cam pe la 5/17 iunie. Aici găsiră alți pribegi politici veniți din Moldova instalați prin hotelurile orașului sau la diferite familii ce simpatizau cu mișcarea. Intre acestea s-a remarcat în special Eudoxiu Hurmuzachi. Frații Alecsandri, împreună cu Costache Negri și cu soții Cuza, locuiau la hotelul „Paris“.

Chiar a doua zi după sosirea în Bucovina se înființă un comitet revoluționar restrîns, din care făcea parte și Vasile Alecsandri, avînd ca președinte pe Costache Negri. Comitetul ținea regulat ședințe de lucru și a alcătuit un statut.

Aceasta este a treia etapă din activitatea lui Alecsandri din timpul revoluției care este și cea mai scurtă. Dacă manifestările lui nu au fost prea personale,

migraților, în schimb activitatea acestora a fost semnificativă și destul de bogată.

La Cernăuți, marele scriitor participă la redactarea tuturor actelor și scrisorilor trimise în Moldova sau în străinătate. Astfel el semnează împreună cu ceilalți membri ai comitetului manifestul intitulat Proclamația Partidului Național din Moldova către români, răspîdit în foi volante la începutul lunii iulie.

Idea organizării unei acțiuni de unire a Moldovei cu Țara Românească era tot mai des discutată de către patrioți. Ion Ghica scrisese de la Cernăuți revoluționarii aflați în Bucovina în vederea elaborării unui plan comun de acțiune. Pribegii de la Cernăuți, la rîndul lor, comunicau celor de la București că una din marile lor dorințe era unirea ambelor țări.

Așadar, activitatea politică a refugiaților revoluționari la Cernăuți este orientată în mai multe direcții: ținerea legăturilor cu elementele revoluționare din Moldova, stabilirea de legături cu elementele revoluționare din Țara Românească, pentru o luptă comună în vederea realizării Unirii, inițierea unei acțiuni pentru a prezenta în străinătate Unirea țărilor române ca o necesitate politică și un imperativ istoric. Această ultimă activitate era subdivizată în două: una — pe lîngă guvernele marilor puteri; a doua, prin presă, pentru informarea opiniei publice europene.

Tinerii revoluționari de la Cernăuți înțeleseseră că este necesar să se atragă atenția marilor puteri asupra cauzei lor. În acest scop, din Țara Românească fură trimiși Ioan Maloescu la Frankfurt, Ion Ghica la Constantinopol, Al. Golescu-Arăpîlă în Austria. Ei hotărîră trimiteră lui Vasile Alecsandri la Paris. Plecarea avu loc la sfîrșitul lunii septembrie. Această nouă etapă este caracterizată printr-o activitate adecvată însușirilor cele mai bogate ale lui Vasile Alecsandri. Este perioada de propagandă politică și culturală pe care o desfășoară marele poet cu mult succes în folosul cauzei românești.

Ajuns în capitala Franței, el vizitează o serie de personalități politice și intră în legătură cu oameni influenți din redacțiile celor mai mari ziare. După cum însuși relatează, apartamentul său se transformase într-un birou de redacție, de unde porneau un mare număr de articole. Totodată face vizite la diferiți oameni politici și de cultură ca: Ledru Rollin, Michelet, Quinet, Paul Bataillard.

Vasile Alecsandri a slujit cu dezinteres și cu multă înflăcărare cauza revoluției prin ducerea la bun sfîrșit a diferitelor misiuni ce i s-au încredințat. Este de relevat aspectul variat al rolului pe care l-a avut marile luptător în mijlocul maseilor. A fost apoi unul din ideologii mișcării, contribuind la elaborarea atît a programului de la Iași, din martie, cît și a celui de la Brașov, care are nota cea mai progresistă. V. Alecsandri a făcut parte și din comitetul de conducere al revoluționarilor de la Cernăuți, participînd la redactarea actelor acestui comitet. El și-a pus apoi talentul său poetic prin înaripate versuri în slujba obiectivelor revoluționare, spre a anima spiritul de luptă al compatrioților săi. Prin opera sa literară el a menținut trează conștiința românilor în realizarea destinului lor. Prin misiunile sale în străinătate și prin propaganda desfășurată, el a prezentat occidentului realitățile și energiile poporului român, atrăgînd atenția oamenilor politici asupra rolului pe care poate să-l joace nația română în această parte a Europei.

Alecsandri nu a fost numai un strălucit reprezentant diplomatic, ci și un reprezentant al celor mai înalte însușiri spirituale și aspirații naționale ale poporului român.

GEORGE TIMCU

strada

Lucrul cel mai groaznic devenise pentru mine strada, strada pe care locuam de ani de zile. Mi-e și greu acum să-mi amintesc exact de cînd mă mutasem aici. Destul că drumul spre casă ajunsese după o vreme un calvar insuportabil. Căsele acelea așezate militărește de o parte și de alta a ei — a străzii — mă exasperau pînă la umilință. Pentru a nu le vedea, eram în stare să merg cu ochii închiși strîns, aproape pînă la durere și nu o dată mă ciocneam de cite un drumeț întîrziat, care mă privea dojenitor, inchipuindu-și probabil că sint amețit de băutură. Pentru că mă întorceam treziu acasă, noaptea, cînd și puținele becuri ale străzii nu prea ardeau, eram scutit de a-i vedea întreaga înfățișare. Dimineața mă sculam devreme, încă pe întuneric.

Și nu-mi pot da seama de unde a început această teroare a străzii. În afară de alinierea rigidă a caselor, ca la paradă, etalindu-și toată sărăcia lor cochete, nu-mi amintesc ceva deosebit care să mă fi exasperat. Le știam pe toate pe dinafară, pe numere, cu locatari cu tot, cu gardurile vopsite prost și de demult, cu băncile prăfuite pe care nu mai stătea nimeni decît arareori. Le știam viața monotonă, ce le înghițea zilele, ca un metronom bătînd virtelele fiecăreia, girbovindu-le, aplecîndu-le într-o rină, parcă inchinîndu-se cu de-a sila, timpului nemîilos, mereu coborînd cu fiecare pătura nouă de asfalt ce ridica strada. Casele se cufundau în pămînt, strada urca inundîndu-le, acoperîndu-le cu o lavă erupînd fără întrerupere și fără iertare. Și casele nu opuneau nici o rezistență, se lăsa inecate de stradă, de bălării, de praț și de vreme. Dimineața aveam impresia că oamenii somnoroși urcă la suprafață din niște cazemate ascunse privirii mele. Strada trecea triumfal printre cele două șiruri impersonale de case, tot aliniate, ca la paradă, dar mereu mai jos, mai coborîtă mi se părea alinierea lor.

Mă sculam dimineața din ce în ce mai îngrijorat. Cu toată spaimea ce mi se coborîse în suflet, m-am decis într-o zi să număr casele. O bănuială cumplită mi se strecurase de cu seară în suflet: dacă strada în marșul ei indiferent spre nu știu care țel obscur, tot înălțîndu-se, va începe treptat să înghită casele, să le acopere una cite una, înăbușîndu-le, lăcîndu-le să dispară pînă la urmă pe toate? Ideea era îngrozitoare și asta m-a dus la hotărîrea de a le număra. Am urmărit citeva zile fiecare casă. Numărul lor era același pe care-l știam. Așa a fost la început. Observasem doar o alunecare tristă și amenințătoare a citorva dintre ele. Unele dădeau impresia că s-ar fi pregătit de culcare, parcă și-ar fi așternut pentru un somn lung. Și aveau ceva de animal bătrîn și bolnav care-și simte pe aproape sfîrșitul și ar voi liniște, odihnă și pace.

Iar strada se întindea dreaptă, triumfătoare, înaintînd cu repeziciune, mereu grăbită și mereu mai sus, indiferentă la ceea ce se petrecea în jur, parcă dînd la o parte cu un gest brutal și cinic, vechile case amețite de banda neagră și netedă a asfaltului, strălucînd diavolește în soarele ce le cașcovea tencuiala bolnavă.

Teroarea a început odată cu descoperirea cumplită a dispariției unora dintre bătrînele case. Într-o dimineață am observat, cutremurîndu-mă, că numărul lor a scăzut pe nesimțite, pînă aproape la jumătate.

Strada tăia în continuare cu brutalitate aerul din jur, sulocînd parcă respirația ușilor și ferestrelor. Înainta indiferentă ca un marș militar cîntă în virtutea inerției de o colană ce nu se mai termină niciodată.

Zilele treceau. Strada părea complet depopulată. Iar casele se răreau acum vîzînd cu ochii. Erau din ce în ce mai puține și la distanță mare una de alta, izolate, singurate, ca niște insule ale unor posibile existențe. Și mereu mai scăzute, mai surpate și mai triste.

Strada însă, își urma imperturbabil drumul pe deasupra capetelor noastre, ale ultimilor locatari.

Geamurile ajunseseră la nivelul străzii, sau poate strada urcase pînă la pervazul lor... La urma urmei era tot una. Parcă o inundație ne-ar fi pîndit în orice moment, iar noi cei rămași urmăream înfrigați cota apelor crescînd fără contenire.

Zilele au mai trecut și într-o dimineață, cînd m-am trezit, am simțit ceva care mă sufoca. M-am repezit la geam, sau acolo unde știam că trebuie să fie geamul și m-am lovit de întuneric. Am pipăit pereții, tremurînd de spaimă în speranța că voi găsi un loc pe unde să pot ieși afară.

Orbecînd prin beznă, lovindu-mă de obiectele din cameră, urcîndu-mă pe scaune, pe pat, pe masă, am încercat toate posibilitățile.

Nu știu ce s-a întimplat după aceea. S-a auzit un zgomot, un uruit infernal, ca o rostogolire de bolovani grei într-o prăpastie adîncă. M-am trezit deodată afară sau eram în același loc dar dispăruse casa, acoperișul de deasupra mea. N-am înțeles ce mi se întimpla, știu doar că am văzut lumina soarelui și am alergat, sau am încercat să alerg. N-am să pot înțelege niciodată cum s-au petrecut de fapt lucrurile. M-am oprit speriat și nedumerit. M-am întors privind în urma mea.

Strada înainta parcă mai rece și mai indiferentă. De o parte și de alta nu se mai vedea nici o casă. Doar într-un loc se mai zărea un acoperiș prăbușit, rezemîndu-se de marginea străzii.

Apoi se auzi un scrișnet, ca și cum cineva ar fi smuls mij de scoabe ruginite și rămășițele acoperișului casei unde stăteam de ani de zile pierră înghițite în adîncurile străzii ce înainta vijeliosă ca o apă tulbure ce curge dezlîntită.

În jur nu mai rămăsese nimic. Pe margini era un gol imens. În golul acesta se legăna, desfătîndu-se acum, strada care se pierdea undeva departe în timp.

Obosit, m-am așezat pe lespedea străzii reci și m-am pregătit să dorm. Am dormit parcă vîzînd a ceea ce, parcă vișînd cum banda neagră a străzii se prăvălește asupra mea acoperîndu-mă, tirîndu-mă undeva departe, departe, spre locuri necunoscute și scofîndu-mă la iveală deasupra, între alte case și ele necunoscute, parcă la fel așezate ca celelalte și totuși altele. Mi-am privit chipul în geamul uneia dintre ele și nu m-am recunoscut. Eram cu totul altcineva.

Și strada curgea, curgea criminal de indiferent, de ritmic, pregătînd alte inundații. Și eu priveam, așteptam, nu mă recunoșteam în atîtea curgeri, înfinite treceri ale drumului diferent printre șirurile de case, aceleași și parcă mereu altele, ca și mine, de altădată. De cînd?

Din volumul „Tănuitele culpe“, în curs de apariție la Editura „Junimea“.

In afară de valoarea lor intrinsecă, științele posedă și o demnitate socială. Această creează o altă ierarhie, neînregistrată în paginile tratatelor, dar operantă în viața socială și practică, acolo unde se cîntăresc succesele și se conferă laurii.

Istoria științei stă martoră unor evoluții surprinzătoare. O știință poate să vegețeze veacuri de-a rîndul în cercul mai mult sau mai puțin închis al specialiștilor, ignorată de marele public, pentru ca apoi, brusc, să irupă în arena vieții sociale, să devină o preocupare la modă, să pătrundă în discuțiile omului de pe stradă. Din turnul de fildeș, știința se revarsă și cucerește cetatea, devenind o hrană cotidiană.

Această transmutație valorică nu ține de hazard și nici de calitatea disciplinei respective. În evoluția semnalată nu operează vreun destin al structurii științifice, dar răzbate desigur eficiența gustului colectiv, manifestare aparentă a unor prefaceri din adîncurile societății. Cele mai abstracte și abstruse conștiinți pot ajunge să farmece lumea, să electrizeze cercuri largi, după cum noțiuni ușor accesibile pot rămîne înmormintate în bibliotecă. Cine știe, poate că idei de geniu zac ascunse între coperți necercetate numai fiindcă nu au reușit să a-prindă interesul societății. Mărturie stă faptul straniu că mereu se descoperă anticipatori pentru cele mai felurite descoperiri moderne.

Pe vremuri, cînd Einstein a expus într-o conferință celebra relație $E = mc^2$, publicul a luat cu asalt sala, disputîndu-și pînă și creta cu care scrisese pe tablă marele fizician. O ieșire spectaculoasă în actualitate a făcut și freudismul, ajuns la un moment dat subiect de conversație cotidiană.

Dar să nu ne înșelăm. Asemenea fenomene nu denotă pătrunderea cunoștințelor științifice în conștiința publică, ci doar fascinația maladivă pe care o exercită misterul, senzaționalul, bizareria și desigur celebritatea. Nu atracția pentru știință este un joc, ci, paradoxal, un soi de misticism al științei.

Urmărim aici și acum un alt proces, acela de cucerire efectivă și austeră a opiniei publice. Ne gîndim, de pildă, că în secolul de aur al lui Pericle, problemele eticii și logicii au invadat agora ateniană, promovînd însăși constituirea acestor două științe printr-o primă formă. Psihologia a descins în saloanele din vremea lui Ludovic al XIV-lea, înscriindu-se în operele moralistilor francezi. Nu putem uita seducția pe care Enciclopedia a exercitat-o asupra spiritelor în preajma Revoluției franceze. Merită să încheiem cu revoluția științifică și tehnică a zilelor noastre, care a impus atenției publice o serie de științe, începînd cu astronomia și nu știu dacă încheind cu genetica, procesul fiind în curs. Curiozitatea este astăzi stimulată de progrese spectaculoase obținute în timpuri record.

Printre aceste științe, se află, credem, și logica, deși aceasta nu se revelează de la prima vedere.

De la apariția lor odată cu Aristotel, cercetările logice n-au încetat nici o clipă să preocupe și să pasioneze de-a lungul veacurilor. Dar frămîntarea s-a izolat cel mai adesea în cercul limitat al specialiștilor. Mai mult încă, deseori s-au auzit voci care contestau utilitatea și chiar posibilitatea logicii ca știință.

În vremuri tulburi, cînd problemele urgente ale vieții de fiecare zi absorbeau meditațiile celui cărui i se cerea să întruchieze mai curînd pe înțelept decît pe savant, Seneca considera demne de dispreț șaradele logicienilor de felul: Șoarecele (în latină, mus) este o silabă; șoarecele însă roade brînză; așadar silaba roade brînză. „Prostii copilărești” — exclamă filozoful roman, care nu merită nicidecum atenția ce li se acordă în educație (Epistulae ad Lucillum, XLVIII).

Mult mai aproape de noi (în 1912), pragmatistul englez F. C. S. Schiller (Formal Logic, London 1912, p. 384) incredințiază psiho-

ERA LOGICĂ

Petre BOTEZATU

logiei întreg studiul gîndirii, logica rămînd „o pseudoștiință lipsită de orice semnificație”. În cadrul scepticismului, a empirismului radical și a diferitelor nuanțe de iraționalism s-au făcut deseori simțite proteste de acest gen.

În disprețul acestor contestații, periodic reinnoite, cercetările logice și-au urmat drumul ascendent. Iar în vremea noastră, marcată prin cucerirea spațiului cosmic și cibernetizarea activităților umane, logica a coborît iarăși în cetate. A descins din turnul de fildeș ca pe vremea lui Socrate și a Sofistilor, dar cu o anvergură mult sporită, deși invizibilă la prima inspecție.

Problemele de calcul logic au invadat revistele de electronică, manualele de cibernetică debutează cu capitole de logică. Cu toate acestea, logica pare să dețină rolul violinei secunde. În titlatura sa, fenomenul se recomandă ca matematizare, alături ca cibernetizare.

În convingerea că ultimul cuvînt nu s-a spus, sînt încercăm o dezvoltare mai scrupuloasă a procesului, iluminarea lui în adîncime.

Nu vom supune discuției aici problema spinoasă dacă matematica este o știință sau o metodă. Poate că este și una și alta. Oricum ar fi însă, înțelegerea de metodă precumpănește și este vizibilă cu toată claritatea în domeniile științifice supuse procesului de matematizare. Ilustrativă este situația logicii însăși. Putem efectua cercetări logice fără să utilizăm instrumentul matematic (logica tradițională, filozofică), dar la fel de bine putem să ne supunem rigorii limbajului matematic (logica matematică, simbolică). În același chip avem de ales între psihologia clasică și psihologia matematică, între estetica clasică și estetica numerică, între sociologia calitativă și sociologia cantitativă etc. Ne oprim undeva? R. Blanché ne invită la o dublă lectură a oricărei științe: una abstractă, rațională și formală, cealaltă concretă, empirică și materială. (L'axiomatique, 5^e ed., Paris 1970, p. 102). Nici geometria nu scapă acestui dualism: există o geometrie experimentală, care dublează geometria teoretică.

Concluzia lui Wittgenstein este drastică și clarificatoare: matematica este o metodă logică. (Tractatus Logico-Philosophicus, 6-2). Propozițiile matematice nu exprimă idei, ci ecuații, ele sînt pseudopropoziții. Funcția lor este pur relațională, aceea de a ne permite să extragem din propoziții nematematice alte propoziții iarăși nematematice. Limbajul matematic ne apare, din această perspectivă, ca un instrument perfecționat al deducției logice. Matematica este în substanța sa pură expresie, o exteriorizare riguroasă a înlăunțurii logice. Ea „doar” reflectă o lumină care nu-i aparține.

De pe un alt fundament, acela al logicismului, B. Russell ajunge la consecințe similare. După cum se știe, logicismul situează matematica în prelungirea imediată a logicii în așa fel încît relațiile matematice își mărturisesc fără înconjur natura lor pur logică. A

construi matematica nu înseamnă cumva a părăsi logica, ci dimpotrivă a o extinde. După cum s-a exprimat sugestiv reputatul gînditor, „...logica este tinerețea matematicii, iar matematica este maturitatea logicii” (Introduction to Mathematical Philosophy, London-New York 1930, p. 194).

Dacă este așa, atunci procesul de matematizare a științelor, care constituie o caracteristică a vremurilor noastre, necesită o reformulare capabilă să-i dezvăluie esența. Este în fond o operă de logicizare a științelor, de organizare superioară a cunoștințelor, într-o formă mai riguroasă, mai abstractă și mai cuprinzătoare, în stare să evidențieze structurile. În realitate este o traducere într-un alt limbaj, care elimină superflutul, redundanța, și fixează în mod strict relațiile de dependență. Aceasta nu poate pretinde să fie decît înfăptuirea unui ideal logic.

O altă față a revoluției științifice contemporane este cibernetizarea. Dar chiar o analiză sumară ne convinge că cibernetizarea, fie că operează în sfera investigației științifice, fie că este orientată spre rezolvarea problemelor practice, nu reprezintă în esență altceva decît înfăptuirea unui nivel superior de organizare a acțiunilor.

Pentru atingerea acestui țel, lupta se dă între logică și hazard. Ceea ce diminuează, alături chiar anulează, eficacitatea actelor noastre este acțiunea dereglată a hazardului, care intervine în mod curent obstacole neprevăzute ori impune devieri dramatice. Uneori finalul este chiar cu totul altul decît cel preconștient (legea eterogeniei scopurilor enunțată de W. Wundt). Factorul logic încearcă să domine situația, să obstruize intervenția fortuitului, dar terenul este cucerit și abandonat, victoriile alternează.

Cu ajutorul autoreglării, cibernetica reușește să elimine acțiunea dezorganizatoare a hazardului. Orice dereglare este semnalată (prin feed-back) și corectată automat. În acest chip organizarea logică se impune printr-o victorie decisivă asupra accidentului. În cîmpul acțiunii, logica înseamnă abolirea hazardului, logica este anti-hazard. Cibernetica reprezintă doar mecanismul care a făcut posibil triumful logicii în acțiune.

Matematizarea, care este organizarea logică a științei pe socoteala redundanței, și cibernetizarea, ce reprezintă organizarea logică a acțiunii în dauna hazardului, ne destăinuie irupția viguroasă a logicii în inima civilizației noastre.

Pășim desigur în era logică.

Ce ne așteaptă oare? — ne întrebăm cu inima strînsă. Am devenit hipersensibili la evoluții care prea des îmbracă aspecte apocaliptice. Va fi și acesta un fenomen poluant, un proces de alienare?

Nu pare probabil. Să notăm în primul rînd efectele scontate, care nu pot fi decît binefăcătoare: simplificare, organizare, economie, productivitate. Afară de aceasta logicizarea este chemată să acopere doar parțial și numai două sectoare: știința și acțiunea. E drept, sînt acestea două domenii considerabile și capitale, dar ceea ce rămîne dincolo nu este de disprețuit. Viața personală nu pare să fie amenințată, deși vor fi probabil și unele contaminări, născute din tentația la expansiune. Reflexia subiectivă, tumultul afectiv și simțul valorilor vor dăinui, cu toate că nu vor fi cruțate de agresiuni. Cîștigul practic va fi imens, eliberînd omul de o muncă istovitoare, pe care el singur nu mai este în stare să o domine perfect și să o administreze cu maximum de randament.

Socialismul multilateral dezvoltat, care prin definiție este atent la toate cuceririle științifice și tehnice integrate în sensul progresului, își însușește și imperativul organizării logice a teoriei și a faptei, în convingerea întemeiată că peste un anumit prag nu ne putem avînta fără acest auxiliar.

Asistența logică este chemată să devină într-o zi un serviciu public.



Un prieten al României

**EMMANUEL
de
MARTONNE**

Anul acesta, în aprilie, s-a împlinit un secol de la nașterea marelui geograf francez de renume mondial Emmanuel de Martonne, un mare prieten al României, cercetător al reliefului și al condițiilor naturale ale țării noastre.

Pregătirea științifică și-a făcut-o sub îndrumarea geografului francez Paul Vidal de la Blache, continuată apoi în Austria (la geologul Eduard Suess) și în Germania (la geografii Ferdinand von Richthofen, Albrecht Penck și Julius Hann).

Munca de cercetare la teren a început-o în România în anul 1895, elaborînd două teze de doctorat: una de Geografie regională, — La Valachie (1902), — iar a doua de Geomorfologie, intitulată Recherches sur l'évolution morphologique des Alpes de Transylvanie (1907).

Preocupat de dezvoltarea pe baze noi a învățămîntului și a cercetării geografice, Emm. de Martonne publică în anul 1909 voluminosul său Tratat de Geografie fizică, lucrare ajunsă în cîteva decenii la ediția 7 (separat ulterior în trei volume, dintre care cel de Geomorfologie este cel mai vast).

Paralele cu activitatea didactică, — desfășurată succesiv la universitățile din Rennes, Lyon și Sorbona — Paris, de Martonne a fost permanent prezent în munca de cercetare științifică (în laborator și pe teren), în îndrumarea cadrelor tinere de geografi din țară și de peste hotare veniți pentru specializare la Sorbona, fiind conferințe și comunicări la diverse colocvii, simpozioane și sesiuni științifice naționale și internaționale, participînd activ, ca membru al Academiei de Științe din Franța, ca președinte al Societății geografice franceze sau ca președinte al Uniunii Internaționale de Geografie, inițiînd și colaborînd la realizarea Atlasului Franței, organizînd și conducînd excursii geografice cu caracter interuniversitar etc.

Opera sa științifică este impresionantă nu atît prin numărul mare de lucrări, — între care, pe lingă cele două teze de doctorat, lucrările sale despre munții Alpi și despre Geografia fizică a Franței ocupă un loc de frunte, — cît prin originalitatea conținutului ei în diferite ramuri ale Geografiei fizice, ca: noua interpretare dată teoriei ciclurilor de eroziune, formulată de geograful american W. M. Davis, definirea și explicarea noțiunilor de indice de ariditate, de areism, endoreism și exoreism, clasificarea climatelor globului etc, care au devenit de mult un patrimoniu al Geografiei mondiale.

Începîndu-și activitatea științifică în țara noastră, Emm. de Martonne a rămas toată viața un prieten sincer și devotat al poporului român, publicînd peste 50 de lucrări despre România, inclusiv studiul de sinteză din volumul despre Europa centrală din colecția Geografie universală.

După primul război mondial a venit de cîteva ori în țara noastră, sprijinînd efectiv dezvoltarea Geografiei la Universitatea din Cluj, organizînd trei excursii cu caracter interuniversitar (în 1921, 1923 și 1934) sub auspiciile Institutului de Geografie de la Universitatea din Cluj, vizitînd secția de Geografie de la Universitatea din Iași (de care se simțea apropiat prin faptul că aici Geografia a fost încadrată de la început la Facultatea de Științe, iar studiul reliefului avea la bază temeinice cunoștințe geologice), dînd îndrumări la teren asupra modului cum trebuiesc interpretate faptele și fenomenele geografice și schițînd problemele ce urmau a fi rezolvate în viitor de geografii români.

Ultima dată ne-a vizitat țara în primăvara anului 1937, cînd a prezentat la Iași noua hartă geomorfologică a Franței.

În semn de prețuire deosebită pentru contribuția adusă dezvoltării Geografiei pe plan mondial și a sprijinului substanțial acordat cercetării și cunoașterii științifice a pămîntului și poporului român, pe plan național și internațional, Universitatea din Iași i-a decernat, în anul 1938, titlul de doctor honoris causa.

La 100 ani de la nașterea marelui geograf francez, opera sa își păstrează întreaga valoare științifică și metodică, fiind și astăzi pentru mulți geografi ai lumii un îndrumător de bază în rezolvarea multor probleme de ordin teoretic și practic ce se pun pe glob în diversele domenii ale Geografiei.

Prof. dr. doc. I. GUGIUMAN

Privită în ea însăși opera de artă capătă forma unei construcții ale cărei materiale pot fi împrumutate unor variate domenii: social, natural, senzorial, intelectual etc. O serie de norme își dau concursul în elaborarea acestei construcții, colaborând sau limitându-și reciproc acțiunea, imprimând operei de artă, tocmai datorită concordanței sau neconcordanței dintre ele, un echilibru dinamic care, prin labilitatea lui, alimentează mișcarea evolutivă a artei, ca și varietatea judecăților de valoare. Acționând oarecum la suprafață, sunt normele impuse de materialul specific diferitelor arte; în poezie acesta e furnizat de limbă, care, de altfel prin însăși natura ei, implică un ansamblu de norme. Considerate în ele însele, normele lingvistice nu au nimic comun cu normele estetice, dar pot căpăta validitatea acestora prin întrebuințarea care li se dă în opera de artă. *Norme tehnice*, reprezentând reguli sau convenții consacrate printr-o îndelungată evoluție a artei și, care, datorită tocmai vastei lor aplicațiuni au putut pierde din prospețimea și fecunditatea normelor estetice vii, ca de exemplu schemele metrice în poezie, formele tradiționale ale muzicii etc. *Norme de ordin practic*, în înțelesul larg al cuvântului (etice, sociale și politice), acționând în cuprinsul unei opere de artă prin intermediul temei. Independente prin natura lor de esența artei, aceste norme pot dobândi totuși atributul unor valori estetice, grație rolului pe care-l îndeplinesc în compoziția operei. Printr-un proces de transfigurare artistică, reclamând o profundă și delicată conversiune interioară, convingeri etice și ideologice pot fi încorporate operei de artă, sporindu-i interesul, valoarea și eficacitatea.

Să amintim apoi rolul celui sistem de norme pe care-l reprezintă tradiția sau tradițiile estetice. Aplicate conștient sau spontan în structura operei aceste diferă, evident, de normele enunțate mai înainte, prin însuși faptul că ele aparțin domeniului esteticii. În geneza u-

VALOARE ȘI NORMĂ ESTETICĂ

Ernest STERE

nei opere de artă sau mișcări artistice pot acționa variate tradiții estetice, provenind din diverse epoci și straturi sociale, relația dintre ele de acord sau dezacord, neputând rămâne fără efect asupra valorii și eficienței operei de artă.

Multiplimitatea normelor conținute într-o operă de artă oferă largi posibilități în construcția aceluși echilibru labil pe care-l reprezintă structura operei. Relațiile dintre aceste norme sunt însă prea complicate și nuanțate pentru ca valoarea operei să fie în raport direct cu respectarea tuturor normelor pe care le încorporează. Nu putem trece cu vederea din acest motiv posibilitatea conflictelor pe acest plan, faptul că în anumite momente și aspecte ale ei, istoria capătă aspectul unei veritabile revoluții împotriva normei sau normelor existente. Există, firește, epoci care tind spre un maximum de stabilitate și armonie: epoci de clasicism; dar și epoci de criză, caracterizate printr-o maximă labilitate a criteriilor, normelor și valorilor. În orice caz, subordonarea față de normă nu e de natură să amihileze unicitatea valorii încorporate într-o operă de artă; cu condiția, evident, ca respectarea normei să nu devină unicul criteriu — ceea ce ține de natura atitudinii dogmatice — al valorii estetice. Istoria artei — să ne amintim de atâtea opere de artă din perioada clasicismului ale căror autori s-au prevalat de autoritatea preceptelor aristotelice — ne arată că nu există întotdeauna o concor-

danță necesară între normă și valoarea operei; dimpotrivă — este cazul atîtor opere remarcabile — s-a putut întâmpla ca succesul lor să fie condiționat tocmai de o depășire sau încălcare a normelor tradiționale. S-ar putea spune chiar, că pînă la un punct și în anumite momente ale istoriei, valoarea operei, a creației artistice, depinde de o transgresiune a normei, că încălcarea normelor impuse de o tradiție osificată reprezintă chiar condiția necesară a unei evaluări pozitive. Evaluarea estetică nu exclude, așadar, nici un fel de raport între normă și operă, chiar un raport negativ, ceea ce, de pildă, nu ar putea fi acceptat pentru normele juridice care cer în orice împrejurare o aplicațiune directă și pozitivă. Dar, oricît de complexă și labilă poate fi relația dintre normă și valoare, cert este că, în ultimă instanță, valoarea unei creații artistice nu poate fi judecată în ea însăși, ci prin capacitatea ei de rezonanță, prin rezultatele pe care le obține în conștiința celui care contemplă. Prin însuși acest fapt judecata de valoare se convertește într-o judecată de randament, de funcționalitate; e vorba de un randament superior, care exprimă eficiența spirituală a operei, forța ei comunicativă și de contagiune. Avem de-a face de rîndul acesta cu aplicațiunea unei norme estetice fundamentale, a cărei transgresiune nu poate fi admisă sau concepută, deoarece încălcarea ei nu ar putea să in-

semne decît anihilarea sau diminuarea operei din punctul de vedere al valorii artistice. Într-adevăr, arta nu valorează nimic dacă nu este un intermediar între eu și lume, un mijloc mai direct și mai profund de comunicare între individ și societate. Aceasta e de fapt însăși rațiunea ei de a fi. Și ea s-a abătut și se poate abate de la această menire în două feluri: atunci cînd se afirmă ca un scop în sine, ca în doctrina „artei pentru artă”, identificînd în propria-i substanță suprema rațiune de a exista; ca și atunci cînd, lipsită de perspectiva unei înțelegeri mai profunde a realității, respinge și disprețuiește ceea ce nu se adresează percepției imediate.

Pentru a-și afirma originalitatea, pe care o înțeleg ca o manifestare nestingerită a eului, unii artiști tind să se izoleze de tot ceea ce pentru ei ar putea să reprezinte „servitutea” unui atașament față de un ideal etic și social, față de valorile profunde ale ființei umane. Din acest punct de vedere s-ar părea că tehnica perfecționată de care dispune spiritul modern, departe de a favoriza înfăptuirea rolului primordial al artei, comunicarea conștiinței cu viața, cu oamenii, nu ar fi reușit decît să o abată de la propria ei menire. Arta modernă excelează în tehnica analizei, „a analizei infinitezimale, capabilă să dezvăluie cele mai infime reacții și mecanisme ale sufletului uman, dar îi scapă adeseori esențialul:

viața, semnificația profund-umană a realităților pe care le explorează. Cu o tehnică rudimentară marii poeți ai Eladei au realizat mai mult și de aici puternicul efect pe care l-au putut produce asupra inteligenței și inimilor acelora cărora li se adresau.

Just înțeleasă, originalitatea, factor intrinsec al valorii artistice, nu reprezintă o anomalie sau sursa unui inevitabil conflict între personalitate și societate, ci mai curînd o cale privilegiată care îl conduce pe artist spre o realitate mai profundă, inaccesibilă privirii muritorului „de rînd”; în definitiv, ea nu înseamnă și nu trebuie să însemne exclusiune sau antagonism, ci forță de comunicare, resort irezistibil și fecund, grație căruia balastul rutinei, al automatismelor și prejudecăților de tot felul poate fi dat la o parte, pentru ca sub magia unei sensibilități excepționale, viața, natura, omul, să poată dezvălui imaginației înțelesuri și adevăruri nebănuite mai înainte.

Oricît de originală ar fi creația unui artist, ea împrumută și vehiculează conținuturi spirituale care, uneori fără știrea și voința lui, participă la felul de a simți și a gândi al publicului, al neamului, de care prin voința de singularizare, de originalitate cu orice preț, nu face decît să se îndepărteze.

Operele noastre sînt departe de a ne aparține în întregime. Ele cresc în noi dar rădăcinile lor sînt pretutindeni — material și norme — în soluți hrănitore al societății din care facem parte. Să nu ne străduim a rupe legăturile cu acest public, cu această realitate primordială; ci, dimpotrivă, să facem totul pentru ca ele să fie cît mai trainice. Să nu ne imaginăm că valoarea creației artistice ar fi în proporție directă cu afirmarea spectaculoasă a eului, cu voința de a epata, ci, mai curînd, să căutăm într-un fel a rămîne neobservați, astfel ca — după cum spunea cineva — în opera de artă să se poată vedea nu un singur om, ci fiecare om...

CREȘTERE ECONOMICĂ — BUNĂSTARE

Mobilizarea intensă a întregului potențial al țării, orientarea fermă a resurselor materiale și de muncă în direcțiile care asigură progresul multilateral al economiei au creat condiții pentru înfăptuirea unui amplu program de ridicare a bunăstării materiale și spirituale a întregului popor. Îmbunătățirea salarizării și sporirea numărului de salariați, creșterea salariului real și a veniturilor reale ale întregii populații reflectate în ridicarea nivelului consumului de produse și servicii, îmbunătățirea condițiilor de muncă, de odihnă și de locuit, ridicarea gradului de instruire și dezvoltare a învățămîntului de toate gradele, îmbunătățirea ocrotirii sănătății populației sînt domenii cărora partidul și statul nostru le acordă o atenție deosebită.

La baza creșterii continue a nivelului de trai stă, desigur, sporirea permanentă a valorii nou create — respectiv venitul național. Dacă analizăm succint evoluția acestui indicator, constatăm că în anii 1951—1970 ritmul mediu anual de creștere a fost de 9,4%. Numai în anul 1972, venitul național al țării a fost de 7,6 ori mai mare ca în 1938, ceea ce situează România printre țările lumii cu cea mai rapidă creștere. În actualul cincinal, creșterea absolută a venitului național pe locuitor este estimată a fi de 2,2—2,7 ori mai mare ca în cincinalul 1966—1970.

Dezvoltînd susținut economia pe baza prognozelor dezvoltării economico-sociale a României, în următoarele două decenii, stabilite de Conferința Națională a P.C.R. din iulie 1972, venitul național urmează să crească între 1971—1990 de 5—6 ori; la sfîrșitul deceniului viitor, venitul național pe locuitor va reprezenta 2500—3000 de dolari față de 500—600 existenți astăzi, ceea ce înseamnă un nivel comparabil cu cel al țărilor dezvoltate din punct de vedere economic.

Creșterea veniturilor din muncă ale populației reprezintă principala cale de ridicare a nivelului de trai.

Avînd în vedere faptul că circa 3/4 din totalul bunurilor și serviciilor create de populația ocupată sînt repartizate prin intermediul repartiției după muncă și

numai 1/4 gratuit, P.C.R. a stabilit prin congresele sale o creștere continuă a veniturilor din muncă ale populației.

Ca principală cale de creștere a nivelului de trai, mărirea veniturilor bănești ale populației și, în primul rînd, a nivelului salariului nominal, respectiv, a veniturilor bănești ale țărănimii cooperatiste, reprezintă în continuare calea ce permite diferențierea posibilităților de consum ale diferitelor categorii de oameni ai muncii corespunzător aportului lor la crearea bunurilor materiale și serviciilor, asigurîndu-se concomitent o interesare materială a tuturor celor ce muncesc. Privind retrospectiv evoluția salariului nominal mediu în România anilor 1956—1970 constatăm că pe total salariați a crescut de la 146% în 1955 la 392% în 1970, iar la muncitori de la 154% la 410% în aceeași perioadă. Salariul nominal va cunoaște o creștere substanțială și în actualul cincinal, urmînd să ajungă în 1975 de 5,29 ori mai mare decît în anul 1950.

Veniturile țărănimii și ale celorlalte categorii de oameni ai muncii de la sate cunosc o creștere însemnată. Numai în perioada 1966—1970 veniturile bănești ale cooperatorilor a crescut cu 15,4% față de cincinalul precedent. A continuat să se îmbunătățească consumul alimentar și condițiile de locuit, înzestrarea satelor cu așezăminte de cultură și învățămînt, cu unități medicosanitare, extinzîndu-se rețeaua unităților comerciale și prestatoare de servicii.

Conferința Națională a P.C.R. din 1972 a stabilit o creștere a veniturilor bănești pe o persoană activă în agricultura cooperatistă cu peste 40% în actualul cincinal.

În vederea cointeresării țărănimii în obținerea de producții sporite și, deci, a unor venituri mai mari, în 1970 au fost adoptate măsuri pentru a se asigura un venit minim garantat tuturor țărănilor cooperatori care participă cu regularitate la muncă.

În prezent, una dintre sarcinile de cea mai mare însemnătate pentru progresul agriculturii este generalizarea organizării și retribuiri muncii în acord global în toate cooperativele agricole și unitățile agricole de stat. În acest sens, un puternic stimulente îl constituie creșterea venitului garantat lunar la 2200 lei în zootehnie, 900 lei în legumicultură, viticultură și 800 lei în pomicultură.

Pe lîngă veniturile din agricultură, în bugetul familiilor din mediul rural intră și o parte însemnată a veniturilor realizate de către membrii acestora care lucrează ca salariați în unitățile economice, administrative și social-culturale. Numai în perioada 1966—1970 numărul noilor angajați proveniți din rîndul țărănimii a fost de circa 600.000.

Datorită creșterii importante a salariului mediu, salariul real, respectiv puterea de cumpărare a salariilor, a crescut în 1972 de 2,7 ori față de anul 1938. În 1975, indicele salariului real va fi de circa 350 față de 276 în 1971. Astfel, dinamica ritmului de creștere a salariului real situează România pe un loc fruntaș printre țările socialiste. Între anii 1961—1970, salariul real a crescut în Bulgaria cu 43%, în Ungaria cu 29%, în U.R.S.S. cu 34% și în România cu 46%.

În anii construcției socialismului, au avut loc numeroase reduceri de prețuri la bunurile de consum, totodată din necesitățile de așezare pe criterii economice a unor activități, precum și pentru cointeresarea producătorilor agricoli, au fost majorate prețurile cu amănuntul la unele produse.

O dovadă grăitoare a creșterii veniturilor reale ale populației a constituit sporirea simțitoare a volumului desfacerilor de mărfuri și servicii. În 1970, desfacerile totale prin comerțul socialist a fost de 7 ori mai mare ca în 1970. În acest an este prevăzută desfaceră a unui volum de mărfuri cu 2 miliarde lei mai mare decît s-a avut în vedere în legea planului cincinal. Tovarășul Nicolae Ceaușescu preciza la Conferința Națională a P.C.R. din iulie 1972 că în perioada 1970—1990 se vor asigura un consum alimentar la nivelul normelor fiziologice optime, satisfacerea în bune condiții a necesităților de îmbrăcăminte și încălțăminte, atingerea unui înalt grad de înzestrare a populației cu produse de folosință îndelungată, extinderea serviciilor.

Concomitent cu creșterea veniturilor populației de la orașe și sate provenite din muncă, la ridicarea nivelului de trai o contribuție importantă au avut-o nivelurile acordate de la bugetul de stat pentru acțiuni social-culturale, de care beneficiază toți oamenii muncii.

Cheltuielile social-culturale de la bugetul de stat în perioada 1950—1970 a crescut de la 3,4 miliarde lei în 1950 la 36 miliarde în 1970. În anul 1972, volumul cheltuielilor statului pentru cercetare, învățămînt, ocrotirea sănătății, asigurări sociale a fost de 19—20 de ori mai mare decît cel din 1938. În actualul cincinal statul va cheltui în scopuri social-culturale suma de 218 miliarde lei, în comparație cu 152 miliarde din cincinalul trecut. Pe familie, aceste cheltuieli au crescut de la 700 lei în 1950 la 5.544 lei în 1970 și vor ajunge la aproape 7.500 lei în 1975. Sporirea continuă a veniturilor din muncă ale populației, creșterea fondurilor sociale de consum și dezvoltarea acțiunilor social-culturale au asigurat creșterea continuă a bunăstării întregului popor. Se poate remarca existența unei strînse condiționări între creșterea economică a țării noastre și creșterea nivelului de trai al întregii națiuni.

Vasile PIRVU

convorbire cu Umberto ECO

„SEMIOTICA ESTE O DISCIPLINĂ ÎN DEVENIRE”

Ediția franceză a cărții lui Umberto Eco, *Struttura assente*, 1968, publicată la „Mercure”, constituie punctul de plecare al prezentului interviu realizat de Claude Ambroise și apărut în „Le Monde” (nr. 8635/1973).

Cunoscut la noi prin Opera deschisă (E.L.U., 1969), esteticianul italian încearcă în *Struttura assente* să analizeze limbajul poetic și să caracterizeze stilistic orientarea artei și culturii occidentale. O carte dificilă prin diversitatea și complexitatea problemelor abordate.

Prima parte, cea mai tehnică, unde, printre numele cele mai des citate le întâlnim pe acelea ale lui Prieto, Peirce, Jakobson, este consacrată relațiilor codului și mesajului. Destinatarul unui mesaj nu poate descifra decât o parte a unui sistem de coduri, care nu coincide neapărat cu al emițătorului. Transmiterea se complică, se mărește riscul interpretărilor deviate, crește egal importanța „circumstanțelor” în care mesajul este emis și primit. Secțiunea centrală a cărții, prezentată ca o aplicație a părții teoretice, schițează o semiotică a „codurilor vizuale”. Paginile consacrate arhitecturii se înscriu printre cele mai interesante. Se admite obiectul arhitectural ca un fapt de comunicare, un „semn” al cărui semnificant (linii, suprafețe, volume) trimite la funcții posibile (locuință, parcurgere distanțelor, comunicarea între persoane). Pentru a evita sclavia impusă de exterior, arhitectul trebuie să devină sociolog, politolog, psiholog, antropolog și chiar semiotician. Ultima parte, teoretică de asemenea, pune în discuție însăși noțiunea de structură.

Claude Ambroise: La structure absente, Paris, 1972 nu este doar o traducere a volumului *Struttura assente*, Milano, 1968. Ați schimbat foarte mult câteva părți ale cărții dumneavoastră.

Umberto Eco: Da, și alte ediții străine vor fi diferite. Practica semiotică, de asemenea. Este vorba de o chestiune de retorică reclamată de schimbarea auditoriului; nu se modifică gândirea autorului în funcție de naționalitatea auditorilor, însă unele probleme, periferice într-o anumită cultură, ocupă un loc central în alta. Trebuie să se țină cont de aceste situații, pentru a se confrunța el însuși în calitatea sa de autor, cu culturile „străine”.

Și apoi semiotica este o disciplină în devenire: am scris în introducerea la ediția franceză că toată cartea trebuie considerată ca un palimpsest, care se re-scrie succesiv, pe măsură ce disciplina progresa. Vedeți însuși cuvântul „semiotică”: Saussure spunea „semiologie” și în țările latine acel cuvânt însumează ansamblul studiilor asupra semnelor provenind din tradiție lingvistică. Americanii (Peirce, Morris, Carnap) spuneau „Sem(e)iotic(s)” și aceste cuvinte aveau o origine logico-filozofică. Astăzi în țările latine a început să se spună „semiotică” și în cele anglo-saxone se trece la „semiologie”; nu este vorba numai de o schimbare de lexic, ci de o restructurare continuă a perspectivelor.

Schimbările Structurii absente: prima parte în întregime refăcută. Ediția italiană privilegiază semnificantul în raport cu semnificatul. Numeroși semioticieni, de altfel, nu se interesează decât de semnificant. În ediția franceză am vrut să pun problema semnificatului. Am utilizat, în particular, noțiunea de „semiosis illimitée”, formulată de Peirce (*Cartea mea este un loc unde se întâlnesc Peirce și Saussure*); în procesul semnificării un element devine semnificant al altui element, dar primul element precedent. Tot universul cultural este susceptibil de a fi considerat drept lanțul unui perpetuu du-te vino semnificant/semnificat. Semiotica se ocupă de „lanțul semnificant” tot atât de bine ca și de „lanțul semnificat”. Și, pentru că „lanțul semnificat”

este sistemul unităților culturale care constituie o cultură, în acest sens, semiotica este, de asemenea, o veritabilă antologie culturală.

C.A.: Contrar majorității semioticienilor, dumneavoastră ați studiat mai ales semnele nonlingvistice. De ce?

U.E.: Voi pleca de la „semiosis illimitée”: dacă întreaga activitate culturală devine un mijloc al semnificării, semiotica trebuie să stăpânească toate aspectele culturii. Adică, ea va trata simbolicul în totalitatea sa. În raport cu această totalitate a simbolicului, limbajul nu reprezintă decât o parte, poate cea mai importantă. Deci propunem și o semiotică a vizualului, a obiectualului, (obiectele arhitecturale, de exemplu).

Oprindu-ne asupra nonlingvisticului, nu vom vorbi de limbaj, ci de limbaje. Bineînțeles, nimic nu-ți interzice să crezi, că Barthes, că semiotica este un capitol al lingvisticii (Saussure gîndea contrariul); nici să estimezi, ca Lacan, că sîntem constituiți prin limbaj. Este o idee dragă unei mari părți a semioticienilor francezi, dar pentru a susține această teză, trebuie mai întîi a se stabili structura altor limbaje și a se încerca determinarea (dacă ele există) a regulilor semiotice anterioare întregului limbaj, fără a accepta, dintr-o dată cuvîntul ca un model. Mă gîndesc aici la perspectiva deschisă de Piaget. Semioticii îi este necesar un lung voiaj de-a lungul logicii formale și logicilor limbilor naturale.

C.A.: Ați făcut aluzie la semioticienii francezi. Ultima parte a cărții d-voastră (*Structură și Absență*) acuză școala franceză de răspîndirea unui structuralism de tip ontologic. Ce vreți să spuneți prin aceasta?

U.E.: Cînd vorbesc de structuralismul „ontologic” (și pentru mine structuralismul „ontologic” nu se identifică cu structuralismul francez) realizez, o recunosc, în parte pentru imperativele cazului meu, un model relativ ușor. În tot cazul, prin structuralism „ontologic” înțeleg tentativa intelectuală care încearcă să determine structurile care preexistă deja în obiect; un structuralism care, în același timp, pretinde să pună în evidență structurile obiectului (și) să reveleze structurile elementare ale spiritului. A reflecta revenind; deci revenind la fotografierea, înregistrarea structurilor care sînt „*toujours déjà là*”. Dacă pretind că structurile sînt „*déjà là*” și dacă eu caut să ating rădăcina întregii structuri, sînt obligat să conchid că la origine se află non-structura. Deci, mai aproape de Heidegger și Nietzsche decât de structuralismul lingvistic. Derrida, de exemplu, are curajul de a trage concluziile acestei situații, propunînd distrugerea structurii.

Dimpotrivă, și aceasta este poziția mea, dacă se utilizează modele structurale, ca modele operatorii susceptibile de a fi abandonate de îndată ce nu mai sînt folosite, se evită „ontologia” și însăși inevitabila ontologie care se disimulează în tot discursul asupra distrugerii noțiunii a fi și substanță. Acest proiect nu este posibil decât cu condiția de a considera semiotica ca o practică socială și nu numai ca o pură cunoaștere. În tradiția sa structurală, semiotica a fost foarte adesea redusă la sintaxă sau semiotică, la pragmatică: rezultate, întrebuintare, restructurarea semnelor. Semiotica este de asemenea, pînă la practica mea culturală cotidiană, o activitate politică care acționează în domeniul simbolicului.

Apropos de noțiunea de „structuralism ontologic”, vreau să precizez că semiotica nu este neapărat structuralistă. E suficient să ne gîndim la semiotica anglo-saxonă. Am vrut să arăt posibilitatea și limitele folosirii modelelor structurale în domeniul semioticii.

C.A.: Primele d-voastră lucrări se sprijineau pe Toma D'Aguino. Cum vă situați astăzi în raport cu acest debut?

U.E.: Există mai mult decât o asemănare între înfățișarea scolastică și cea a semioticii. Sînt obsedat de metoda scolastică. Dar, de douăzeci de ani, m-am eliberat de scolastică privity ca metafizică. Înțeleg foarte bine alte metafizici și metafizicile altora, chiar acolo unde ele sînt ignorate. Doresc ca La structure absente să aibă o funcție terapeutică.

Prezentare și traducere de L. BURDUJA

cartea străină

Minciună romantică și adevăr românesc

Considerarea literaturii românești în ceea ce constituie unitatea structurilor sale narative și nu în ceea ce fiecare roman aduce nou, original, deosebit, nu este inedită.

Chiar dacă propune o nouă teorie a genului românesc, chiar dacă analizează cu finețe și cu deosebită artă a interpretării unele dintre creațiile românești ale lui Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoievski, aleși ca suport al demonstrației, toate acestea sînt însă realizate cu obișnuitele metode ale criticii literare tradiționale.

Cartea lui René Girard, *Minciună romantică și adevăr românesc* devine însă o polemică vehementă atunci cînd atacă individualismul prometeic al creației și — mai ales — al criticii de esență romantică. Autorul ei își propune să distrugă iluzia de autonomie de care omul modern s-a legat în mod pătimaș, dorința de originalitate, orgolul și spontaneitatea, care din secolul al XIX-lea ar fi o simplă dogmă, arătînd imposibilitatea omului de a alege. „Estetica tăcerii” a literaturii contemporane este denunțată și ea ca un ultim mit romantic. Romanticismul din secolul al XIX-lea, personajul sarte -ian, Domnul Teste „care face din propriul său neant la capătul unei asceze radicale a spiritului... un obiect de adorație”, renunțarea totală a lui Zarathustra la orice fel de transcendență, toate acestea sînt un „vis subteran”, „minciună romantică”.

„Omul posedă sau un dumnezeu sau un idol”. Din această frază care aparține lui Max Scheler, René Girard face cuvîntul-cheie al cărții sale. Dar, pentru omul modern, dumnezeu e mort. Omul își realizează nevoia metafizică de transcendență divină devîndu-și elanul spre Altul — semen al său, de data aceasta, care îi pare a fi păstrat ceva din moștenirea divină. Incapabil să dorească în mod spontan, omul suferă de maladia ontologică a alienării, a dorinței de a fi Altul, impuls fundamental și original al omului care vrea să-și ascundă neantul. Dorința de a dori potrivit altuia, dorința triunghiulară „este singura adevărată, restul este minciună romantică”. Acestea fiind premisele, René Girard ne dezvăluie treptat progresul și complicarea mecanismului dorinței mediate pe măsură ce înaintăm de la Cervantes la Stendhal și Flaubert și apoi la Proust și Dostoievski. Cu o deosebită capacitate de a stabili relații chiar și acolo unde ele par imposibile, René Girard ne introduce în tainele funcționale unui mecanism de dezvăluie progresul procesului de mediere de la dorința inofensivă și inocentă a lui Don Quijote pînă la lumea apocaliptică a subteranei lui Proust și Dostoievski unde triumfă sentimentele moderne: „invidia, gelozia și ura neputincioasă”.

În funcție de distanța spirituală ce separă pe mediator de subiectul supus dorinței, autorul caracterizează două tipuri de relații în cadrul dorinței potrivit Altuia: medierea internă și medierea externă. În cazul lui Don Quijote și al Emmei Bovary între subiect și mediator distanța este suficientă pentru ca relația între ei să fie inofensivă. „La Cervantes, Amadis tronează într-un cer inaccesibil și transmite credinciosului său ceva din seninătatea lui”. Doamna Bovary se apropie puțin de idealul său romantic, dar acesta rămîne totuși de neatins. În cazul vanitoșilor lui Stendhal mediatorul a coborît pe pămînt, aici joacă și rolul unui obstacol, pentru că este posibil ca el însuși să dorească obiectul, care devine astfel înfinat mai mult dorit de către subiect. Subiectul are față de modelul său sentimentul sfîșietor al urii, compus din îmbinarea a două contrarii: fascinație și invidie.

Un pas înainte în acest proces de mediere îl parcurge snobul proustian, pentru că Dostoievski să atingă stadiul suprem al acestui proces care îmbracă aci forme paroxistice. Rodele transcendenței deviate spre uman devin tot mai amare, pe măsură ce avansăm de la Stendhal la Proust. La Dostoievski ura prea intensă sfîrșește prin a izbucni, dezvăluind dublul rol de model și obstacol al mediatorului. „Este o ură ce adoră, o venerație care trăște în noroi și chiar în sînge”.

Legate de numeroasele aspecte pe care le generează dorința metafizică și din care noi am amintit numai pe cele foarte semnificative sînt și considerațiile subtile despre durată romanească, lumile proustiene, apocalipsul dostoievskian, relația stăpîn-sclav în romanul stendhalian, sadismul și masochismul existențial, toate acestea fiind dezvoltarea teoretică a ideii de mediere dublă. Prezența medierii duble îi permite însă, mai ales, lui René Girard să argumenteze importanta idee a unității structurilor românești, ideea centrală a esului său.

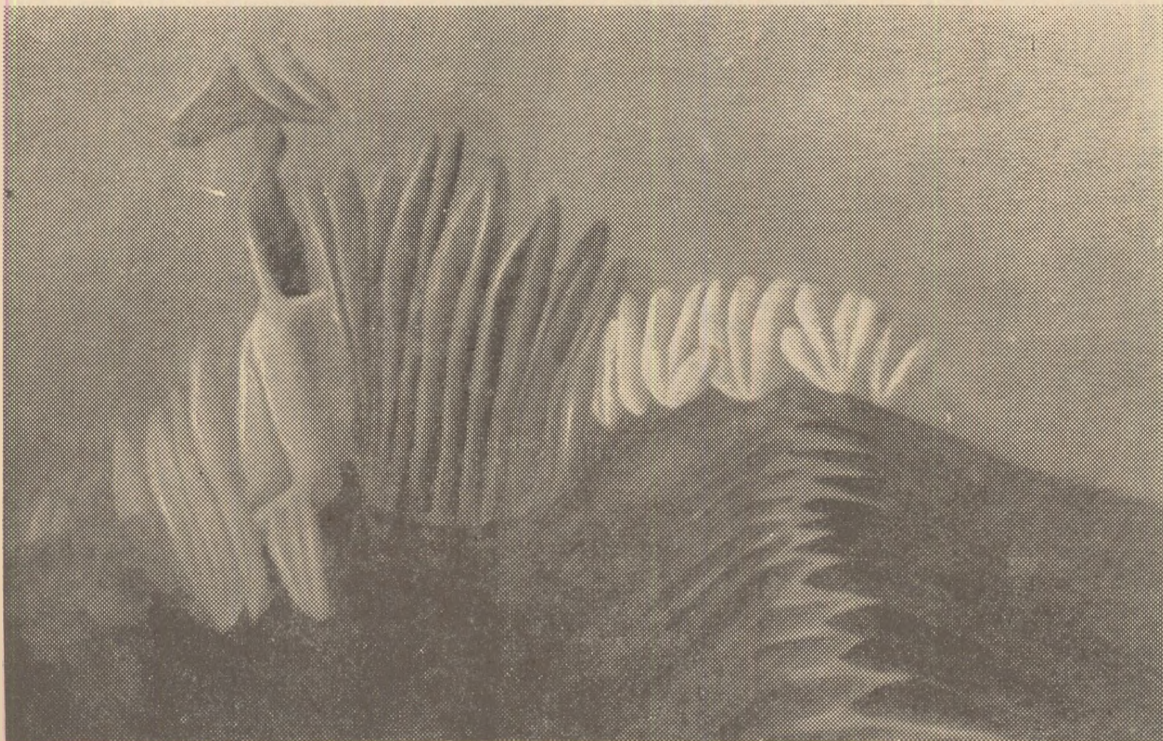
Unitatea literaturii românești este însă absolutizată, realizată de către autor în mod mecanic, exemplele alese neconstituind totdeauna argumentul cel mai convingător. Impresia de prea mare insistență ne este dată și de faptul că autorul însuși simte că pe undeva teoria sa este vulnerabilă. Apreciînd capacitatea relațională a lui René Girard în descrierea modului de funcționare a mecanismului dorinței, seducător fiind de captivantele și pătrunzătoarele sale analize, nu putem fi însă întotdeauna de acord cu autorul, atunci cînd acesta descrie cauza medierii. Se insistă mai ales pe ideea de maladie ontologică, dar tema are și o tentă religioasă: în imaginea omului pentru care dumnezeu a murit, care nu îndrăznește să-și privească în față neantul și se aruncă spre Altul, ca și în tonul patetic, descifrăm accentele pascalene.

Insistînd mai ales asupra semnificației metafizice a dorinței potrivit Altuia, René Girard nu acordă importanță cauzelor ei social-istorice. Nu putem adera la ideea universalizării și absolutizării procesului de mediere reciprocă, devenit în societatea contemporană „tot mai derizoriu și mai catastrofic” și nici la „profetismul nihilist” al celui pentru care derogare de la regulă nu există.

Lumina pe care o aruncă finul moralist care este René Girard, asupra omului este crudă, sumbră, tragică, neliniștitoare. Argumentația este însă condusă cu subtilitate și măiestrie, iar patetismul expunerii ne vorbește despre sinceritatea celui îngrijorat încă o dată de „condiția umană” în acest eseu despre civilizația contemporană.

Cătălina FRANCU

*) René Girard, *Minciună romantică și adevăr românesc*, în românește de Alexandru Baciu, Editura Univers, București, 1972



O antologie

AI. CĂLINESCU

Fiind pe deplin conștienți că, fatalmente, aceste rinduri nu vor putea depăși anumite limite, încercăm totuși să consemnăm o apariție în toate privințele remarcabilă: antologia Poetică și stilistică — Orientări moderne realizată de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu. Limite impuse de faptul că astfel de cărți par a se refuza unor „semnalări” jurnalistice, operative dar în mare măsură superficiale. Să adăugăm constatarea — simptomatice în acest sens — că rubrica de „cronică literară” a revistelor noastre nu s-a oprit asupra cărții, preferându-i — parcă pentru a nu încălca o „tradiție” — culegeri de cronici și articole. Și totuși, ceea ce au realizat Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu poartă în chip evident marca originalității, atât în ceea ce privește antologia propriu-zisă, cât și în „prolegomene”, care reprezintă nu numai o foarte bună sistematizare a problemelor ci avansează și o serie de puncte de vedere personale. În ansamblu, prin urmare, o contribuție românească originală, cu atât mai meritorie cu cât intră în „concurență” cu alte lucrări similare, întreprinse în țări unde cercetările de poetică și semiotică au deja o „istorie”. Și, trebuie să spunem de pe acum, judecând lucrurile din această perspectivă a „concurenței”, antologia Nasta-Alexandrescu nu ocupă cituși de puțin o poziție dezavantajoasă; dimpotrivă.

Am aminti, mai întâi, prezența în antologie a unor texte de Alexandru Veselovski, ale cărui lucrări René Wellek le caracterizează în Conceptele criticidrept „grandioase”; erau încercări — atât de ambițioase și atât de novatoare încât impresionează și astăzi — de realizare a unei „poetici istorice”, îmbinând astfel perspectiva diacronică asupra literaturii cu studiul „intern” al motivelor, procedeele etc. Din scrierile formalistilor ruși, sînt incluse și texte pe bună dreptate celebre, dar devenite greu accesibile, cum ar fi Lenin decanonizator de Viktor Šklovski sau Despre coborîrea „stilului înalt” la Lenin de Lev Iakubinski. Să notăm și prezența lui Roman Ingarden, a lui Jan Mukarovsky, și, în general, trebuie spus că dincolo de obiectele posibile (ce ar viza mai ales absența unor lucrări din „zonele” anglo-americană și, mai ales germană) selecția s-a oprit asupra numerelor cele mai reprezentative: de la Vossler și Spitzer la Paul Zumthor și grupul de la Liège, de la Osip Brik la Lotman, de la Jakobson la Greimas, Barthes, Todorov etc.

Desigur, am putea ridica și noi (cum au făcut Al. Niculescu și Virgil Nemoianu în discuția din „România literară” din 12 aprilie a.c.) întrebarea: apare această antologie „prea tîrziu”? Autorii au fost, nu încapă îndoială, handicapați de faptul că întreprinderea lor venea, la noi, pe un teren gol: au fost nevoiți să introducă texte ce ar fi trebuit traduse cu mult timp în urmă. Pe de altă parte însă, antologia prezintă cu adevărat „l'etat actuel” al studiilor de poetică și stilistică, oferindu-ne texte foarte recente, și ne dă posibilitatea, tocmai fiindcă — să zicem — Spitzer se află în vecinătatea unui Dămaso Alonso, să surprindem evoluția metodelor și a conceptelor adecvate. S-ar putea totuși ridica un semn de întrebare asupra duratei procesului de redactare și editare; autorii ne avertizează că activitatea de redactare a început în anul 1967. În același an, Adrian Marino își anunța programul Dicționarului de idei literare, și primul volum al acestei din urmă lucrări, de mari dimensiuni și rezultat al unei munci individuale, a apărut cam în același timp cu antologia...

Ne vom opri puțin asupra „prolegomenelor” semnate de Sorin Alexandrescu: Introducere în poezia modernă. Autorul are meritul de a defini și delimita în termeni foarte exacti demersul și obiectivele poeticii. Aceasta e văzută mai întâi ca „știința al cărei obiect este limbajul literar”, știința ce se interesează „de întregul text literar, într-o perspectivă simultan lingvistică și critică”. Schematizînd, Sorin Alexandrescu arată că, în această accepție, în raza de acțiune a poeticii intră o zonă care înglobează atât semnificativul (ce constituia obiectul lingvisticii) cât și semnificatul (ce reprezenta obiectul criticii). Fundamentale sînt disocierile stabilite de Sorin Alexandrescu între planul referențial (ceea ce este exterior operei) și planul semnificațiilor interne ale textului literar; fundamentale pentru că delimitează tranșant (și o astfel de delimitare tranșantă este cum nu se poate mai oportună) domeniul care trebuie să intre în preocupările poeticii, criticii, stilisticii sau semioticii. De abia după această primă separare, S. Alexandrescu stabilește (urmărind „dezvoltarea diacronică a poeticii dintr-o perspectivă sincronă”, oprindu-se asupra momentelor-cheie: formalismul rus, „new-criticism”-ul, noua critică franceză etc.) cîmpurile particulare de investigație ale fiecărei discipline, căutînd să demonstreze evoluția „logică” a poeticii către semiotică. Ținînd cont de momentul actual, noi am spune că mai importantă este astăzi colaborarea inter-disciplinară, atîta vreme cît, de pildă, nu s-a ajuns la o soluție unanim acceptată în ceea ce privește raportul lingvistic-semiologie (unii subordonează lingvistica semiologiei, alții afirmă „întîietatea” lingvisticii) și cit poezia se află într-o fază de căutări, ceea ce confirmă, finalmente, viabilitatea și perspectivele de dezvoltare a disciplinei. Chiar modul în care a fost alcătuită antologia pledează în favoarea acestei colaborări.

se scrie pentru acest teatru. El se găsește într-o stare de minorat. E vorba, deci, de a dezvoltata o artă de sine stătătoare și de a o implica în procesul modern de formare a spiritului. Nu se poate opera exclusiv cu mijloace ale vechiului teatru asupra cugetului copilului de astăzi. Nu poți să-l extragi din contextul în care trăiește și să-l duci pe un fel de insulă pustie, ca să-i spui povești cu vulpi și cu căței, cu pirați, în cel mai bun caz, unii cu cite-o banderolă pe ochi, alții cu cite-un picior de lemn... Se dau tot felul de diplome la tot felul de concursuri. Dar după ce sînt premiați că fac planoare și bobinaje, drept recompensă sînt duși la povestea cu lupul și cu iepurașul, unde se plictisesc îngrozitor.

Nu ne putem lipsi de povești, dar a restrînge totul la acest orizont înseamnă a circumscrie teatrul într-o zonă de interes minor și a rămîne în urma solicitărilor copilului care „crește” astăzi în cinci ani, cît „creștea” înainte în 50 de ani. Margareta Niculescu: Cînd am montat „Cartea cu Apolo-dor”, în 1960, spectacolul le-a apărut, cred, unora convențional. Reluîndu-l, în 1969, spectatorii au reacționat cu totul altfel: cu o concentrare, cu o atenție care ne-au dat sentimentul unor profunde mutații petrecute în acești ani.

Valentin Silvestru: Mutații reale. Ar fi imposibil să rămînem în urma lor. De fapt, tradiția cea mai importantă a teatrului de păpuși, care a fost nu un teatru pentru o anume vîrstă, ci pentru toate vîrstele, e tradiția satirică, de comentariu asupra actului actualității, de la ce se întimpla chiar sub ochii păpușarului și pînă la, știu eu?, războiul lui Napoleon. Acest teatru care era itinerant, sărac, a devenit bogat sau raport spiritual și instituționalizat. Statul a creat clădiri, i-a stabilit pe artiști, le-a făcut trupe, le-a dat regizori...

Margareta Niculescu: Artiștii s-au stabilit și ei...

Valentin Silvestru: Scriitorii au început să se stabilizeze și ei, și din acest concurs de stabilizări s-a născut un fel de sedimentare cam groasă, un fel de strat protector dar, mai degrabă, rău conductor de idei noi și de actualitate. E foarte important ca, în spiritul propriei sale tradiții, teatrul să depășească această anchilozare, să se dezvolte. Dacă el va acționa, — fie că e vorba de păpuși, fie de măști, pantomimă, animație și de tot ceea ce la Iași reprezintă o interesantă încercare de lărgire a ariei de preocupări, așadar dacă teatrul pentru copii și tineret va merge în întîmpinarea spectatorului de astăzi, atunci vom reuși să-i aducem la teatru și pe cei care aveți dumneavoastră impresia că lipsesc. Dar eu i-am văzut la teatru pe acești spectatori. Nu la teatrul de păpuși și nu la Teatrul „Ion Creangă” — scenă care a fost o catastrofă și care a dăunat educației tineretului, pentru că i-a speriat pe copii. Care copii erau aduși anevoie de școli și de profesori — profesorii vindeau biletele și apoi fugeau de la teatru și-i lăsa singuri, copiii fugeau și ei, la pauză, și rămîneau actorii singuri. Deci nu acolo i-am văzut pe copii, ci la cele mai mari spectacole românești. Faptul că într-o seară, ducîndu-mă pentru a 15-a oară să văd „Nepotul lui Rameau”, am întîlnit acolo spectatori între 12—20 de ani, care urmăreau spectacolul cu evlavie, îl simțeau perfect și îl aplaudau exact acolo unde și mie-mi venea să aplaud, mie om hîrșit în meserie, m-a bucurat nespun. Am observat apoi că pe studenți îi atrag lucrurile cele mai interesante și rămîn absolut impenetrabili la ceea ce spunem cîteodată că trebuie să-i intereseze și nu ne interesează nici pe noi. Să-i dăm deci spectatorului ceea ce așteaptă. Necazul începe acolo unde nu se caută nimic, unde se consideră că spectatorii trebuie să vină sau trebuie să fie aduși. Teatrul trebuie să-i facă să-și pună întrebări — așa cum și artiștii trebuie să-și pună și ei întrebări —

masa rotundă a Cronicii

Publicul de mîine

și în acest climat va exista cu siguranță un interes sporit. Altcineva, în afară de teatru, care să-i cîștige pe spectatorii tineri nu există.

Tache Dobrescu: Evident.

Red.: Pe scena Naționalului ieșean, „Fata din dafin”, după Ispirescu, deși un spectacol oarecum meșteșugăresc, s-a bucurat de un real succes în rîndul tuturor spectatorilor. Teatrul Tineretului din Piatra Neamț include frecvent în repertoriul său basme și povești. La Botoșani există un spectacol „Dănilă Prepeleac”, la Birlad — „Înșir-te mărgărite”.

Capacitatea de seducție a basmului este evidentă. De altfel, basmele își au și ele actualitatea lor. După cum spune Blaga, „în ele se cuprind, desfășurat în chip fabulos, întregul program al tehnicii moderne. „Rămîne ca această tehnică, implicînd nobile aspirații umane, să fie și ea încorporată basmului modern.”

Margareta Niculescu: Problema nu este dacă e cu iepurași sau fără, dacă e cu zînișoare sau fără. Poți povesti și Shakespeare și Molière pentru copii.

Valentin Silvestru: A forma un spectator de la o vîrstă foarte fragedă este cea mai gîngășă activitate și întreaga lui existență, ulterioară depinde de formele cu care acționezi asupra lui. Care sînt însă acestea? Numai după „Capra cu trei iezi” există 13 versiuni, care nu se deosebesc una de alta decît prin aceea că altcineva primește drepturile de autor! Problema este cum vom depăși acest stadiu. Există, în schimb, o anumită mobilitate în arta spectacolului. Eu am văzut ce a făcut acum 15 ani tovarășul nostru atît de talentat, Tache Dobrescu. Intre timp s-au modificat multe în concepția lui de scenograf, azi mizează pe elemente scenice la care înainte nici nu s-ar fi gîndit. Astăzi sintem în situația că cei mai interesanți regizori români sînt și semnatarii ai unor spectacole de păpuși; la Tăndărică — Penciucescu, la Iași — Cătălina Buzoianu, unde mai întîlnim și un spectacol semnat de Petre Bokor. S-au format regizori care au devenit coordonatori ai unei ample activități artistice. Margareta Niculescu face lucruri admirabile în teatrul de păpuși, este aici și Petru Valter, care are realizări validate în context internațional... Pe dumneata ce te-a atras la teatrul de păpuși, Cătălina Buzoianu?

Cătălina Buzoianu: N-aș putea spune exact ce m-a atras, dar consider aceasta o experiență mai dificilă și mai serioasă decît cea a teatrului „mare”. Am putut să încerc ceva nou. Textul m-a interesat. N-aș fi acceptat spectacolul, dacă textul nu mă interesa.

Valentin Silvestru: Mă iartă că utilizez dialogul socratic, dar spune-mi, rogu-te, care a fost prima impresie a contactului cu publicul?

Cătălina Buzoianu: Nu numai eu am avut unele incertitudini în ce privește receptivitatea publicului. Vizionarea a avut loc într-o tăcere desăvîrșită. La urmă toată lumea plîngea. A plăcut foarte mult finalul. Copiii, în schimb, sînt interesați de alte fațete ale spectacolului — mașini, construcții...

Red.: Am putea, deci, spune că maturii realizează alt spectacol decît copiii. Motiv pentru ca universalitatea teatrului să fie înțeleasă ca o polivalență, ca o

deschidere de sensuri către toate vîrstele, fiecare însușindu-și spectacolul dintr-un unghi particular.

Petru Valter: Există, totuși, un numitor comun, care explică, în general, progresia stilizării, abstractizarea limbajului scenic, în spectacolul modern. Este și firesc să fie așa. Copilul operează astăzi încă de mic cu calcule algebrice, cu abstracțiile unor subtile formule. Este un exercițiu mental care sporște inevitabil capacitatea de percepție a simbolurilor scenice. Chiar dacă aderența la o atare formulă scenică nu este totală sau imediată.

Valentin Silvestru: Nici o operă nouă nu poate să corespundă gustului vechi. Gustul trebuie format. Albert Thibaudet spune că gustul este neputincios față de operele noi, la prima întîlnire. Și asta fiindcă el este format pe baza modelelor, a tradiției constituite și a tot ceea ce este în noi acumulare de cunoștințe, de imagini, de disponibilități de receptare. Îndată ce a apărut Blaga în literatura română, a fost nevoie de un gust nou...

Margareta Bărbuță: Există oameni care rup ușile la „Tănase” și pe care nu-i poți aduce, nici chiar împinși de forțe naturale, la teatrul dramatic. Iar la concertele simfonice nu se duc, chiar dacă le dai biletul gratis.

Margareta Niculescu: Foarte falsă este problema că tot omul ar fi spectator de teatru. Dacă cineva nu vine la „Regele Lear”, nu înseamnă neapărat că spectacolul e prost!

Natalia Dănilă: Ceea ce n-ar justifica, totuși, pasivitatea noastră. Există destui oameni care nu vin la teatru, nu din vina lor, ci, pur și simplu, pentru că n-am știut noi să le deschidem gustul pentru teatru. Teatrul trebuie să fie și un experiment de sondare a gustului public, el trebuie să găsească și căile pe care poate merge în întîmpinarea spectatorului posibil. Am făcut experiența cu o școală din Iași. Primele contacte au fost total descurajante. După ce am organizat cu ei un spectacol — „Alunelu hai la joc” — rezultatele au fost uluitoare. Copiii erau de nerecunoscut, iar legătura lor cu teatrul a devenit foarte trairnică. La spectacolul cu „Patria” copiii au reacționat nemaipomenit, nici nu s-au plictisit în partea a doua, cum spune Cătălina Buzoianu. Trebuie să facem mult mai mult pentru cîștigarea și recîștigarea publicului, pentru lărgirea categoriilor de public cărora ne adresăm. Cred că teatrul are cele mai mari posibilități de entuziasmare a publicului pentru toate categoriile de artă.

Valentin Silvestru: Teatrul, dar și viața, în general. Societatea noastră este astfel făcută încît progresul este consubstanțial. Nu există sector în care să nu aibă loc mutații. Ar fi absurd ca arta să fie abstrasă de la acest curs al evenimentelor.

Natalia Dănilă: Un motiv în plus de a nu rămîne pasivi, de a nu lăsa întîlnirea cu publicul exclusiv pe seama organizatorilor de spectacol — în ultimii ani, adevărată calamitate pentru teatre — de a include actul estetic unui fecund act de cultură.

Red.: Care este necesar să înceapă mult înainte de începerea spectacolului și să determine ecouri profunde, mult timp după ce spectacolul s-a terminat. În felul acesta, depășind și înălțurînd rigiditatea unor actuale forme organizatorice și făcînd imposibilă rutina — frecventă mai ales în spectacolele pentru copii și tineret — vom avea, cu siguranță, nu numai spectacole pentru toate vîrstele, dar și spectatori, de toate vîrstele, pentru toate spectacolele — bune.

A acționa în acest sens înseamnă a asigura, în general, un nivel ridicat artei spectacolului, azi, și a forma într-un spirit tot mai elevat publicul de mîine; un public avizat, cu un gust corespunzător, capabil prin opțiunile sale să devină în tot mai mare măsură factor activ în promovarea celor mai autentice și fecunde valori în domeniul vieții noastre artistice.



Elena VĂCĂRESCU



Anna de NOAILLES



Raiuca RIPAN

POȘTA LITERARĂ

CONSTANTIN LUNGU — O vagă evoluție se simte. Dar vă mențineți la o exprimare pur senzorială, romanțioasă și foarte adesea ne semnificativă. Spre exemplu: „Zăpada căzută astă-noapte / astăzi s-a topit / pentru ca noi să fim mai aproape de pământ / Și mai ales să aprindem gunoaiile / crezând că-i primăvară...” O continuă tendință de a explica diluează insulele de lirism care s-ar putea susține prin ele însele. Incercați să puneți punct unei poezii mai devreme decât v-ați obișnuit.

FELIX ADENA — Abundență de locuri comune: „tăceri fecunde / bat în ochiul toamnei”; „rotiri de păsări triste / ne mai migrează-n suflet”; „voi trece spre zorii altui vis / cu noaptea răstăgănată / în candelă sufletului meu” ș.a.m.d.

ADY-ADRIAN PAUNESCU — Numele este plin de făgăduințe.

M. P. — „Primăvara ta”, astfel descrisă, rămâne „un titlu fără poezie”.

LICA VIRGIE — Cele două schițe amintesc, pînă la pastişă, stilul unui binecunoscut prozator contemporan. Deci nu se pot publica.

ANA PAUL — De bun augur. Poate găsiți un alt pseudonim, în concordanță cu alura „bărbătească” a versurilor.

ADRIANO AMADEA BRIAN — Din nou versuri frumoase, din care vom reproduce... dacă veți reveni la numele dv. țirgoviștean.

VALI SONTA, CONSTANTIN SCURTU, DAN FLORIN POPESCU, O. FELIX, N. EMILIAN, V. RUGINA, DUMITRU DUTAN — Sentimentele dv. sunt demne de stimă, dar versurile nu se ridică la înălțimea lor.

VASILE D. ȘIȘU — Împotriva numelui, versurile dumnea-voastră nu penetrează; abia dacă înțepă: „Mărăcini îmi cresc printre creieri / scobind și înțepând și inima / Iar palmele mele obosite. String. / Un pumn de țărână, pînă / strigă: unde e acum... un anotimp, / o dragoste, o fată...”

CONST. DASCALU — Nu v-ați apropiat de poezie nici măcar „cu pași de melc”.

ELENA DONȚU, V. DODU, OLGA DELEANU, N. LUPU — ne semnificativ.

Nicolae TURTUREANU

file de arhivă

ACADEMICIENELE

Timp de aproape șase decenii — din 1867 și pînă în 1925 — cel mai înalt for cultural al țării, Academia Română, n-a avut în rândurile membrilor săi nici o femeie, deși în această perioadă s-au remarcat, în multe domenii de activitate culturală, științifică, artistică și literară, un număr însemnat de virtuale candidate la demnitatea respectivă. În sesiunea din luna iunie 1925, nedreapta tradiție este întreruptă printr-un act minor, care avea să constituie totuși un început: alegerea primei femei ca membre onorifice. Acestea sînt: Elena Văcărescu și Anna de Noailles. Cea dintii este propusă de scriitorii Mihail Sadoveanu și Octavian Goga: „Sub-semnații avem onoarea a propune

ca membră onorifică a Academiei Române, pe domnișoara Elena Văcărescu, distinsa scriitoare care atît prin opera ei, cît și prin munca depusă în străinătate, aduce servicii țării noastre”. Profesorul Nicolae Iorga o propune pe cea de a doua candidată: „Doamna Anna de Noailles, născută Brâncoveanu, din sinul Bibestilor, este considerată astăzi ca o mare poetă a Franței... Criticii recunosc în scrisul ei spiritul rasei noastre...”. Elena Văcărescu a întrunit atunci 19 voturi pentru și 2 contra; Anna de Noailles — 15 pentru, 3 contra. Acestea au fost deci primele femei ajunse sub cupola Academiei Române — dar numai cu titlul onorific. Prima savantă aleasă ca membră activă

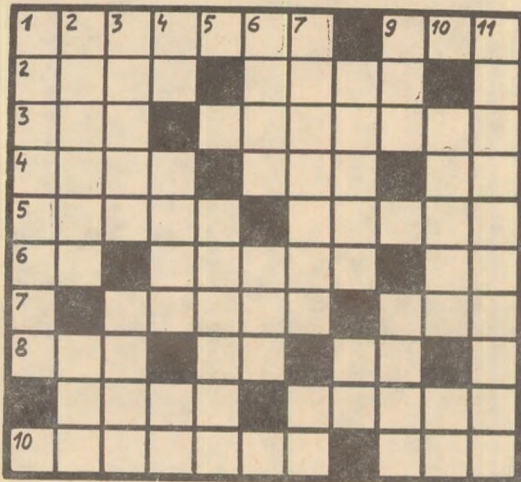
a fost profesoara universitară Raiuca Ripan, căreia i s-au recunoscut astfel meritele pe tărîmul științei românești. Distinsa savantă avea atunci peste două sute de lucrări de specialitate (chimia), publicate în țară și în străinătate. Alegerea ei a fost făcută la data de 15 noiembrie 1948, cu unanimitate de voturi. Răspunzînd omagiilor care i s-au adus în ședința respectivă, noua (și în același timp prima academiciană activă), a declarat: „Noi luptăm pentru pace, pentru apărarea cu-ceririlor poporului nostru, pentru fericirea muncitorilor; acesta a fost și continuă să fie programul activității mele”.

Ion MUNTEANU

RAPSODII DE PRIMĂVARĂ

ORIZONTAL: 1. Renunțat compozitor austriac, autorul cunoscutului vals „Voci de primăvară” — A executat o anumită lucrare agricolă de primăvară; 2. Intrecere sportivă de primăvară care se desfășoară sub deviza „Să întîmpinăm 1 Mai” — Șăgalnicul arcaș al aleilor; 3. Lătrat — „Primăvara în pădurea vieneză” de Leo Ascher (pl.); 4. Poet român contemporan, autorul poeziei „Noapte de primăvară” — Fir — Frunza coniferelor; 5. Poetă din a cărei creație face parte și poezia „Primăvară-n crîng” — Albul ochilor; 6. Cute! — Poet român, autorul unor versuri intitulate „Primăvara” — Theodor Aman, creatorul pînzelor „Buchet de liliac” și „Ghlocei”; 7. Ionel Băjescu, compozitor, cîntăreț și actor, autorul „Serenadei soarelui” pe versuri de George Coșbuc — Lună de primăvară și de... vară (abr. uz.); 8. Virful talazului! — Bacovia George, autorul unor „Note de primăvară” — Inceputul primăverii!; 9. Valeros compozitor român, autorul pieselor corale „Cucule cu pană sură” și „Primăvara” — Denumirea populară a unei luni de primăvară; 10. Compozitor, creatorul suitei simfonice de jocuri populare „Sarbătoarea liliacului” — Gru de primăvară.

VERTICAL: 1. Compozitor clasic, autor a numeroase liederuri, între care și cel intitulat „Vis de primăvară”; 2. Lucrare științifică — Adresă (abr. uz.); 3. Compozitorul melodiei de muzică ușoară „Primul ghiocel, prima iubire” (Elly) — Măsliniu; 4. La pascut! — Fruct — Inceput și sfîrșit de mai; 5. A compus melodiile de muzică ușoară „Pomul cu vrăbii” și „Două rîndnici” (Radu); 6. Unealtă de grădinar — Stat european (abr. uz.); 7. Mare compozitor ceh, autorul lucrării „Primăvara” — „Primăvara... Tîrnave”, roman de Lucia Demetrius; 8. Creație populară din care fac parte versurile „Iubire-i o

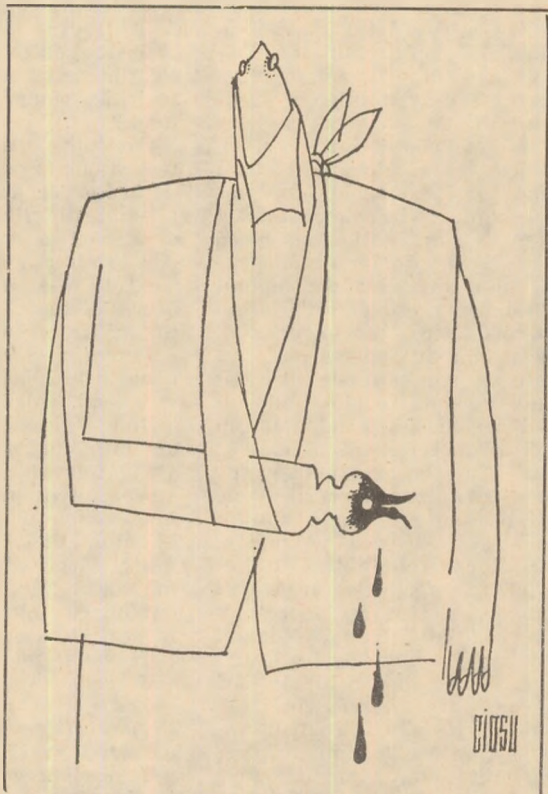


floare rară, / Ce-nfloarește-n primăvară. / Iubirea-i floare de rai, / Ce-nfloarește-n luna mai”. — 1 și 2 prier; 9. Rupte din soare! — Stînjeneț; 10. Regretat scriitor român, autorul poeziei „Popas în primăvară” — O!; 11. A cîntat frumusețile primăverii pe malul Siretului.

Viorel VILCEANU

DEZLEGAREA JOCULUI „SAHIA”

ORIZONTAL: 1. Vladimir — Ir; 2. Renegat — Ana; 3. Eni — Agreea — T; 4. Mina — A — D — Ga; 5. En — Serdici; 6. Agricultură; 7. Ra — Rs — Urla; 8. Lamba — Arse; 9. Edu — Nula — Ad; 10. Furieri — Ani; 11. Ilie — Măgăun.



elegie în doi

E bine acum că și peștii știu numele nostru și-l spun ca pe o apă în care se lasă cu solzii țirziu cînd cercuri spre larg într-un cîntec îi scapă.

Albii pătrate ne ferecă așa cum sună pereții ades a înalt la urmă ne spunem în gînd că am vrea să fie năvodul un mal alungat.

Sîntem poate flămînzii ca un mîine Că ochiul o masă întinsă ne pare și-mi bate la țărîmuri mirosul de piine Și urcă spre ține adîncul de sare.

a doua oară elegie

De ne-am ști o seară pe sub poartă cu singole sufletul cailor îmbătați între care marele drum se mai ceartă ca și ochii gemeni între frați

atît și cu încă atît ar face o secure ce bine ne naștem pe cînd alergăm să vie pădurea și să ne fure și vara din slînți întregă s-o dăm

turmelor le cîntăm despre marginea ierbii de la clopote încoace citire spală-se marea de coastele pietrei și lunea-n pești de iubire.

poem pentru adunarea roadelor

Zîmbetul nostru străluminînd alb streșinile cerului și anii — adăugați de-atîta sămînță lucrurilor de primăvară ca o formă a mîinii peste toate celelalte cînturi, vino aici și de alinare spicele se-ntorc în foaie verde lună toată așternerea mării ne pună casei o piine și dulce și mare cînd trece amiaza ca o roată de car șerpuiie în soare urma strămoșilor peste toate urcă precum odinioară gustul pădurii la cetățile dace boabele ascunse ajung păsări și zboară în cele patru zări.

Elena ȘTEFOI

vreau

Un trup avem în garderopa vulpii De l-am uita să fim numai copaci Să locuim ale Luminii ulpii Mireasmă-a depărtării de ce taci?

Deschide-n sînge cartea ta albastră Fior atotcuprinzător precum E rădăcina florii într-o gîlăstră — Voi știți mereu doar verticalul drum.

Eu mă mai pierd prin labirint de frunză Cînd nu-mi sînt mie însumi labirint Vreau zarea-n măru-i roșu să m-ascunză Pe Micul Prinț din dor să nu-l mai mint.

I. CANARO

diplome la cluj

Ce-a de-a doua ediție a Festivalului național muzical al studenților din institutele de artă, desfășurată la Cluj în zilele de 13-15 aprilie a reunit formații și soliști din București, Iași, Timișoara, Brașov, Tg. Mureș și Cluj. Au fost susținute concerte simfonice și de cameră, concerte vocale și recitaluri, oferind un prețios schimb de experiență pentru cadre didactice și studenți. Un element nou al acestei ediții a fost colocviul „Îmbunătățirea muncii politico-educative în rândul studenților institutelor de artă și rolul acestora în activitatea cultural-educativă”. Referatele prezentate de cele șase institute participante, ca și discuțiile purtate, au contribuit la cristalizarea unor noi modalități de realizare a legăturii învățământului cu viața țării, cu activitatea creatoare, în sensul dezvoltării muncii cultural-educative în institutele superioare de artă.

Din partea Conservatorului din Iași au participat Ansamblul instrumental „Nuova Consonanza”, dirijor Vicenție Tzuscă, solistă Nelly Maricioiu, Corul de cameră „Animosi”, dirijor Sabin Pautza, Orchestra simfonică, dirijor Cornel Calistru, solist Anton Diaconu, Trio instrumental (Ivonne Piedemonte, Anton Diaconu și Dan Prielipceanu) și solista Mihaela Agachi.

Juriul a acordat diploma de premiere Corului „Animosi”, Trio-ului instrumental, Mihaelei Agachi și lui Anton Diaconu.

Un gest emoționant: orchestra simfonică a omagiat memoria regretatului compozitor Achim Stoia, dedicându-i concertul deschis cu „Suita simfonică” de Achim Stoia. De asemenea, corul „Animosi” a inclus în program un cântec din opera fostului rector al Conservatorului ieșean.

blaga în teatrul liric

Pe scena Operei Române din Cluj a avut loc premiera absolută a spectacolului cu operele Ulyse și Zamolxe, aceasta după piesa cu același titlu a lui Lucian Blaga, autorul muzicii, fiind Liviu Glodeanu. Finem să remarcăm astfel o inițiativă de natură să fructifice o remarcabilă lucrare dramatică a marelui poet, înainte ca scenele teatrelor să o fi făcut, la nivelul valorii acestei piese din care, cu câțiva ani în urmă am putut vedea doar câteva fragmente pe scena de la „Nottara” (regia: I. Olteanu). Transmutația profundă și specifică a tensiunii dramatice bliagene în muzică este, desigur, compozitorului, probleme atât de complexe, în-țelegându-se cu justificată cuiozitate opiniile specialiștilor.

„un succes al rîsului”

„Bărbierul din Sevilla, care joacă pe scena constănțeană e 15 ani, ia în stăpînire sulele noastre și le împodobește”. Prompt, cronicarul muzical de la Tomis consemnează faptul, făcîndu-ne totuși să ne întrebăm cum de au scăpat atîta timp sufelele fără să fie iate în stăpînire de spectacol în discuție și cum se face abia acum, după ani și ani, -au văzut și ele împodobite? Trebuie să fie un secret la mijloc, acesta ca toate secretele, se află ceva mai jos: „Secretul risului declanșat de o eră constă, așadar, înainte de a te, în spiritualitatea muzicii și Rosini...”

Pentru că ce mai face opera? „Opera deșteaptă prin asociații sonore un ris strălucitor”. Sistem convingi că în sala de spectacol în care sul fiecărui spectator este rălucitor, luminozitatea atîne cote maxime, în opoziție cu tuafia în care risul ar fi înecat, ar fi un ris posac, expresie a unei veselii triste... În același număr al Tomisului, remarcăm cronica poeziei de care o semnează Nicolae Iotoc, precum și delicatul facmil al lui Virgil Teodorescu: în patul ei cu legănări de că, / Pe blinde lezezi de lihid parfum, / M-am odihnit apă cumplitul drum, / Orbit e vijelia ce-o încarcă”.

M O M E N T

anul 1848, omagiul con- temporane- ității

De-a dreptul remarcabilă am-ploarea manifestărilor prilejuite de împlinirea a 125 de ani de la revoluția burghezo-democratică din Țările Române. Aceasta, nu numai în ce privește numărul respectivelor manifestări, ci și varietatea lor, ilustrată din plin, în ultimile zile, prin organizarea de către Muzeul de Istorie al Complexului muzeistic Iași, în holul Palatului Culturii, a unei expoziții intitulate „125 de ani de la revoluția burghezo-democratică din Țările Române 1848 — 1973”, a unei expoziții de carte la Vaslui și a alteia, la Biblioteca municipală din Focșani etc.; un simpozion cu participarea unor cadre universitare din Iași și Bacău a fost organizat în orașul Bacău, similare manifestări desfășurîndu-se și în numeroase localități rurale din județele Iași, Neamț, Suceava, Botoșani etc. Iată deci o cuprinzătoare și edificatoare imagine a caracterului fecund, în plan spiritual, al acțiunilor prilejuite de rememorarea istoricului eveniment, asupra căruia s-au aplecat, drept omagiu, în decursul timpului, cei mai de seamă cărturari ai țării. Prinosul de recunoștință exprimat de întregul nostru popor ia, în cazul fiecărei generații, forme specifice, adecvate, motiv pentru care alături de enumerări de mai sus alte manifestări constituite din excursii pionerești, la Iași, pentru vizitarea obiectivelor istorice legate de revoluționarul an 1848 și concursurile pionerești gen „Cine știe cîștigă”, unul dintre acestea desfășurîndu-se, de curînd, la Pașcani, pe tema „Anul revoluționar 1848 în Moldova”. Tot la Pașcani, la Casa orășenească de cultură, a avut loc un simpozion pe tema: „Ideile progresiste, umanitare, ale revoluționarilor de la 1848 în Țările Române”.

salvarea prin ambiguitate

Excelentă ca ținută grafică, variată și interesantă din punct de vedere al tematicii abordate, revista „Arta” întrunește unanimitatea aprecierilor specialiștilor, și, într-o măsură, ale nespecialiștilor, derutați uneori, e drept, dar nu de regula care guvernează ținuta materialelor, ci de excepțiile posibile, printre care sîntem nevoiți să trecem și articolul semnat de Anca Arghir și intitulat: „Capodopere ale expresionismului”. Articol care are marele dezavantaj de a se încumeta să combată ambiguitatea prin ambiguitate, termen devenit, pe parcurs, chiar subiect de meditație. „Ambiguitatea expresionismului — se precizează în articol — nu înțe-tează să întărească pofta de definiții a spiritului critic și, desigur, ne-am putea salva definindu-l prin ambiguitate, dar oare nu este însăși arta ambiguită prin definiție?” Clar? Dacă nu, să mergem mai departe: „Dificultatea nu vine de la pretinsul „iraționalism” al procesului expresionist, ci, aproape dimpotrivă, din pricina unei concatenări (ce-o fi însemnînd, doamne!) de cauze și efecte, de semnificații și conotații care leagă stelar semnificative de semnificațiile lor, în-oit fac cu neputință de surprins momentul cînd cantitatea informației explodează în ecluziunea calității stilistice”. Exact ca în cazul articolului în discuție, în care cantitatea informației, din cauza unei stelar legături a semnelor cu posibilele semnificații, face imposibilă surprinderea logicii sale.

Ceea ce s-ar impune ar fi o restrîngere a spațiului de probabilitate, în afara căruia accesibilitatea nu-i decît o himeră. Ne mai rămîndu-ți în acest caz, decît „să stai liniștit” (...) „și să prinzi în plasa periferică a ochiului undele emise de „conotații” pure a acestui limbaj compozit, renunțînd să fixezi cu pioneze, în eter, zîmbetul pisicii din Cheshire”.

În eter, sau în paginile revistei „Arta”, mult prea generoasă, totuși, cu acest joc de-a ambiguitatea, chiar dacă autoarea, purtată pe spinarea „altui val al necesității interioare”, vădește o nestrămutată „voință de... inaccesibilitate”. Și nu „de artă”, expresie worringeriană, utilizată, de altfel, fără trimitere la sursă și, mai ales, fără un minim discernămint critic.

orizont

Revista timișoreană aduce, în ultimul număr ajuns la noi (16/1973) o serie de materiale de ținută, suscitînd interes. Într-un interviu cu prof. dr. doc. Al. Dima aflăm tratată, la nivelul analizei istorico-culturale, noțiunea provinciei, ca realitate implicată și în literatură: „Nu o provincie literară, ci o literatură din provincie, cu aspectele ei particulare, reflectînd tradițiile istorico-sociale și literare ale diferitelor culturi ale țării” — este o idee directoare fertilă și judicioasă, pe care Al. Dima o dezvoltase cu mulți ani înainte, referîndu-se la ceea ce d-sa numea „localismul creator”. Firește că, astăzi, această deschidere promovînd o amplă gamă a valorilor, și-a dobîndit prin revistele și editurile din provincie, prețioase instrumente de manifestare.

Mai menționăm ineditel Voiculescu, publicate la împlinirea unui deceniu de la moartea scriitorului. De semnalat prietenia strînsă V. Voiculescu — Ionel Teodoreanu, despre care aflăm din articolul comemorativ semnat de fiul poetului.

Rădu Beligan face, într-un alt interviu publicat în acest număr, mărturie interesantă cu privire la succesiunea generațiilor de actori și la datoria teatrelor de a realiza sudura între generații și de a impune talente reale. Trecînd peste alte materiale valoroase, cum ar fi cel al lui Ion Iliescu despre filozoful și pedagogul C. Dimitrescu Iași, ori al lui Oct. Metea, despre Vicențiu Babeș și evenimentele de la 1848, nu

ne putem reține impresia unui mozaic în care și întîmplătorul are o pondere deosebită. În fine, pentru destindere, să menționăm și afirmațiile lui Ionel Necula care, recenzînd cartea lui Gh. Vlăduțescu despre Epicur, face propunerea ca marii gînditori să fie publicați într-o colecție distinctă, „în care să fie prezenți Socrate, Marcuse, Confucius, Sartre, V. Conta etc.” A fi prezenți, nu-i totuna cu a-i prezenta. Ne întrebăm atunci cu ce opere ar putea fi prezenți Socrate? Ne-ar putea desluși Ionel Necula? Dacă nu — să fim ceva mai atenți la formulările scrise.

tv.

Spectacolul de versuri și cîntece dedicate anului 1848, intitulat „Pentru-a patriei mărire”, relevă, prin excelență, posibilitățile acestui gen de montaj literar de a da demersului patriotic, inspirat din paginile istoriei, o largă deschidere către actualitate. Dincolo de posibilele diferențe de apreciere privind selecția poeziilor sau relieful de interpretare a bucăților corale, revelatorii se vădesc cadentele poematice ale citatelor din Bălcescu, Alecsandri sau Kogălniceanu. Incandescența ideilor afirmate de aceștia exprimă pregnant multiplele virtuți ale cuvîntului angajat pe traiectoria sublimă a unor trăiri profunde patriotice, militante. Asemenea montaje au mai fost prezentate, unul chiar la Iași, de fiecare dată fiind evident efortul de a da funcționalitate cadrului, astfel încît cuvînt și imagine să se topească în vibranta substanță a unui unic discurs scenic, despre viața și viitorul patriei, despre trecutul desfășurat sub bolta unor no-

bile aspirații și prezentul deschis celor mai îndrăznețe și mult visate împliniri. Unic și înflăcărat discurs, astfel cum trebuie să fie orice autentică lecție de istorie, care-și respectă înalta menire de a se situa fecund în prelungirea celor mai definitorii dimensiuni ale conștiinței noastre comuniste.

Iată prin ce-și găsește justificarea acea parcurgere de un-nor pagini literare și de istorie, de la 1848 și pînă în zilele noastre, cu popasuri în melodioasele cîntece în care au fost sublimate, în timp, semnificative expresii ale spiritualității românești.

Așadar, genul de spectacol își vădește din plin rațiunea de a exista și pe micul ecran, sau mai ales pe micul ecran, unde posibilitățile de montaj sînt aproape nelimitate (și încă insuficient exploatare!). Motiv de a-l cultiva mai stăruitor, printr-un ciclic dialog al artelor, finalizat într-o turburătoare profesiune de credință a unei întregi națiuni.

Așa cum se întîmplă, de altfel, în toate, omagiile manifestări dedicate, în aceste zile, neuitatului an 1848.

AL. I. FRIDUȘ

cărți primite la redacție

din partea Editurii „Junimea”

Proză

— Alexei Rudeanu: Ultimul Monac, 176 p., 6 lei.

— *** Amintiri despre Sadoveanu, 272 p., 9,50 lei (Antologie de Ion Popescu).

Poezie

— Ioanid Romanescu: Baia de nori, 112 p., 8,50 lei.

— Ion Chiriac: „Lumina pă-mîntului”, 144 p., 7,50 lei.

Cărți pentru copii

— Victor Tulbure: Hai încet cu încetul, să învățăm tot alfabetul, 32 p., 6,000 lei.

Traduceri

— Rimma Kazakova, Brazil nînși, 160 p., 12 lei.

ANUNȚ

Conservatorul „George Enescu” din Iași, anunță pe cei interesați că, a organizat cursuri de pregătire în vederea concursului de admitere din iulie 1973, la facultățile:

— Compoziție — Muzicologie (secțiile: Prof. de muzică și teoretică).

— Instrumente și Canto. — Cursurile se țin la disciplinele: Teorie solfegii — dictat, instrumente (coarde, suflat, pian), canto și au loc în fiecare sîmbătă între orele 17—20 și duminica între orele 11—13 la sediul Conservatorului, din str. Cuza Vodă, nr. 29.

Informații se pot lua la secretariatul facultății, telefon 1.36.54.

SPORT

anul unu după angelo

Rău cu rău, dar mai rău fără rău: încep — culmea! — să-l regret pe Angelo. Fostul antrenor avea idei puține, adevărat spus cam una singură, mai fixă decît oșteia carului mare. Idee care, aplaudată ori contestată, prezenta, totuși, o anumită calitate: aceea că exista. Nu știu ce idei are nea Tinel. La Kiev am văzut niște instrumentiști fără partitură, adunați de la diferite fanfare și puși să improvizeze: în timp ce tuba solfeggia, cornul englez cînta „Valurile Dunării”, iar clarinetul, „Hai leliță-n deal la vie”. Adevărat, s-au putut descoperi, în locul unei idei majore, câteva sferturi de idei. Am înțeles că se preconizează folosirea unui libero. Foare bine. Dar există, în fotbalul românesc actual, un libero de 14 carate, pe care să-l înșurubezi în fața portarului și să-ți măture în evantai trei sferturi din careu? Să n-aud de Pescaru. Primul gol i se datorează. În formula de la Kiev, apărarea noastră prezenta bulevardul pustii pe care putea circula în viteză patra autobuzul 32. Am mai înțeles că nea Tinel vrea să re-improprietească extremele. Foarte bine. Dar are naționala, în momentul de față, două extreme autentice? Nu-mi vorbiți de Lucescu. Duminică, Lucescu n-a făcut față în partida „Dinamo”—„Jiul”, fiind ienant și penibil, scos pe tușă. Nu-mi vorbiți de Troi, Piteșteanu se infundă cu mingea în adversar, sperînd c-o să treacă prin nara fundașului cu balon cu tot... Așa nu-i chip. Așa nu merge. Dacă schimbăm ceva, apoi să schimbăm în funcție de piesele de care dispunem. Nu înlocuim carburatorul cu pompa de benzină, nici claxonul cu bujia doar pentru a ne afla în treabă. Nu dărimăm re-

gulile nescrise existente în sinul echipei, pentru a inventa altele, clădite pe nisip. De pildă: pînă acum, loviturile libere peste zid le executa Deleanu. Pentru că se pricepe. Acum, văd că sarcina îi revine lui Nunweiler. Care, după cum se știe, are de toate, mai puțin forță și precizie, în șut... Ar fi trist ca retragerea lui Angelo să însemne încheierea unei epoci în istoria naționalei: eroii de pe Wembley trăiesc din spuma amintirilor. Din stofa lui Dumitrache se putea croi un costum demn de Eusebio. Și n-a ieșit, pînă la urmă, decît o fustanelă scoțiană. Lucescu, evident lipsit de talent, știa să muncească exemplar și să judece lucid; acum, e un șters jucător de mina treia. Sătmăreanu a obosit, Deleanu de asemenea. Fără cei trei D (Dobrin, Dembrovski, Dinu), echipa a rămas atîrnată în al patrulea (Dumitru) — care, săracul, nu poate schimba totdeauna fața și soarta unui meci.

Ce-i de făcut?

Inspirat, Angelo a știut să plece la timp.

Nevoit, Stănescu a preluat un angrenaj cu câteva pinioane uzate. Le schimbăm pe acelea și păstrăm intactă geografia generală a mecanismului, ori venim cu un aparat nou, bazat pe altă soluție tehnică, altă repartizare a forțelor, altă dispunere a raportului de sarcini?

Iată întrebarea,

Deocamdată, simt că nea Tinel șovăie și bijbiie. Ii urez să afle, grabnic, calea adevărului.

M. R. I.

O nouă versiune italiană din poeziile lui Arghezi



E soarta literaturilor scrise în limbi de restrînsă circulație, aceea de a se înscrie mai greu în circuitul valorilor universale. Între cele două căi de pătrundere în conștiința universală: (1) în *limba originală* și (2) prin *traduceri*, aceste literaturi nu au de ales, trebuie să aleagă drumul pe care oricînd se pierde cite ceva, drumul traducerii într-o limbă mai accesibilă.

Pentru scriitorii care scriu într-o astfel de limbă, de restrînsă circulație, traducerea se constituie într-o activitate esențială, atît din punctul de vedere al literaturii din care se traduce, cît și din cel al literaturii universale. Privită și întreprinsă din această perspectivă, activitatea de traducere își dezvăluie întreaga complexitate și semnificație, delicatețe și gravitate, cerînd de la traducător, pe lângă cunoașterea profundă a celor două limbi, o înaltă conștiință artistică și culturală. Pentru că o traducere este menită să introducă în circuitul valorilor universale — printr-o limbă de împrumut — esența unei opere, caracterul particular al scriitorului tradus, în strînsă legătură cu literatura în care este cuprins, cu limba în care scrie. Pe de altă parte, o traducere — întotdeauna incompletă, insuficientă, nesatisfăcătoare pentru cine vrea să pătrundă pe deplin în fenomen cultural artistic — trebuie să fie o invitație la o abordare a textului original.

După traduceri datorate lui U. Cianciolo, Rosei del Conte, lui M. Popescu, după traducerea făcută de poetul Quasimodo, în 1966, la celebra editură milanese Mondadori, iată că poezia lui Tudor Arghezi cunoaște o nouă versiune în limba lui Ungaretti. Traducătorul este Marco Cugno, iubitor de poezie, cunoscător al limbii și literaturii române din vremea activității de lector de italiană la Universitatea din București. El a realizat o ediție bilingvă, publicată la editura Einaudi din Torino.

Preluînd un titlu propus cu ani în urmă de Rosa del Conte pentru *Cuvinte potrivite* (mai exact, în volumul de interpretări argheziene *Invito alla lettura di Arghezi*, 1966), ultima traducere adună, sub titlul *Accordi di parole*, poezii alese din toată creația argheziă, 1927—1967. O prefață concisă, o bibliografie cronologică a operei lui Arghezi, notele explicative, toate aparținînd traducătorului, trasează liniile fundamentale ale portretului poetului român. Revista milaneză *Uomini e libri* preia imediat (nr. 4/1972) spre a le oferi și pe această cale cititorului italian, câteva traduceri, fragmente din portretul făcut de M. Cugno poetului român, împrumut, pentru coperta primă a revistei, supracoperta volumului apărut la Einaudi (Arghezi la masa de lucru). Invitat, prin urmare, la înlînirea cu scriitorul român pe de o parte, de fama pe care o are în Italia editura de la Torino, pe de alta, de prestigiul revistei din Milano, nu-i rămîne cititorului italian decît să încerce a pătrunde (atît cît permite o traducere) în creația acestui mare poet al secolului nostru, prin problematică și prin modalitățile de expresie.

Creația poetică fiindcă doar parțial traductibilă, traducătorul este obligat să încerce a da maximum posibil, în acest proces de transpunere a unui univers artistic dezvoltat într-un anumit registru lingvistic, într-un alt registru, în care înlînnește o altă „ambianță”. Poezia e în același timp limbă și idee. Limba e concomitent substanță și expresie. Ideea, la rîndul ei, este poetică dacă e deopotrivă substanță și expresie. Dificultățile traducerii își au sursa tocmai în această natură complexă a fenomenului poetic, determinată de complexitatea fenomenului lingvistic, pe de o parte, de polivalența ideii poetice, pe de alta, de complexitatea relației *conținut-expresie* în constituirea semnificației lirice.

Conștient de toate acestea, M. Cugno a ales o cale de mijloc, între o traducere poetică (o re-creație, cu prioritate acordată expresiei) și o transpunere în proză (cu prioritate acordată problematicii): „...ho cercato di offrire una traduzione il più possibile fedele, come una via di mezzo fra il tentativo rischioso, temerario e forse impossibile, di elaborare l'„equivalente poetico” del testo originale, e la semplice parafrasi in prosa, offerta come chiave che faciliti al lettore solo in parte iniziato la decodificazione del messaggio”.

Alegîndu-și această cale, M. Cugno a reușit să transpună în veșmînt italianesc, înainte de toate, problematica poeziei argheziene, dramatismul omului, de totdeauna și mai ales din secolul XX. Și poate nu întîmplător cele mai reușite traduceri par a fi cele după creații de inspirație filozofică, precum *Psalmii*, în primul rînd, *Duhovnicească*, *De-a v-așî ascunselea*, poeme din *Cîntare omului* etc. Iată de exemplu, începutul la *Duhovnicească*, poem de tulburător dramatism, în română și italiană aproape deopotrivă: „Che notte fonda, che notte pesante! / Qualcuno a bussato in fondo al mondo. / C'è qualcuno o for se mi pare. / Chi s'aggira senza luce, / senza luna, senza candela / ed ha urtato i pioppi del giardino? Chi cammina senza sonno, senza rumore, sen-

za passi / come un anima randagia? / Chi è là, / Rispondi! / Donde vieni e per dove sei entrato? / Sei tu, mamma? Ho paura, / mamma buona, piccola mamma!”.

Dintre notele specifice ale limbajului poetic arghezi, trec în versiunea italiană doar unele în primul rînd cele legate de „estetica urtului”. Sînt remarcabile, în acest sens, traducerea după *Testament*, *Blesteme*, după citeva poeme din *Flori de mușcicăi*.

Caracterul doar parțial al acestei reușite își află, credem, explicația în renunțarea la rimă (cu funcție semantică, la Arghezi și atrăgînd atenția asupra absenței rimei în alte creații) și, uneori, chiar la ritm. Între creațiile în versuri scurte și cele în vers lung, M. Cugno se mișcă mai liber — în mod firesc — în cazul celor din urmă; traducerea acestor creații atinge valorile cele mai înalte, precum această *Cîntare de dragoste*: „Mi son difeso invano e sguscio dalla lotta / di luna bianca in ombra. con l'alta lancia rotta / Ho messo terra e acque tra noi come barriere / e in ogni luogo noi ci ritroviamo accanto. / Ti incontro in attesa lungo tutto il sentiero, / Ininterrottamente a me muta compagna” etc.

Sintaxa lui Arghezi cu totul particulară și, cu locul ei aparte în poezia sa, rămîne în general comună în traducere. De aici pierderi pentru configurația semnificației lirice, pentru conturarea portretului lui Arghezi între poezii lumii.

Elementele de vocabular nu-și află totdeauna corespondentul în italiană; traducerea este, în mod firesc, supusă și specificului limbii în care se transpune o operă poetică și care-i limitează, de atîtea ori, traducătorului cîmpul de recreație. Vocabulele *târnie*, *tării*, cu îndepărtate ecouri, în spiritualitatea românească, tradus mereu prin *cielo*, *cieli* (corespondente, în același timp, și ale cuvintelor, *cer*, *ceruri*) capătă, pentru cititorul român, o altă rezonanță și are, de aceea, o altă participare la constituirea ideii poetice. Ambiguitatea semantică a termenului *scănatat* de exemplu („Dar, hotărît, o să ne jucăm odată. / Odată, poate, după scăpătăt”) sau a verbului *a se duce* („Și soarele se duce...”) este în bună măsură ștearsă prin caracterul mai puțin ambiguu al termenilor *tramonto* („ma, certamente lo giocheremo una volta, / una volta, forse, dopo il tramonto”) și *tramontare* („Anche il sole tramonta...”). Și tot așa cît se cere, tradus *necessario*; *toate* — *tutte le cose*; *veșmînt* — *veste* etc. Caracterul prea exact, prea închis al unor termeni italienesci nu convine specificului poeziei argheziene, ambiguă la nivel sintactic, ambiguă la nivel lexical. Sînt acestea, tributuri plătite (de traducător? de scriitorul tradus?) deosebiri de spirit dintre cele două limbi. Dar și acesta poate să fie doar un tribut relativ. Pentru că rămîne un fapt că noi judecăm totdeauna o traducere din perspectiva limbii noastre. Credem nepotrivit termenul *diploma* pentru *hrisov*, pentru că există în limba română și *diplomă*, cu care *hrisov* intră în mod obligator într-o relație semantică, ștearsă de corespondentul italian. „Ea e *hrisovul* vostru cel dintîi / Esso è il vostro primo diploma”; ni se pare mai puțin potrivit *eternità*, pentru *veșnicie*, din același motiv; la *felorizzonte*, pentru *zare*, *scettro* pentru *toiag* etc. De fapt, hotărîtor rămîne dacă *orizzonte*, de exemplu, are pentru cititorul italian, pentru vorbitorul italian, rezonanța pe care o are *zare* pentru cel român.

În orice caz (și fără nici un fel de concesie), dincolo de oricare din „nepotrivirile” de amănunt, între varianta italiană și original, versiunea M. Cugno din poeziile lui Arghezi poate oferi cititorului italian, iubitor de poezie adevărată și deschis spre ale orizonturi culturale, bucuria înlînirii cu un poet de valoare universală incontestabilă.

Pentru frumusețea ei, am spune foarte aproape de a originalului, punem la îndemîna cititorului român, în întregime traducerea poemei *Denie cu clopote* / *Notturmo con campane*:

Taci! Non muoverti!
Dal mio buio s'è svegliata
e vola nello spazio stellato
l'aquila del ricordo

Oh! non turbare il suo levarsi!
Donde viene l'aquila azzura
che è cresciuta tanto?
Piccola nel nido e senz'alî l'ho lasciata.

Non sono dunque esiliato
per sempre dal mio passato.
C'è ancora speranza, c'è ancora conforto,
s'aggira ancora un-ombra bianca nel silenzio.

la nube che mi aveva rapito s'è squarciata!
Pioggia calda! pioggia fertile!
Scorri feconda sul mio campo,
dal quale le morti dell'anima
si son risvegliate”.

D. IRIMIA

glob

„Revoluția cărții”

Proclamat de U.N.E.S.C.O. drept „An internațional al cărții” 1972 s-a încheiat cu un adevărat record: 7,5 miliarde cărți editate față de 2,5 miliarde în 1950. Aceste cifre vorbesc despre amploarea aceluși fenomen cunoscut în ultima vreme sub numele de „Revoluția cărții”. Este adevărat însă că această revoluție se referă, în cea mai mare parte, la țările dezvoltate; Africa de exemplu, cu o populație de 9,5 la sută din cea mondială, a participat numai într-o proporție de 1,7 la sută la producția cărților imprimate în lume. De aceea, principalul obiectiv al „Anului Internațional al Cărții” l-a constituit adoptarea unor inițiative menite să încurajeze consumul de carte în țările în curs de dezvoltare. Sub deviza generală „Cartea pentru toți” — U.N.E.S.C.O. a recomandat, în acest sens, în statele respective încurajarea activităților scriitoricești și de traducere, favorizarea producției și distribuției cărților, dezvoltarea obișnuințelor de lectură în sinul populației și transformarea cărții într-un instrument pus în serviciul educației, al înțelegerii internaționale și al cooperării pașnice.

În cadrul acestor acțiuni a luat amploare penetrația cărții în lumea africană, alături de creșterea numărului de lucrări editate în străinătate și importate, cît și prin publicații proprii.

În ultimul an, de pildă, piața maghrebiană a absorbit 6,1 la sută din totalul exporturilor franceze; 12,3 la sută din aceste exporturi au fost destinate statelor africane de limbă franceză, ceea ce reprezintă un total de 18,4 la sută. De marcat, este faptul că pe ansamblul volumelor importate, proporția considerabilă o dețin cărțile școlare. În anul 1972, exporturile de cărți școlare au atins în statele africane de limbă franceză nivelul de aproximativ 4.000.000 de volume. În acest domeniu se remarcă un vădit efort pentru așa-numita africanizare a cărților destinate învățămîntului, în sensul introducerii unei adaptări la realitățile fiecărei țări, al studierii principalilor autori indigeni.

Pe alt plan, trebuie evidențiat fenomenul schimbării radicale a modului de a se pune problema cărții în țările în curs de dezvoltare. Odinioară, se cunoșteau cîrîțele acestor țări, dar se considera că este suficient importul de cărți fără grija de a se dezvolta mijloacele de publicare indigene. În prezent însă, îndeosebi în cadrul manifestărilor organizate cu prilejul „Anului Internațional al Cărții”, s-a relevat faptul că pentru a-și satisface în mod efectiv așa-numita foame a cărții, țările în curs de dezvoltare trebuie să fie, în primul rînd, în măsură să-și asigure ele însele producția intelectuală și materială a lucrărilor de care au nevoie. În acest sens, o serie de țări africane au și luat măsuri pentru promovarea producției proprii de carte. În Tunisia, de pildă, au fost create două societăți — Societatea Tunisiană de Difuzare, în cadrul căreia statul deține o participare de 51 la sută, și Casa Tunisiană de Editare și Difuzare, care și-a propus să acționeze pentru familiarizarea majorității populației cu cartea, a editat în primele opt luni ale anului trecut 23 de titluri dintre care opt în limba arabă, totalizînd 98.000 de exemplare. Eforturi similare sînt vizibile în majoritatea statelor independente ale Africii, cu excepția acelor state în care politica rusinoasă a apartheidului continuă să fie aplicată în toate sectoarele de activitate ce vizează populația de culoare. De exemplu, în Africa de Sud, datorită cenzurii, represiviilor, care nu permit exprimarea liberă a concepțiilor scriitorilor negri, majoritatea acestora au luat drumul exilului. Singurii „supraviețuitori” ai acestui atac direct au fost scriitorii meții Richard Rive și Adam Small, dar se pare că nici ei nu vor rezista multă vreme. Patru din cinci opere ale lui Richard Rive sînt interzise. Adam Small este autorul unui remarcabil poem satiric, care prezintă sosirea lui Christos (imaginat ca un metis), așteptat la aerodromul din Johannesburg de o mulțime imensă, pentru a înlătura barierele segregăției rasiale. Fără îndoială, o asemenea carte nu va putea viețui într-o țară a segregăției rasiale. Datorită cenzurii literare, de-a lungul anilor s-a întocmit o listă a cărților interzise, listă care cuprinde numele celor mai remarcabili scriitori din literatura universală și pe care sud-africanii sînt privați să-i cunoască. Totodată, scriitorii din R.S.A. ca Todd Matshikiza (autorul romanului „Socolată și tru soția mea”), Levis Nkosi (autorul culegerii de esuri „Casă și exil”, care reprezintă una dintre cele mai profunde analize ale condiției negrului din Africa de Sud și S.U.A.), Ezekiel Mphahlele (autorul celui mai bun studiu asupra literaturii africane) etc. au ales calea exilului, iar cărțile lor sînt interzise de autorități. În aceste condiții, se pune din ce în ce mai pregnant, cerînd un răspuns cît mai imediat, întrebarea: „Poate oare Africa de Sud să se lipsească de cărțile sale?”.

Dar cu toate că în acest colț al continentului negru sînt prigonii scriitorii, iar cărțile sînt și ele urmărite ca și oamenii, „Anul Internațional al Cărții” a contribuit la promovarea creației literare autohtone și la dezvoltarea interesului populației africane pentru citit. Ceea ce se cere acum, subliniază „Jeune Afrique” este „depășirea acestui stadiu cantitativ (număr de cărți și bibliotecă) pentru a permite abordarea raporturilor pe care cartea le întreține cu structurile sociale și culturale din Africa, pentru o mai bună integrare a cărții în politica de emancipare economică, socială și culturală a statelor în curs de dezvoltare.

Radu SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

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

în colegiul de redacție:

AL. ANDRIEȘCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ,
AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA,
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE TATOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU