

2100 P 3441

UNIVERSUL LITERAR

ANUL LIV Nr. 1

DUMINICĂ
21 IANUARIE 1945

Director:
AL. CIORĂNESCU

COLABOREAZĂ:

Camil BALTAZAR
Liviu BRATOLOVEANU
Emanuel CIOMAC
Ben CORLACIU
Ion FRUNZETTI
Magda ISANOS
Ion M. LEHLIU
Ion Sofia MANOLESCU
Basil MUNTEANU
Florian NICOLAU
Ruxandra OTETELEȘANU
PERPESSICIUS
Camil PETRESCU
AL. ROSETTI
AL. T. STAMATIAD
N. STEINHARDT
Ionel TEODOREANU

Etc.



N. FENCIOIU

Icoană

BIBL. UNIV. CLUJ-ȘTEI
Nr. 5491-1946
Exemplar înalt



Coșmar metafizic

„O, horror! horror!”
(Shakespeare)



Doamnă, cine-o fi răsând?
Parcă'n hohotele lui tremură spaimele noastre pe rând!

Am adormit cu toții și visăm...
Cineva ne privește un Aiară - De - Noi,
Ni s'au desvelit tainele și-am rămas goi.
Cineva parcă ne privește.. Văzurile s'au spulberat.
Mici și searbezi eșim la lumină înspăimântați!
Doamne, prea mult nimic vede Străinul în noi!
Ce sa-i arătăm, Doamne ce să-i arătăm?

...Cine-o fi răsând?

Parcă în hohotele lui tremură spaimele noastre pe rând!
Cine sgâlțâie pereții golului, cutremurând?
De unde tot cade atâta năpastă, transparentă, senină,
Cine-a iscat atâta gol și-atâta lumină?

Viermii din noi forfotesc în văpaia asta senină,
Cască gurile luțului și se'neacă de atâta lumină!

Tainele noastre fug să se-ascundă..
Unde, unde Doamne, hohotul Străinului n'o să mai
pătrundă?

Ne înconjoară mereu răsul haotic și îndepărtat.
Deșteptate din somn, spaimele noastre și-au desfăcut aripile
[și au sburat
Să cadă mereu trăznete de fulgerile răsului, isbite de culmi...
Cine-o fi răsând, Doamne? Și din ce lume?

Pârghia veacurilor s'a rupt, a pléznit...
Undeva, râde Iisus — Care-anebunit!

FLORIAN NICOLAU

Moartea bouului

Cuțitul, când s'a 'nfipt între cerbice,
S'au auzit prin sânge numai bice.
S'a potienit, s'a prăvălit ușor,
Peste canalul dela abator.

Fugea pământul negru 'n asfințit...
In trup se răsucea un alt cuțit.
Sub flori de sânge 'n pajiști adormite
Suia 'n auz un ropot de copite.

A încercat atunci să-și amintească
Livada 'n care-a început să pască,

Izvorul alb, copiii văcarului din sat,
Sau cântecul de seară prin liniști revărsat.

Acum se 'naltă sângele-aburind.
Poeni de păcle 'n ochi i se aprind,
Prin ierburi, amintirea, foșnet crud,
Ca un sărut îi svântă botul ud.

Sărată, pielea, prinsă în cârlige,
De astă dată parcă nu-l mai frige,
Doar carnea se mai sbate caldă, vie,
Sub un îngheț ce încă întârzie.

ION SOFIA MANOLESCU

OSCAR WILDE

DOUĂ POEME

VULTURUL ȘI BROASCA TESTOASA

Se povestește că cel mai mare din poezii tragici al Greciei căruia Pythia din Delphi îi provestise că va pieri prin căderea unei case, se duse să trăiască în singurătate, departe de zidurile orașelor și ale sâtelor, ca să-și scrie în lanște tragediile, și'n acelaș timp să scape de funebra provestire.

Or un vultur care'n zborul său răpise o broască țestoasă s'o ducă tovarășei și puilor săi, din nebagare de seamă o scapă din gh-are drept în capul poetului. Capul se parse ca un ou.

Astfel oracolul se 'mplini. Eschyl muri prin căderea unei case, prin carapacea unei broaște țestoase, căci n-mânui nu-i e dat să scape destinului său.

Martorii acestei drame alergară în jurul cadavrului vâitându-se și zicând: „Astăzi, am pierdut un mare poet!”

Vulturul, speriat de oameni, se'ntoarse la cub și spuse tovarășei și puilor săi, care-l așteptau cu ciocurile căscate: — „Astăzi am pierdut un prânz bun!”

Le bardul oficial al Greciei își încheie oda funebră cu aceste cuvinte: „Un vultur nu putea să piară decât omorît de un vultur!”

CELE TREI SULIȚI

În timpurile străvechi trăia în pustiul de aur al Arabiei fericite un războinic cu numele de „Acela care nu se teme de nimic”.

Intr'o seară, întorcându-se călare, când soarele prelungește pe pământ umbra împrăștiată a lucrurilor, văzu deasupra unei stânci trei suliți. Trei cămeni stăteau acolo de pază. „Acel care nu se teme de nimic” se hotărî să-i aștepte și să-i infrunte. Sulițile străluciră în curând sub cornul de argint al lunii.

Drept pe calul său, războinicul, care veghia în așteptare, își zise: „Cine să fie cei trei stăpâni ai sulițelor și de ce slau nemîșcați?”

O oră trecu, apoi alta, și'n sfârșit, a treia. Bidecă ochii, cerul ora înstelat. Miezul nopții nu trecuse încă. „Acel care nu se teme de nimic” simți deodată sub căscă o sudoare rece; teama începu să-l cuprindă.

— „Oare voi putea să rezist până dimineața? De ce mi-e frică, măe căruia nu mi-a fost frică de nimic?”

Crezu atunci că-și aude umbra răspunzându-i: — „Nu este vagul necunoscut care te'nfricoșează, dar ceca ce trebuie să fie, neînduplecat, și care-așteaptă. Nu mai sta în cumpănă, pornește, te urmez!”

Dând pînteni calului, războinicul se năpusti asupra stâncii păzită de cele trei suliți.

Și când aurora răsări, ea văzu pe „Acela care nu se teme de nimic” împreună cu calul său, zăcând într'o baltă de sânge, lângă stânca de pe care veghiau cele trei suliți, uitate de vreme.

Traducere de
AL. T. STAMATIAD

Paul Zarifopol

de AL. ROSETTI

L-am cunoscut pe Zarifopol prea târziu, în 1929; din primul moment, m'a impresionat asemănarea sa cu Jacques Copeau, marele actor francez, dar cu masca lui chinută și slăbită de veghi, în genul lui Voltaire.

Era un invins. Dezastrul economic și financiar al Germaniei, după 1918, îi înghițise, odată cu averea, toate posibilitățile de a se mișca liber într-o societate de oameni cultivați, pe care a fost obligat să o părăsească, întorcându-se în țară. La Leipzig, unde se stabilise cu ani în urmă, ținea casă deschisă; acolo a scris excelențele sale studii asupra lui Flaubert, Maupassant și Renan, care, publicate mai târziu în Viața românească, i-au adus o notorietate meritată.

Studiase aprofundat literatura franceză medievală, materie în care a obținut titlul de doctor în litere, și pregătirea sa de filolog era să-i servească mai târziu, cu prilejul ediției Operei lui Caragiale.

Odată cu întoarcerea sa în țară, au început zilele grele. Instaurarea bibliotecii sale a fost pentru dânsul o grea lovitură. Activitatea lui era privită pieziș, și tolerată. Lumea în care căzuse îi era streină.

Savant, dar fără generozitate în scris. Fără îndoială, excelsul de simț critic a contribuit la aceasta. O mare monografie asupra unui scriitor, înfățișarea unei epoci ar fi putut oferi o desfășurare necesară geniului său. S'a mulțumit, însă, cu frânturi. Este, în această restrângere, ceva din tragicul ocaziilor pierdute sau din neșansa jucătorului care trage mereu numere mici.

Întreg personajul, cuprins de un autentic spleen, era extrem de interesant și de o conversație scânteietoare. Îl pasionau chestiunile sociale, ca socialist din vechea gardă a lui Gherea. Dar nimerise, la noi în țară, într-o epocă de sălbatecă represiune a mișcărilor de stânga, când plâpânda flacără a social-democrației românești era gata să se stingă.

Pregătirea ediției critice a Operei lui Caragiale, ce i-a fost incredințată în 1929 de editura „Cultura Națională” a constituit, pentru dânsul, o mare bucurie și i-a adus o reală mângâiere în tristele zile bucureștene, ultimele ce-i erau hărăzite. Dar lucrarea esențială asupra lui Caragiale, pe care îl cunoscuse atât de bine, în anii dela Leipzig, și îl iubise, a rămas nescrisă. Frânturi au apărut în prefetele celor 3 tomuri, câte a apucat să publice, din Operele lui Caragiale.

Lucrarea constituie prima ediție critică a unui autor român contemporan, făcută în baza cunoașterii profunde a operei și a scriitorului. Comentariile și notele sunt, de cele mai dese ori, revelatoare.

Din bogata corespondență cu I. L. Caragiale, purtată un lung șir de ani, nu ne-au fost păstrate scrisorile lui Zarifopol, care ar fi putut să figureze printre scrierile sale de seamă. Din scrisorile lui Caragiale se desprinde, însă, fizionomia inteligentului și spiritualului său corespondent. Ele ne transportă într-o lume în care oamenii aveau răgazul să cugete și să se entuziasmeze pentru o carte sau un concert. Din acest paradis, a căzut Zarifopol într-o lume de care s'a simțit întotdeauna strein.

Procesul creației, la dânsul, urma căi piezișe. De aceea impresia de tortură și de neizbutit a onora din rândurile sale. Aci, unii critici au văzut strâmbătura, dar ea apărea, cel mult, uneori, pe buzele sale. A fost un sceptic și o vie inteligentă; lectura cărților sale este, de cele mai dese ori, savuroasă. Mort prematur, la vârsta de 55 de ani, a lăsat o operă în devenire, dar suficientă pentru a asigura supraieșirea numelui său.

MOMENTE DINTR' UN DIRECTORAT

de CAMIL PETRESCU

Cyrano		nici dincolo
—	De nas	
Cyrano	Ce-mi va purta...	
—	Sub trombă.	
Cyrano	să-mi vâr,	
—	Nasul	să-mi ardă...
Cyrano		
—	Peste nară.	
Cyrano	Besnă îmi dă...	
—	Un bobârnac.	
Cyrano		veste că mă aflu...
—	Nas în nas	
Cyrano	a ceapă	
—	In nas	va merge
Cyrano		
—	...cu nasu'n vânt!	

Priviți mai de aproape fragmentul de mai sus. Mă indolesc că știe toată lumea despre ce e vorba. Poate că bănuiește oricum că e vorba de Cyrano de Bergerac, al lui Rostand, în traducere românească. Efectiv este vorba de una dintre cele mai „faimoase” scene din nu mai puțin faimoasa piesă, anume scena „Nasului” din actul doi, dintre Cyrano și Cristian, mai precis este rolul lui Cristian în această scenă „scos” pentru uzul interpretului respectiv...

Până la 1939 la Teatrul Național și de sigur la oricare teatru din România, așa se „scoteau rolurile” și așa erau împărțite interpretelor. Anume se scriau dar ultimele cuvinte din replica precedentă, cu indicația personajului, care le pronunță, iar alt rând după ce se arăta prin linuță că intervine actorul nostru, urma propria lui replică, în întregime.

Prin urmare orice interpret, în clipa când se punea o piesă în repetiție primea de la regizorat, ca toți camarazii săi, un asemenea „rol” adică vreo câteva pagini de text neinteligibil pentru el, deoarece ca să-și priceapă propriul lui rol avea nevoie de textul partenerului, abia de știa despre ce e vorba. În afară de acest „rol”, din întreaga piesă nu mai știa în mod normal decât titlul ei, rareori și numele autorului. Avea să afle și restul incetului cu incetului, de la scenă la scenă, de la act la act. Dacă avea însă reală bunăvoință, căci altfel de obicei, mai ales interpretii rolurilor secundare se pierd printre culise pe la bufet și nu vin de cât când îl strigă regizorul ajutor. Atunci vin în grabă aiuriți, într-o scenă ca la o chemare de șef de orchestră și spun automat ceace le șoptește suflorul. Ceva mai târziu „învață” pe dinafară rolul, atât cât le apare dintr'un text cum e cel de mai sus. De fapt scena citată, așa „enigmatică”, din Cyrano, cuprinde câteva pagini, cu fragmente de tirade ale eroului întrerupte cu spirit de a propos de Cristian. Aceste întreruperi sunt uneori scânteietoare tocmai în raport cu ceace spune Cyrano. Ce se întâmplă însă, ce se poate întâmpla adică? Ne având și textul partenerului și privind doar cele cinci șase cuvinte pe care are să le spună, actorul e indignat, adesea că a fost distribuit într'un rol atât de mic și că „rolul” înapoi, plângându-se că a fost nedreptățit. Vreau să spun că acest fapt se întâmplă de nenumărate ori în cazuri similare. Necunoscând piesa în întregime, uneori niciodată, dacă de pildă nu joacă decât în actul întâiu (căci se grăbește apoi să plece acasă) actorul nostru nu cunoaște caracterul funcțional al replicelor sale, nu are sensul structural al totalității, nu

știe cu ce alte părți din piesă rolul său e în corelație strictă și cum anume. Dacă mai târziu a apucat să dea o interpretare, după capul său și cât a înțeles din ce-ace a avut dinaintea, mai totdeauna firește greșită, nici măcar regizorul nu mai poate schimba nimic.

Mi-am amintit de aceste lucruri după o scurtă convorbire cu actorul de talent Marius, reintegrat acum de curând în cadrele Teatrului Național pe care l-a slujit totdeauna cu cinste și devotament. L-am întâlnit acum vre-o două zile pe stradă. Avea un caiet gros de repetiție în mână și arătându-mi-l, mi-a mulțumit călduros. Eram foarte nedumerit căci nu pricepeam de ce îmi mulțumește. După o mimică întrebătoare și adevătată, m'a lămurit: Vă mulțumesc pentru toți camarazii mei, pentru că d-voastră ați introdus la Teatrul Național această mare și folositoare reformă, ca fiecare interpret, dela cel ce are de spus două vorbe până la personajul principal, să aibă textul întreg al piesei, el personal, proprietatea lui, putând să-și facă însemnările pe care le crede necesare pe text... și păstrându-l apoi definitiv acasă."

Poate că am făcut eu când împrejurările mi-au permis „reforme” mai mari și mai dificil de realizat. Totuși întâmplarea m'a amuzat. M'a amuzat mai ales să-mi amintesc și împrejurările în care a fost realizată această întoarcere a unei tradiții.

Se greșise decorul unei piese istorice de mare montare. Am luat de scurt pe directorul tehnic al teatrului. Mi-a răspuns dezolat: „Domnule director nu suntem noi de vină. N'am avut textul piesei”.

Eram uluit...

— Cum e cu puțință asta ?

— Nu ni l-a dat directorul de scenă.

Chemat să se justifice directorul de scenă a explicat sincer :

— Domnule director, avem în totul trei texte scrise la mașină: Unul pentru suflour, altul pentru regizor (ajutor), altul pentru direcția de scenă. Câteodată dau direcției tehnice textul meu. Acum mi-a trebuit tot timpul. Mi-am făcut pe el însemnări regizorale.

— Numai trei exemplare ? Cum e cu puțință asta ?

— Așa se face la Teatrul Național de 70 de ani de când s'a înființat el... și la fel la teatrele particulare.

— Dar ce fac actorii ?

— Pentru ei sunt rolurile, „scoase”.

Eram tocmai în conferință cu directorii de scenă. Le-am explicat că așa nu mai merge. Trebuie să avem un număr suficient de texte la orice piesă. Mi s'a răspuns că ar fi foarte costisitor. Am replicat stăruiitor :

„Prefer să cheltuiesc 30 de mii de lei cu transcrierea unei piese decât să pierd sute de mii de lei cu decorurile greșite”.

Am anunțat hotărârea să cumpăr o mașină de multiplicat și am chemat pe loc pe administrator.

„Domnule Administrator te rog să cumperi neîntârziat un aparat mecanic de multiplicat textele”.

Administratorul a stat puțin pe gânduri și pe urmă a spus vag :

— Cred că avem unul...

— Unde e ?

— Poate prin pod. A fost cumpărat acum vreo șase ani.

Nu-mi venea să cred.

— Și de ce nu e folosit ?

A răspuns mirat și el.

— Nu pot să știu de ce directorii dinaintea d-voastră nu l-au folosit, dar bănuiesc că din pricină că ar fi prea costisitor. Trebuie înoite mașinile de scris, căci la cele actuale nu se poate scrie pentru Gestethner. S'a emis părerea, acolo, că se poate scrie și la mașinile actuale. Am luat hotărârea să chemăm un reprezentant al casei vânzătoare și chestiunea s'a lămurit. Se poate scrie la orice mașină pe o anume hârtie cerată.

Rezultatul a fost că am dat ordin ca orice piesă să fie scrisă în cinci zeci de exemplare. Două la dispoziția directorului, două la dispoziția directorului de scenă pentru notele lui personale, unul pentru direcția tehnică, altul pentru regizor, de asemeni unul pentru elec-

tricieni, apoi pentru suflour, pentru bibliotecă (2) și bineînțeles câte un exemplar de fiecare interpret. Ce prisoșește să rămâie depozitat ca rezervă.

Surpriza a fost că această „reformă” n'a fost nici măcar costisitoare. Toate cele 50 de exemplare, broșate semicartonat, costau atunci, la un loc, nu 30 de mii de lei, ci trei mii. E o măsură care a fost păstrată și de directorii care m'au urmat și ea astăzi constituie o necesitate firească la orice înscenare.

Căci totdeauna ceace era necesar și e realizat pare apoi nespun de firesc.

Arthur Rimbaud

Adormitul văii

Unde cântă-un pârâu, în culcuș de verdeață
Și prin ierbi argintiile zdrențe și-aniă,
Unde 'ntâmpină soarele munți cu creasta semeață,
E o vale micuță ce mustește lumină.

Un soldat, capul gol, gura mută deschisă,
Ceața fraged scaldată 'n albastru-aișor,
Doarme : palid pe iarbă întins, și sub nor
Plouă 'n patul său verde lumină de vise.

Printre iriși, picioarele. Doarme. Suav
Surâsul lui : zâmbet de inger bolnav.
I-e frig : natură strânge-l și leagănă-l la piept.

Parfurmurile nara nu-s destul s'o 'nfioare ;
Doarme, cu mâna pe piept : Și 'n plin soare
Liniștea-i vată pe rânile —două— din șoldul său drept.

Mișcare

Mișcare în zig-zag pe povârnișul căderilor fluviului
Vâltorile la cârmă
Repeziciunea râpei
și treacățul uriaș al curentului
Duc, prin luminile nemaiauzite
și noutatea chimică,
Pe călătorii înfășurați în trombe de val
și de strom.

Sunt cuceritorii pământului
Iscodind noroace chimice personale.
Sportul și confortul călătorește cu dânșii !
Ei aduc educația
Rasselor, claselor și fiarelor, pe vapor :
Odihnă și turburare
în lumina diluviană
a groaznicelor seri de studiu.

Căci, din convorbirile printre aparate, sânge, flori,
foc, giuvaeruri,
Din socotelile vânturate pe corabia asta fugară,
Se văd, — rostogolindu-se ca un stăvilor dincolo de
ruta hidraulică-motrice,—
Monstruoase, lămurindu-se neincetat, — stocurile lor
de studii.

Ei, izgoniți din extazul armonie
și eroismul descoperirii.

În calea accidentelor atmosferice celor mai
surprinzătoare

Un cuplu de tinerete se izolează pe arcă.

— E iertată sălbătăcia asta veche ?

Și cântă și rămân.

Trad. de ION FRUNZETTI

ROMANUL POSTUM AL LUI G. IBRĂILEANU

de CAMIL BALTAZAR

Când scriam în 1933, în „România literară”, următoarele rânduri despre „Adela” nu știam de existența unui jurnal postum: „Am citit cartea lui Ibrăileanu cu sentimentul salutar și îmbucurător că mă împărtășesc de un lucru rotund, perfect în simplitatea lui și de un farmec unic, singular. Știu că dragostea desuetă a acestui erou romantic și de veche modă, — are un vag iz de ridicol și de inactual pentru un om al epocii noastre: pe care bărbat de 40 de ani de astăzi l-ar cipi rezerve și reticențe să iubească deschis o fată de douăzeci? Dar marea frumusețe a „Adelei” aici e. Gratuitatea acestei iubiri neimplinite și ne-trăite până la capăt, plutirea ei pe marginea de prăpastie a incertitudinii, care o face să crească, să se eleveze și ține pe eroul ei pe muchea de vis a unei continue îndoieli; asta face zădăria de stelărie interioară și farmecul ei unic. Știu că eșafodul de fragilități și subțiri căpriori ai acestei arhitecturi sumare, s'ar fi putut înălța până la edificiul epic complet al unui deplin roman. Dar ce importanță are că stările afective au rămas în starea lor pură, primară și neexploatate? Ce importanță are că, în loc să fie o lucrare de mare întindere epică, succulentă în amănunte și divagații exteioare, „Adela” e abia un jurnal intim obiectivat de o ușoară schelărie psihologică, plină de observații subtile! Cartea însă acuză un principiu de viabilitate incontestabilă.

Povestea naivă te prinde, observațiile critice și analitice se încadrează admirabil și fac tovărăsie bună cu clipele de elevată afectivitate, peisajul naturii participă organic și cu o poezie de aleasă calitate, totul se petrece sub o zodie armonică, ce te cucerește prin stilul curgător, prin plasticizarea momentelor importante din drama acelor eroi, îți place și îți dă o indefinită împăcare etică cu tine însuți. Pentru plăcerea mea personală aș putea transcrie zeci de pagini în care creionu-mi a însemnat dare laterale. Adevăruri spuse cu un ton minor, părând bătăle, dar care subliniază atât de perfect o stare afectivă: observații pe care fiecare le facem în accidentul unei experiențe sentimentale sunt transpuse în „Adela” cu o subtilă pană de psiholog înamorat care le dă o savoare specială; toate acestea întregite de descripții de natură ce ating prin frumusețea lor simplă, necăutată, perfecțiunea paginilor naturiste din „Pan” de Knut Hamsun.

Așa dar nu știam de existența în saltar a unui alt roman cu mari accentuat caracter biografic, ba chiar de spovedanie. Imediat după moartea criticului, mi-a fost dat să citesc manuscrisul acestei opere inedite, din care „Adevărul literar” a publicat prin 1937-38 mai multe fragmente. Cum biblioteca dimpreună cu manuscrisele criticului a ars, — după cât am fost informat, găsește interesant și instructiv spicuirea acortui jurnal-roman.

Amintirile de copilărie și adolescență încondeiate în manuscris datează din 1911 și ele au fost redactate sub forma unor scrisori către un prieten, în casa căruia au fost și scrise. Cum scrisorile acestea nu erau destinate apariției, ele se prezintă sub prima redactare, ca un dicteu franc, fără corijarea formală strict necesară. Aceasta le dă toată savoarea unei confesiuni directe, nefalsificate a sufletului sensibil al unui adolescent a cărui viață conține straniul experienții unui personaj din tulburătoarele romane ale marilor scriitori ruși.

Cum e un roman intim cu mari accente simfonice sufletești, găsești la tot pasul prilej de oprire și desfătătoare spicuire. Frumusețea nudă a paginilor cât și valoarea de document moral pentru înțelegerea fizionomiei psihice a unui om ale cărui resorturi sufletești pot fi descoperite din aceste pagini — și a unei epoci — au prețul unor revelații de fapt necunoscute chiar de mulți dintre prietenii apropiați ai lui Ibrăileanu.

Amintirile încep dela Roman, când spoveditorul n'avea decât cinci ani. Copilul își amintește că a trăit într'o fa-

milie de mici burgheji cu tradiții, cu o viață de familie compusă din sentimentul datoriei, din iubire și din spirit de solidaritate — și crede că ceea ce va fi având bun în caracterul său, de-acolo provine. Dar partea revelantă a vieții evocate este că etapa de viață de familie, trăită la o vârstă aproape inconștientă, a ținut puțin, întrucât mai pe urmă, trăind fără familie, copilul a rămas fără creștere și a trebuit să o înlocuiască, mai târziu cu mintea, să judece „ce trebuie și ce nu trebuie să facă”.

„Creșterea”, recunoaște autorul spovedanilor, „îți dă deprindere, așa că te porți cum trebuie în chipul cel mai natural, fără efort și în fiecare moment. Mintea însă uneori de te părește nu poți fi atent la infinit. Apoi efortarea conștientă te obosește”.

Prima icoană luminoasă ce se ivește în calea copilului este mama, dar o mamă încadrată de o aureolă tragică. „Eu n'o țin minte cum era la față decât foarte vag. Am mai mult o impresie nelămurită despre ființa ei sufletească, despre ceva cald și lipit de patimă de copilul acela care sunt eu. Dar această impresie nelămurită a mea adăogată cu cele ce am auzit despre ea, au alcătuit în mintea mea o ființă vie pe care o văd: o fată tânără. Ea a murit la vârsta de 31 ani și eu o văd ca o fată. Mama mea, acum când eu am 40 de ani, când sunt mai bătrân decât ea, îmi apare într'un chip foarte curios pe care e greu să-l exprim: Mama mea este mai tânără decât mine. Dacă ar mai fi trăit, dacă ar trăi acum, mi-ar fi rămas imaginea unei mame ca toate mamele. Dar mama mea este o fată. Nu știu dacă înțelegi sentimentul asta. Sentimentele mele pentru dânsa au ceva deosebit și din cauza aceasta e singura răsplătită pe care mi-a dat-o natura pentru moartea ei timpurie. Astăzi ar avea 66 de ani, o femeie bătrână, fără frumusețe, lovită de toate injuriile vremii. Un sentiment mizerabil poate mă face să simt că e mai bine că a murit în floarea tinereții. Ea a FOST de mult, de foarte mult și sentimentele mele pentru ea sunt pentru mama mea, pentru o femeie frumoasă care a suferit mult de sărăcie, pentru o ființă care n'a avut când să guste viața, pentru cineva care a trăit toată poesia lucrurilor din îndepărtatul trecut”.

Ibrăileanu părăsește la 5 ani casa părintească pentru a se duce la țară unde tatăl său luase în arendă o moșioară. Trăind la țară, se împrietenește cu țărani. Copilul își amintește că în toate impresiile lui de atunci intră, în cea mai mare parte, misterul și traiul halucinant în mijlocul naturii, evocată cu mare putere și ascuțime și cu oarecare haz, cum e întâmplarea cu cocostârcul: „Toate mi se păreau foarte depărtate. În toate direcțiile mi se părea că se sfârșește o lume după care începe regiunea basmelor”.

Fie că povestește joaca cu Zmeii, sau o călătorie cu tatăl său, care între timp se căsătorise a doua oară, autorul notațiilor găsește mijloace de pură frăgezime de a ne evoca peisajul și natura. Ele sunt uneori descrise cu o simplitate, cu o ușurință curgătoare: deasemeni balada naivă a copilăriei trăită cu ochii larg deschiși, ni se oferă în toată halucinația ei, prinsă de antenele ascuțite ale unui mare sensibil.

Pe la 11 ani, când copilul era în clasa patra primară, tatăl se îmbolnăvește și pruncul preia, cu mult curaj, grijile gospodăriei. Dar condițiile cauzate de boala gravă a tatălui său îi produc o curioasă psihopatie: la școală nu putea începe să spună lecția. Devenea mut. Ca să se încredințeze de adevăr, profesorul îl pune să scrie lecția pe tablă. O scria dar nu o putea rosti. Această infirmitate a ținut multă vreme și a suferit de ea și în liceu. „Ba chiar până și azi, mărturiseste criticul, în jurnalul său, „în anumite ocazii, și azi, când sunt mulți într'o cameră, oameni mai streini și trebuie să spun: bună ziua, adesea nu pot, ori îl opun repezit, comic, exploziv, fiindcă îl spun într'o mare efortare făcută asupra mea și aceasta are ca bază timiditatea”.

Pentru proporția personalității criticului și glosatorului social, mărturisirea aceasta e plină de o umilitate impresionantă și de semnificație.

Plin de savoare e episodul trăit de adolescentul de 16 ani, care, gelos pe niște tineri soliviști, telegrafisti cu ređignote și jobene, se teme că i-ar putea fura pe Estella, iubita lui de câțiva timp. Jurnalul povestește o întâmplare care prin ineditul hazului ce implică, trebuie reprodusă: „Dar un lucru aproape extraordinar s'a întâmplat, nu din gelozie, ci dintr'un fel de invidie... Ea nu, aproape din nimic. Estella era prietenă cu altă fată frumoasă și asta, poate mai frumoasă, dar nu așa de pizantă. Era pe atunci la Roman un tânăr grec care uneori se plimba cu ele prin grădina publică. Și nu gelozia, dar fericirea lui de a putea fi cu ea, mă cam indispucea. Intr'o seară eram cu un prieten, un băiat cam ținut, care a murit de mult. În glumă, i-am spus: „Ai putea tu să-i tragi o palmă acelui cavaler?” Lucrul părea imposibil — imposibil adică să nu fie prins, bătut, dus la poliție. În urma unui astfel de scandal ne mai auzit. Prietenul meu care era sub influența romanelor de senzație și cam apucat, se simți sfidat de vorbele mele. Era în joc acum curajul lui. Deodată se repezi prin lume, dădu o palmă sonoră cavalerului, izbucni ca un fulger printre oameni și fugi acasă. Fluierături de sergenți, scandal... Dar lucrul nu s'a aflat niciodată. A doua zi gazetele locale narau la informații întâmplarea. Noi, cu aerul de conspiratori, ne socoteam lucru mare, tipuri din romanele de senzație. Azi cavalerul palmuț e un domn cărunt în Iași, Estella femeia unui doctor din București. Amorul s'a isprăvit cu plecarea mea din Bârlad”.

Și apoi: „Dar sfârșitul șederii mele la Roman a fost tristat. Tatăl meu era acum bolnăv. Simțeam o milă și o tristeță — și întâia oară am simțit lumea. Cu ce fericire, înainte de a pleca la Bârlad, i-am dat două sticle de cognac, cumpărate din leafa mea dela o lecție, — căci i se spusese că cognacul îi va face bine. Tatăl meu nu mai putea să-și facă slujba. Situația era teribilă. Trebuiau să mă duc la liceu. Eram un elev așa de bun, cunoscut în orașul acela mic, încât au contribuit la o listă de subscripție mulți cetățeni. Cavalerul medieval era umilit. Trist de boala grea a tatălui meu, umilit de lista aceea, îngrozit de lumea străină unde aveam să plec, — acuma nu mai era vorba de amor — și nici vreunul din celelalte romantisme... Atunci am început viața...”

„Tatăl meu mă iubit foarte mult. Avea obiceiul să mă ia cu dânel pe la treburile lui și-mi aducea întotdeauna ceva când venea acasă. Rămăși amândoi orfani oarecum, la moartea mamei mele, se făcuse între noi o legătură de prietenie, de camaraderie. Eu îl iubeam cu amor, cu o iubire fizică. Imi plăcea să-l sărut pe barbă... Parcă am și acuma pe buze senzația bărbei lui.”

Adolescentul cunoaște apoi tribulațiile necesare pentru a-și câștiga singur existența: preparații la oameni antipatici, scurte evadări în huzur și apoi iubiri temporare cu fete între 12 și 14 ani. („Rar om să fi fost mai dispus la amor decât mine. Amor care idealizează, care face scumpă ființa iubită care lasă o melancolie intensă la despărțire... Și asta, din cea mai îndepărtată copilărie”).

Partea de nobilă contribuție și participare la sbaterea socială de pe atunci ocupă un loc respectabil în aceste amintiri. Grupul de tineri, generoși, ce formau cercul criticului în devenire, alcătuiau societăți literare și se ocupau cu critica: „Toată vremea discutam și puneam omenirea la cale. Ceteam ca evangheli cărțile puține ce le aveam. Puține, fiindcă în provincie nu găseam cărți și nici nu mi le puteam procura decât cu mari sacrificii, săraci cum eram. Odată, cumpărându-mi o carte de 25 franci a lui Haeckel, despre Origina omului, a trebuit să mă mut la altă gazdă și să mănânc la un casap un fel de dejun și un fel seara, așa că trei luni am suferit necontenit de foame, mai ales seara. Eram oameni mari pentru că aveam idei, un ideal pentru care trăiam și el era singurul lucru important în viața noastră. Niciodată n'am mai dus o viață așa de plină de idei. SI CAT ERA DE RINE PE ATUNCI. CAND AVEAM RASPUNS SIDESLEGARELA TOATE PROBLEMELE. PETRE CERILE NOASTRE ERAU, TOATE, INTELECTUALE”.

Vremuri patriarhale, vrednice de invidiat, față de timpurile pe care le trăim acum.

Criticul de mai târziu mărturisește deasemeni că făcea

poezii influențate de Eminescu, dar recunoaște că „celte peste 18 ani, inii par ridicole”. Și referindu-se la întâmplări de mai târziu, scrie: „Numai odată în viață stăpânit de o nemăsurată pasiune am putut s'o exprim în scris, atunci când toată ființa mea se tira în genunchi, sărutând urmele pașilor unei femei adorate. Încă odată: poeziile dela 18 ani, expresia sentimentelor mele de atunci, expresie scrisă și tipărită, este o pată pe inteligența mea, mă ofensează esteticeste, este încă unul din acele lucruri care aș dori să fie șerse din trecut.

Rar și vigilent spirit de scrupul care arată pe viitorul critic.

În alt loc jurnalul-roman are aceste rânduri:

„Dar trecând peste toate acestea și luând în bloc activitatea de publicist din acea vară, — Ce semn de putere, de viață, de idealism! Credeam cu tărie în bine, în adevăr, simțeam că ființa mea e un mijloc pentru realizarea fericirii omenești și a triumfului adevărului. Cred că scepticismul ironic încă nu apăruse la mine. Eram mai naiv, dar mai puternic, mai bun și, într'un fel, eram fericit”.

Ce actuale par gândurile acestea acum și ce actuală profesia aceasta de credință, iar sentimentele exprimate explică simpatia și dragostea de care s'a bucurat omul Ibrăileanu.

După revelația apariției romanului „Adela”, arătând o față nouă, necunoscută a personalității criticului, paginile acestea de jurnal vădesc o altă față din vârsta atât de prețioasă a adolescentului Ibrăileanu. Minereuri cari prelucrate ar fi dat desigur un excelent roman.

Dar i-a fost dat sufletului acestei figuri nobile să rămână fixat de însăși mâna lui stângăce și inspirată în aceste pagini memorialistice, care învederează fizionomia lui spirituală, ascensiunea accidentată, punctată de atâtea greutateți și, mai ales sufletul de aleasă, uncă valoare, ce a colcăit în trupul prea de timpuriu năruit.

Paginile acestea cresc figura lui Ibrăileanu în omenescul ei și, știind că timiditatea neverosimilă aproape și sfâșietoare, cât și toate tribulațiile acestui om, transcrișe cu sinceritatea unui Doctoevski din scrisori și amintiri, aparțineau marmorei de finețe și gingășie pe care am cunoscut-o, trebuie să alături pe criticul ieșean în galeria lui Titu Maiorescu, care a reffcut, în mai mare și mai tragic experiența umană a lui G. Ibrăileanu.

Trebuie să plec astăseară

Trebuie să plec astăseară
sau mâine. Un inger de pară
lângă patul meu va veni.
Scoală-te, nu zăbovi.

Inger, lasă-mă pe pământ.
Strânge-ți aripile pline de vânt
și privește:
totu 'nflorește și crește.

Lasă-mă să-mi mai trec umbra pe-aici,
peste ape 'n tremur și poteci,
să culeg flori, să 'mpletească cununi.
Iată, nu cer multe minuni.

Ia o ramură și prefă-o 'n femeie.
Du-o 'naintea Dumnezeuului tău să steie.
Ea va răspunde nevinovată
despre viața mea toată.

MAGDA ISANOS



NEBUNUL

Nu mă turbură nimic. Sau, mai corect spus, nu mă mai poate turbura

Câtă vreme aveam cui să mă închin, pe cine să ador, identificându-mă cu esența sa, mai puteam spera, știam să ridic, după orce indignare fruntea; aveam de fiecare dată un drum nou, pe care urma să-l încep și întotdeauna descopeream ceva altfel decât înainte. Aceasta era, în fond, o mișcare continuă, un echilibru interior, un itinerar al orelor. Dar pe atunci, exista pentru mine un monument, o sculptură cu viață, o lumină.

Vorbesc despre cel din urmă exponent al propriei mele existențe. Și când spun așa, nu înțeleg numai ultimul, în sensul că ar mai putea fi, ci un element care s'a dizolvat ceva care s'a pierdut. În plus, o anumită stare, care nici nu mai poate reveni.

Fiindcă mereu am crezut în oameni. În fiecare zi imi legam existența de altcineva — un om în care mă oglindeam, pe care încercam să-l pătrund ca să mă înțeleg pe mine însumi, pe care-l divinizam, tocmai ca să găsesc în făptura mea, ceva de adorat. Și, de fiecare dată, descopeream nimic. Un om întâlnit dimineața, mă descuraja seara. Imi arăta lipsa unui om. A doua zi, însă, reîncepeam căutările. Finalul era același. Totuși, până acuma, nu m'a putut împiedeca nimeni să cercetez mereu.

Spun până acuma, pentru că din ceasul acesta nu mai sânt în stare să fac așa ceva. Simt. În mine, s'a cuibărit neîncrederea perfectă. Ar însemna să mă sinucid, continuând. Speranță nu există — și abia în noaptea asta înțeleg că totul este în trecut. Deși n'am trecut cu mult peste două decenii. Deși eu însumi am scris cândva, o baladă a speranței.

Cel despre care vă vorbesc, trăiește încă. Pentru mine, însă, nu. Păcatul este că nici măcar nu l-am pierdut. S'a răstăcit el însuși de mine, tocmai când ne țineam mai strâns, când mă convinsesem că în sfârșit, era ceaie căutasem.

Când îl vedeam, imi tremura inima. Privirile imi pălpăiau în jar. Brațele mele cuprindeau toate planetele. Cu palma, rotunjam soarele. Urechea imi intercepta o simfonie diversă și nouă. Eram cu totul, o fântână a zilelor, cari aveau să mă impresoare.

Dacă îl părăsiam pentru un anumit timp, se negurau zărilor, fășnia întunericul, spațiul se aduna uriaș împrejurul meu. Nu trăiam decât ca materie.

Revăzându-l, mă regăsim.

Dar, cu câteva ceasuri înainte de-a vă povesti, nu l-am mai descoperit, deși am fost doar la un pas de dânsul. Redevenise om. A fost peste puterile mele. M'am prăbușit. Am simțit numai un gol tot atât de perfect și de nesfârșit, ca neîncrederea, care mă înlănțuiește acum.

Oglinda mea și a universului arăta de data asta, un chip schimonosit, un ceră static, un munte fără temelie. Mă bicinise. Fără să știe că nu eu îl căutam, ci demonii din mine. Fără să-și deie seama, că ar fi putut trăi într'o lume, pe care nume eu fusese naiv să cred că o pătrunsese.

Omul redeveni om, deși niciodată nu fusese altceva.

După căderea mea, s'a năruit el însuși. (Prin mine, totul pierde). Iar eu nu reușeam să rămân în afara corespondentului. (Cu mine, cade o cortină).

În ora aceasta, sânt o toamnă în doi timpi. Fantastice cărări serpuiesc, unindu-se. Mai mult: — se ncolăcesc. Și nu mai găsesc sfârșitul. Sau, poate, un mă știe el. Orcum, nici măcar singur nu-mi pot spune. Fiindcă nu mă mai posed nici pe mine.

Celace e mai trist: — niciodată nu mă voi regăsi. Pentru că am renunțat la căutări. Și, renunțând, înseamnă că nu voi descoperi nicicând înțelesul propriei mele călătorii. Așa fiind, eu însumi nu exist. N'are decât să spună oricine, altfel. Nici nu mai aud. Ar fi posibil așa ceva?

Ca să vă dați seama, cât am ajuns de puțin viu, puteți afirma că aș fi singurul vinovat.

Vă iert și de data aceasta.

Dacă aș face în alt fel, ar însemna că mă contrazic. Că totuși trăiesc.

Și nici voi n'ați mai fi. Nu v'ar conveni. Pentru că v'ar fi rușine.

* *

De câțiva timp, nu mai sânt mulțumit de nimic. Iată motivul, pentru care nici nu mai beau. M'am săturat de orce euforie.

Totuși, uneori, mă revăd în cârciumă. Galben, absent, încalcit ca o nebuloasă și încovoiat deasupra paharului. O umbră cu mai puțină formă, decât celelalte. Trecând pe dinaintea unei tavernă, mă zăresc prin vitrină. Tresar. Imi înalț până la soare pleoapele. Pupilele mi se dilată. Și iar privesc, mai pătrunzător, mai aprig, mai nelămurit. Același subiect, dincolo de geamul fumuriu, același om singur și pierdut: eu însumi. Și uit că n'am intrat încă. În schimb, mă pot privi.

Dementul duce la buzele palide paharul. Se uită în adâncul lui. Trece dincolo de fund și se pierde, cine știe unde. Târziu abia, soarbe. Într'un colț, i-se pare că îi falfăie cineva o privire. Zâmbeste, dar nu știu cui. Ridică pumnul, îl flutură; apoi, îl destăce și, respirându-și degetele luminoase prin păr, închide ochii. Se pleacă mai mult asupra mesei. Încă puțin — și fruntea i-se lipește de scândura umedă, încinsă de mirosul alcoolului.

Câteva minute, totul se rostogolește undeva, într'un cerc fără circumferință, într'un univers inexistent.

În jurul său, oamenii beau ca porcii. Se sărută cu privirile se pălmusc pentru un motiv pe care-l vor uita numaidecât. Psalmii injurărilor se arcuiesc în aier și numai uneori, țiganul reușește să-și impună strident și — (hm!) — lasciv, pretextul la o melodie.

Incolo, numai cârciumarul. Toarnă și niciodată n'are timp să-și numere banii. De aceia e furios. Și mai e necăjit, pentru că unul dintre bețivi i-a cerut să nu mai fure la măsură. El e singurul sacrificat. Dealtfel, are să termine și cu negustoria asta. Fiindcă, în definitiv, câștigul i-s'a transformat într'o vacă pe care-o va putea munge tot restul zilelor.

Omul, care nu-i mai aude, încă sărută, într'un coșmar frigiduros masa. Se'nvințește. Tremură. Agită de-asupra capului, brațele. Buzele, ca niște zaruri, i-se rostogolesc în vorbe fără șir și albe. Și urlă, nu strigă. Nu știe ce face, deși s'a ridicat în picioare. Ochii încă nu și i-a deschis.

Cineva răstoiește'n gând un calendar și-l repede cu un slânt.

Cârciumarul se avântă la el. Îl ridică în brațe, face câțiva pași, deschide ușa, și-l aruncă afară, pe cele câteva trepte.

(— Ți-a plătit băutura? — întrebă unul, înăuntru.

— I-a rămas pălăria, dă-l... și face mai mult).

În stradă lângă mine, omul încovoiat îl privește pe fiecare. Nu recunoaște nimic.

Mult mai târziu, se întoarce cu spatele spre soare și rânjește.

— Trebuie să-l găsesc numaidecât pe Diogene — mor-măie — altfel nu voi ști niciodată unde să caut omul.

Și se pierde într'o cascadă de râs infect.

Infricoșat, îl măsoară mai atent cu privirile.

Sânt eu însumi.

BEN. CORLACIU

Martie, 1944.

Considerând sociabilitatea franceză ca un fapt, și că un fapt demonstrat, vom încerca aici să studiem câteva din consecințele lui.

Dacă sociabilitatea e într'adevăr unul din factorii formativi ai personalității oamenilor care o practică și ai literaturii create de acești oameni, mijloacele de expresie îi vor purta pecetea neîndoelnică și vor confirma tendințele ei disciplinare. Prin însăși funcțiunea ei cea mai importantă, expresia ne apare ca un element social, de vreme ce numai prin expresie opera literară devine comunicabilă. Întru cât privește literatura franceză, cea mai comunicabilă dintre literaturi, calitatea socială a formelor expresive, legate prin numeroase raporturi de formele de sociabilitate inerente personalității creatoare, se înalță la gradul suprem.

Acesta este, credem, sensul „compoziției“ în literatura franceză. Se recunoaște în deobște acestei literaturi meritul suveran al ordonării ideilor într'un plan coerent de supremă eficacitate. Nu e vorba, de sigur, de simpla ordine școlară, clasificatoare și metodică, pe care o predă până astăzi cu incontestabil succes numeroasele tratate și manuale de retorică. E vorba de ordinea aceea despre care Malebranche putea scrie că „La beauté de l'ordre est plus aimable que toutes les beautés sensibles“, adică de ordine ca perfecțiune a spiritualității și ca echivalent al frumosului; ordinea intrinsecă, vie, adâncă, uneori subtilă, care interesează, nu numai inteligența rece și calculatoare, ci întreaga personalitate a scriitorului. Așa încât metodele retorice se adresează în Franța unor oameni convinși cu anticipație, pentru care compoziția, mult mai mult decât un obicei impus și câștigat e un fapt spontan și o fatalitate organică. În „compoziția“ franceză se topesc armonios și se realizează viu toate atributele spiritului francez — măsura, proporția, justetea, claritatea: ea figurează punctul geometric unde se întâlnesc liniile de contur ale personalității franceze, dela sentimentul îngăcat cu sine, al limitei, până la cerințele unei inhibiții sociale unanim admise.

De origine socială este de asemeni calitatea „vorbită“ a limbii franceze. Vaugelas, în ale sale *Remarques* din 1647. scria: „La parole qui se prononce est la première en ordre et dignité, puisque celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée“. Intre gândire și limba scrisă există așa dar un intermediar ideal, și anume „cuvântul“. Lucrurile se întâmplă ca și cum, la Francezi, înainte de a se scrie, gândirea se vorbește. Nu doar că se vorbește cu glas tare în fața unei societăți totdeauna prezente, ceace de altminteri se întâmplă deseori chiar în literatură clasică; ci numai că, în singurătatea lui creator, autorul francez își vorbește gândul în fața unei societăți ideale, care-i impune formele ei de simplificare, de filtrare, de clasificare, de ordine. Forma scrisă va fi rezultatul acestui proces oarecum social. De aici, aceea suverană inteligibilitate a scrisului francez din toate epocile, precum și, în general, excluderea la maximum a termenului tehnic sau de școală; de aici, tonul „ușor“ (aisé), cursiv, fără pretenție, întru câtva familiar, care surprinde până și în literatură, cu falsă reputație de rigiditate, a unui Racine.

Există, în scrisul francez, un element concret de sociabilitate care confirmă aceste vederi: dialogul. Desvoltarea și calitatea dialogului în literatura franceză nu pot fi întâmplătoare, nici lipsite de semnificație: ele sunt rezultatul unei vieți de societate care, în mod firesc, se manifestă prin conversație. Știință și artă, conversația își are tehnica ei subtilă, apoi îndelung desbătută în veacul următor de numeroși educatori francezi care colaborează la formarea lui „honnête homme“. Se precizează rând pe rând subiectele cele mai favorabile conversației și se studiază cu mare lux de amănunte modul cel mai eficace al expunerii — adică tonul, proporțiile, gestul, mimica... Totul, în funcție de pregătirea, de calitatea, de concepțiile participanților, precum și de timp, de loc, de tot felul de împrejurări posibile.

Despre virtuozitatea conversației sub vechiul regim, Taine a scris pagini spirituale, unde conversația apare ca un fel de instrument al fericirii: „Il cause donc, à l'aise et dispos, et il éprouve du plaisir à causer. Car ce qu'il faut, c'est un bonheur d'espèce particulière, fin, léger, ra-

LIMBA ȘI STILUL CA EXPRESII ALE

pide, incessamment renouvelé et varié. où son intelligence, son amour-propre, toutes ses vives et sympathiques facultés trouvent leur pâture; et cette qualité du bonheur, il n'y a que le monde et la conversation pour la fournir... Doamna de Luxembourg percepe cele mai subtile nuanțe și arbitrează în mod expert aceste mici triumfuri de flecare clipă, acordând triumfătorilor înalta ei protecție: „Sur un trait fin, sur un silence, sur un „oh!“ dit à propos au lieu d'un „ah!“, on reçoit d'elle, comme Monsieur de Talleyrand, le brevet de parfait savoir-vivre qui est le commencement d'une renommée et la promesse d'une fortune“. Taine tratează aceste lucruri delicate cu o umbră de zâmbet. E drept că el se referă cu deosebire la veacul XVIII, când conversația ca și alte aspecte ale veacului, tinzând să alunene pe panta frivolității, cunoștea un început de decădere.

Oricum, o bună conversație implică și, în același timp desvolta, prețioase aptitudini de pătrundere psihologică, în lipsa cărora dialectica socială ar fi rămas fără ecou și fără aderență. Conversația devenea o reprezentare și presupunea o adevărată punere în scenă. Intre teatru și sociabilitatea „conversată“, există într'adevăr stricte raporturi de dependență, justificând plăcerea, nu numai inte-

NOCTURNAL

*S'au scuturat castanele sălbatece și nucile.
Acuma nu mai picură decât ulucele.
Zaplazu-i răsturnat și nu mai apără ograda,
Căruțele cu taine nu mai vin târăgănat pe strada
Ce-a fost odată ulița copilăriei. Oare
Se pregătește cerul iarăși de ninscare?*

*Cra — craaa...
Pe unde ești, copilăria mea?*

*Odinioară și ninsorile clipeau naive la fereastră;
Roiau în zbor hulumii, noaptea cădea albastră,
Și mai albastră floarea de vânt liliac
Ș'ardea cu glob lunatic o lampă în etac.*

*(Sculați, sculați, boeri mari...
Să se scoale cine?
...Că vă vin colindători...
Nu mai vine nime).*

*Casa e'ntunecată ca o hârtie arsă.
Iată și banca de subt liliac; acum, întoarsă,
Putrezește întru veșnică hodină.
Și scrânciobul s'a nârui subt nucul din grădină.
Via s'a uscat și nu mai dă struguri,
Crengle livezii nu mai așteaptă muguri.
De când a trecut dricul,
Poarta a rămas ca spartă.*

*S'a dus dintâi bunicul
Pe lumea ceialaltă.
Intr'o zi nici bunica n'a mai fost nicăeri
Ș'au început să crească bălării și tăceri.
Acum bunicii dorm într'un amin.
Acolo nu-i nici întristare, nici durere, nici suspin*

JUL FRANCEZ E SOCIABILITĂȚII

de BASIL MUNTEANU

lecturală, ci chiar artistică întru câtva, care se cerea și se afla în exercitiul conversației. Înțelegem de ce până și un Pascal e așa de sensibil la farmecul ei, iar entuziasmul lui La Rochefoucauld ne surprinde mai puțin.

Instrument al conversației în societate, dialogul e și un admirabil instrument de expresie literară. Mai mult ca oricare alta, literatura franceză e o literatură dialogată, nu numai în teatru, ci în roman și chiar în poezie. Romanele Madeleinei de Scudéry, *Cyrus* și *Clélie*, sunt așa de încărcate de conversație, încât romanciera, spre a le re-improspăta succesul, s'a gândit la un moment dat să extragă din ele părțile dialogate și să le publice a parte: între 1680 și 1692 apar nu mai puțin de zece volume de *Conversations*, în care se condensează partea cea mai substanțială a romanelor amintite. Mult mai surprinzătoare este prezența dialogului în lirism: în *Contemplations*, de pildă, ca și în întreaga sa operă lirică, Victor Hugo introduce dialogul pe o scară foarte întinsă.

Versul francez ne apare de asemenea ca un puternic instrument de sociabilitate. S'a spus cu drept cuvânt că ritmul poetic e rezultatul unui compromis între nevoia de comunicabilitate și nevoia de varietate. Pe câtă vreme varietatea, în stadiul ei inițial, e un element individual

și inovator, comunicabilitatea e un element de stabilitate și de conservare, deci un element de natură socială. În versul francez, elementul conservator și sociabil domină pe celălalt. De aici, dificultățile pe care versul liber le întâmpină în poezia franceză până în zilele noastre, precum și calitatea argumentelor care se aduc în favoarea versului strict. Pentru Paul Valéry, de pildă, prosodia riguroasă transformă limba comună într'un material rezistent propice duratei și intensității. Numărul silabelor, ritmelor, formelor fixe, întreg acest arbitrar aparent odată admis, capătă o personalitate proprie, opusă propriei noastre personalități, și un fel de frumusețe „filozofică“: „Des chaînes qui se roidissent à chaque mouvement de notre génie, nous rappellent, sur le moment à tout le mépris que mérite, sans aucun doute, ce familier chaos que le vulgaire appelle pensée“ (*Variété*, 1924, p. 64—66). Regularitatea necesară a poemului inspiră lui Thierry Maulnier o pagină pătrunzătoare din care reiese odată mai mult că, pentru Francez, singurul poem este poemul cu formă riguroasă, care să impună neprevăzutului caracterul necesității. (*Introduction à la poésie française*, 1939, p. 31). Corelația dintre acest sentiment al necesității și calitatea sociabilă a prosodiei riguroase se vedește în judecata pe nedrept indignată a lui Paul Claudel: „La même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans notre caractère et nos arrangements sociaux, ont modelé notre grammaire et notre prosodie“ (*Positions et Propositions*, 1928, I, p. 21). Dacă facem abstracție de tendința caricaturală a termenilor întrebuițiți, caracterizarea versului clasic de către Claudel rămâne justă: supus măsurii, versul clasic are misiunea să articuleze „decretele“ bunului simț și se infățișează ca un om care discută, disociază și explică, răspunzând astfel cerinței naționale de a rezuma o situație printr'o sentință bine articulată. (*Ib.*, p. 24). Dar „bunul simț“ nu este numai o arhivă de locuri comune și de adevăruri primare. În accepția lui cartesiană, mereu valabilă, „bunul simț“ își are nobleța lui, pe care i-o conferă în parte funcțiunea lui socială.

Riguros, prin excelență comunicabil și tinzând la asimilarea neprevăzutului, a varietății și a inovației, deci la „necesitate“, versul francez în genere ne apare ca una din expresiile obiceiului sociabile.

Aceeași habitudine se oglindește în limbă. Orice limbă, de sigur, este în oarecare măsură un fapt social, de vreme ce ea nu exprimă din ființa individuală decât aspectul ei accesibil cunoașterii celorlalți. Charles Bally, analizând acest fapt în deobște admis, constată că, vorbind individul își adaptează expresia la calitatea persoanei individuale sau colective căreia se adresează. Cu sau fără voie, vorbitorul își reprezintă condiția socială a acestei persoane, situația ei superioară sau inferioară situației noastre, relațiile existente între ea și el. De aici, o serie întreagă de nuanțe, care atenuează sau întăresc, în orice caz colorează fondul sufletesc ca și expresia vorbitorului. Există astfel un conflict latent între sentimentul individual și sentimentul social, ultimul fiind un factor de inhibiție de comprimare și de modelare a celui alt. Fiecare din elementele acestui conflict luptă pentru a-și asigura supremația. Învinge când unul când celălalt, dar nici unul nu învinge complet. Între elementul individual-afectiv și elementul social-inhibitiv, echilibrul rămâne nestabil. Totul e o chestiune de dozaj.

În limba franceză, conflictul acesta se rezolvă în general prin maxima dominare a factorului social și inhibitiv asupra celui alt. Niciieri reprezentarea persoanei căreia ne adresăm nu este mai vie, mai exigentă, mai modelatoare. Teoreticienii „omului oșest“ și ai civilizației clasice, desvoltând la maximum indicațiile educatorilor italieni ai Renașterii, au precizat cu subtilitate diferitele pozitii posibile, cu infinite nuanțe, ale vorbitorului față de persoana receptoare. Mănați de instinctul lor sociabil, în dorința de a difuza mijloacele sigure de a plăcea în societate și în conversație, educatorii francezi au năzuit să dea factorului social o cât mai mare putere de presiune asupra expresiei. De aici, un spor de perspicacitate psihologică dar și o maximă socializare a limbii. Când Charles Bally, analizând condițiile sociabile ale expresiei, recunoaște că

'URNĂ

Ingerul locului

S'a înegrit și s'a uscat ca firul busuiocului.

Dar parcă mai era cineva...

Haide, spune.

„Tatăl nostru, Cel din ceruri...”

Un nume, și une-un nume,

Nu o rugăciune.

Copilul acela, eu,

Unde-o fi? Pe unde?

A fugit? a murit? se ascunde?

— Tuuu! Eu sunt! Te strig!

N'auzi?

Răspund doar picăturile din brazii uzi.

Podul e fără jucării,

Ulița nu mai are copii,

Nici ograda bucurii.

Cresc bălării! Crêsc bălării!

A murit dimineața,

A trecut coasa,

Incepe ceata...

Cra — craaa...

Iubirea mea, la tine mă gândesc

Cu rana spartului ulcior lumesc.

Cra — craaa...

Așa într'o zi de toamnă sau de iarnă voi striga:

Iubirea mea, iubirea mea,

Pe unde ești? M'auzi?

Și vor răspunde numai ciorile și ploile din brazii uzi.

IONEL TEODOREANU

reprezentarea persoanei receptoare în spiritul vorbitorului este un factor alături de al limbii, ne gândim la teoreticienii francezi ai „onestității” (*honnêteté*) și ai conversației, care tindeau să transforme aceste fatalități spontane în recomandări dogmatice, destinate să devină norme pentru cea mai perfectă sociabilitate. Un Pascal, un Méréatăția alții, teoreticieni, moralisti și chiar romancierii, experți deopotrivă în arta sociabilității și în arta cuvântului, au stabilit între una și cealaltă puternice corelații, întemeiate pe condițiile psihologice comune amândurora.

Astfel încât, sub raportul sociabilității, limba franceză a câștigat asupra celorlalte limbi o superioritate unanim recunoscută, pe care un lingvist modern o comentează în termenii următori: „Ce n'os pas en vain que trois siècles y ont travaillé avec une ardeur incomparable. Depuis Malherbe, le génie de la nation française a travaillé plus ou moins consciemment à en éliminer ce qui aurait pu rendre difficile le contact social par la langue. Ce long travail a fait de la langue française une langue de communication dont la plus haute ambition est de rendre possible et agréable la vie sociale”. (W. von Wartburg, *Évolution et structure de la langue française*, 1934, p. 231). Pentru atingerea acestui scop, limba franceză face o remarcabilă economie de mijloace. În veacul clasic, această economie

se explica perfect, de vreme ce „contemporanii lui Vaugelas, mai puțin sensibili la culoarea și la savoarea expresiei decât la puritatea, justetea și regularitatea ei nuanțată și clară, concepeau conversația ca un mijloc de analiză a ideilor generale și puneau mult preț pe manifestarea naturilor particulare. Limba lor ne pare săracă: ea satisface perfect nevoile vremii”. (M. Magendie, *La politesse mondaine...*, 1925, t. II, p. 811). Expresia metaforică se evita, în proză ca și în versuri, nedevinând admisibilă decât atunci când își pierduse neprevăzutul și calitățile ei sugestive. Așa gândește, între alții, părintele Dominique Bouhours, în 1671, adică în plină desfășurare a tragediei lui Racine, a prozei lui Bossuet și a literaturii moralizatoare.

Stă mai presus de îndoială că limba franceză păstrează și astăzi caracterul ei clasic de sociabilitate. Este sigur, de asemenea, că această sociabilitate a limbii, fie și numai într-o măsură mai atenuată decât pe vremuri, se reflectează încă asupra literaturii, impunându-i anumite forme, un anumit grad de abstracție, o anumită orientare către interiorul unor suflete private mai mult în comunitatea lor generală decât în particularitatea lor concretă, și oferindu-i mijloace de expresie mai favorabile temelor psihologice decât temele mistice, metafizice, cosmice.

CEVA DESPRE HUGH WALPOLE

de N. STEINHARDT

Nu vreau să par, făcând elogiul lui Walpole, că intru în categoria celor ce țin să învieze cu dinădinsul artiști obscuri ai trecutului sau să pună în vileag oameni de mână două ai actualității. Am văzut la un critic inteligent că Léon Daudet afirmă uitașul despre scriitorii destul de interesanți, dar evident lipsiți de genialitatea pe care, fără ezitare și cu exclusivitate, el le-o atribuia. Există o afecțiune după care cel mai mare autor al veacului al XVIII-lea se numește Restif de la Bretonne; cel mai de seamă romancier francez, Choderlos de Laclos; cel mai adânc poet, La Fontaine. Nu admit nici că, în pictură, locul întâi îl ocupă Goya sau, în muzică, Vincent d'Indy. Îmi place mult Emily Brontë, dar când cetesc că întrece pe toți frunzașii genului, surdă: știu prea bine că nici nu se apropie măcar de un Flaubert, de un Dickens, de un Dostoievski.

Nu, operele consacrate sunt cu adevărat mari. Daniel Mornet, după ce a citit pe absolut toți romancierii veacului trecut, a putut spune că n'a întâlnit nimic remarcabil care să nu fie cunoscut. Criticii amatori de paradox și de prețioasă descoperiri vor continua desigur să susțină contrariul. Dar nu vor înceta să greșească.

Sunt totuși talente puternice pe care contemporanii nu le recunosc (așa cum sunt atâtea glorii pe cât de strălucite pe atât de efemere). Cazul lui Hugh Walpole dovedește că un foarte mare romancier poate să nu fie înțeles la justa lui valoare. E surprinzător: Walpole nu respinge nici un cetitor. Stilul lui e simplu, e fecund, e variat, cărțile lui încep sub eticheta celor pe care casele de editură și un anumit public le numesc atât de impropriu: romane de acțiune. Sau poate tocmai deaceia; pare ușor, pare banal. Lumea aleargă după stupiditățile unui Charles Morgan pentru că sunt investimantate în fraze eterice, după un Maurice Baring care e pur și simplu nul, fiindcă ia drept bună fardocșea lui lirică, după volumele ucigător de plictisitoare ale Virginiei Woolf, care par subtile. Snobismul excentricității și al atitudinilor nefirești îndepărtează de un om ca Walpole, destul de viu pentru a nu fi silit să recurgă la trucuri naive.

În prefața la romanul *Catedrala*, Walpole explică: nu fi e teamă să pară melodramatic. Literatura de astăzi, spune el, e o literatură în șoapte. E rafinată, e cizelată, dar e prea sublimată. Romanul e un gen care are nevoie de fapte, fie ele brutale, fie ele vulgare. Alții se întrec cu subtilitatea și cu reticențele. El, Walpole, preferă să prezinte eroi moji și acțiuni tari. În orice caz nu mai e dispus să înregistreze murmure, să insinueze. Personajele romanelor a cât s'a scurs până acum din veacul nos-

tru au suspinat și s'au analizat destul. E timpul să făptuiască, mai bine melodramatic, ca la el, decât deloc.

Enagerează, firește. Literatura lui Walpole nu e un naturalism nou. Nici un populism. Nu derivă din Zola, nu se leagă de a unui André Thérive sau a unui Eugène Dabit. Se încadrează desăvârșit în compromisul ajuns azi clasic al psihologicului și al socialului. (Căci după îndelungi discuții și laborioase încercări romanul a reușit să-și fixeze un echilibru între cele două componente majore și să lase totdeodată un spațiu suficient de larg între ele scriitorilor care ar tinde spre una sau alta din extremități). Romanul lui nu e „intelectualist”, dar nici nu renunță la acele digresiuni personale, acele formulări generale, acele treceri teoretice în revistă care au devenit și ele un drept câștigat al romanului modern. Dealtfel, când pretinde că a renunțat la „șoapte” nu înseamnă că a părăsit analiza cu toate posibilitățile ei nesfârșite. Portretele canonicilor din Polchester sunt făcute după cele mai perfectionate procedee de investigație. Scormonește, scotocește, fără milă, fără pudoare, fără rezervă. Ni-i prezintă cu cele mai pregnante detalii, prin cele mai abile insinuări. Nici un Lion Feuchtwanger, un Jacob Wassermann sau un William Faulkner n'ar fi mers mai departe, nu ne-ar fi obligat să-i înșotim în labirinte mai sincere iar cât privește metoda, e clar că Proust are încă un elev destoinic.

Dar ce-l deosebește de ceilalți analiști? Ce-i dă dreptul să susțină că nu se fereste de melodramă? E faptul că cercetarea, oricât de împinsă și de întortochiată, nu depășește niciodată cadrul ce i-a fost desemnat; detaliile nu covârșesc acțiunea; explicațiile nu împiedică depănarea firului. Walpole păstrează regulile compoziției, și peisajul psihologic — oricât ar fi de ademenitor — nu-l oprește mai mult decât îi e necesar ca să-l lămurească sau să-l întunece, după voie. Faptele, după oprirea „artistică”, revin, și personajele își joacă rolul până la sfârșit, cași cum autorul și cititorul n'ar ști totul (totul psihologic, firește) despre ele. Cunoașterea aci, nu omoară impulsul. Înțelegerea intelectuală nu e suficientă; rămâne, după satisfacerea curiozității stărilor sufletești, aceia a întâmplărilor.

Viața pentru Walpole, nu e numai decât brutalitate. Viața pentru unii poate fi ceva foarte gingaș și foarte vag. Într-o ființă omenească ea poate fi redusă la o imagine sau o impresie. Cu o imagine sau o impresie — pentru ea sau împotriva ei — un om poate dăinui până la sfârșit. În *Capitain Nicholas*, eroina luptă pentru menținerea unei seri de primăvară. *The battle for*

the spring evening e rostul ei social, menirea ei familiară. De când într-o seară clară de primăvară, ea a înțeles farmecul carei ei, importanța marelui grup social cărui aparține, datorită ei de a ocroti mâinile inofensive și curățenia sufletească a soțului, copiilor și fratelui ei, devine o visătoare conștientă și o luptătoare neostentată. Blandă și inocentă, va ști să strige și să fie rea. Va isgoni de lângă ea o ființă pe care o adoră. Va umili: se va înjosi. Dai va apăra seara de primăvară, neîntinarea ei. Atât timp cât vor fi astfel de seri, supne ea, viața își va avea rostul.

Pentru alții, dimpotrivă, un fapt meschin e determinat. Cursul vieții lui Mr. Perrin, mic profesor provincial, e pețeluit de o ceartă, încheiată cu păruială, pentru o umbrelă. **The battle of the umbrella** se termină cu o încercare de crimă și cu o sinucidere. „Și, pe deasupra, să nu zice cumva să-și închipuie cineva că astfel de lucruri nu sunt cu putință. Această bătălie pentru umbrelă înseamnă mai mult decât răfuiala însăși. Aci sălășluște întreaga răsvrătire și chemarea acelor suflete îngrămadite și înăbușite, îngropate de bună voia lor sub teancuri de hârtii măzgălite, care-și blesteamă soarta dar nu sunt în stare s'o schimbe, care văd că la bătrânețe nu le va mai rămâne decât să se târască grăbiți și franți spre groapa comună, fără demnitate și fără duloșie, care n'au disciplină nici caracter, cu nervii ruși asemenea coardelor unei harpe hodrogite — așa încât nu mai încapă nici speranță nici mângâiere în viitor, nimic altceva decât desamăgirea trecutului și umilința lui, și conștiința amară, usturătoare a înfrângerii în prezent.

Walpole a reușit în ultimul timp să cucerească un public larg cu romanele ce formează ciclul familiei Herries. Mărturisesc că acestea îmi plac mai puțin. Sunt unele care tind prea mult spre fantastic (**Portrait of a man with red hair**), altele (**The Bright Pavilions**) care pun prea mult accentul pe bucuriile elementare ale existenței. La aceste două capete Walpole nu e la locul lui. Cât privește prima tendință, sunt marii creatori ai genului, dela Hoffmann la Kafka; cât privește a doua, se lovește de neîntrecutul Thomas Mann.

El preferă în orașul Polchester, la umbra turnurilor catedralei. (Sir Hugh e de altfel fiul unui episcop anglican). El iubesc când trece, ca Asmodeu, prin casele cu cărămizi ro-

șii ale Londrei, unde sunt femei capabile să lupte pentru spiritul unei seri de primăvară.

Știu și care e slăbiciunea acestui romancier. Adevărul e că melodrama e prea precisă pentru el, se ferește de ea. Și cade în soluții medii. Șoapta, deseori, precede sau urmează o sinucidere, un furt sau alt fapt de „tare”. (De unde și nemulțumirea cetitorului, puțin perplex). Caracterele neprecizate îl atrag. Respectă regula pe care Gide o deslușește la marii romancieri; aceia de a nu pune toate personajile, deopotrivă, în evidență, de a distribui umbra și lumina în așa fel ca niciunul să nu pară perfect inteligibil. Dar se teme de „complicații” și ține să explice; când vrea să ne lămurească prea bine, strică totul.

Walpole a scris mult; romane istorice, sociale, de psihologie infantilă, de atmosferă provincială. Nu-l rezum. Doresc doar să îndemn la lectura lui Firește că nu vor fi mulți cititori atât de încântați ca mine. (Mă las cucerit fără împotrivire de nuvele ca **The green masque**, unde oroarea urbană e prezentată cu atâta dezinvoltură și gustul meu pentru misterul cotidian e așa satisfăcut) Sunt convins că toți nu vor regreta contactul cu un scriitor de calitate a lui.

Nu încapă iarăși îndoaială că le va fi ușor să deosebească înapoia bunătății lui indiscutabile și sub desăvârșirea lui narativă, spiritul demonului, acela care e prezent în orice creație adevărată. Chiar dacă autorul se da deoparte și se face că nu știe. Pentru că nu e vorba de demerita legendelor din Cornwall — pe aceia îi recunoaște și îi întâișează des — dar de altul, care stă cu mult deasupra temelor regionaliste și inspirațiilor locale, care se plimbă prin marele oraș și'n seri calde de primăvară, care se arată celor ce pot să vadă nu o pereche de ochi ci cu acele zeci de perechi de ochi despre care Cestov spune că Ingerul morții înzestreează pe cei vizitați de el, lăsându-i pe veci altfel decât ceilalți oameni. Pe scurt, după cum Lytton Strachey, după lungi oculari și nenumărate rezerve, e silit să admită că Macaulay — maestrul povestirii — stă și el, cu tot nesuferitul lui verbalism, pe muntele Parnas, tot astfel încerc să spun că Walpole cu toate scăderile lui (care nu pot fi conștiate sau măcar scuizate) și toate artificiale fără îndoială demodate — ca ale lui Mr. Oddy, care e un autopotret — mi se pare, hotărît, unul din cei mari.

CRONICA FILMULUI

de LIVIU BRATOLOVEANU

„SCALA : ANTONIO ADVERSO”

Romanul cu același titlu apărut și în traducere românească, prilejuește un film de lung metraj, cu deosebirea însă că transpunerea pe ecran are unele „tăieturi” și adnotări străine de operă. Faptul nu mai constituie, desigur, de mult un abuz, de vreme ce în materie de film „colaborarea” scenaristului a devenit, oarecum, o tradiție. Spunem aceasta nu pentru cinefili, ci pentru spectatori cari întâmplător au citit cartea și vor fi rămas desiluzionați de unele „denaturări”, inevitabile, de altfel.

Prea puține sunt romanele cari se pretează, „sută în sută”, la transpunerea lor pe ecran, și dacă autorii n'au avut în vedere acest lucru când și-au scris opera, atunci regizorul trebuie să intervină cu propria-i fantezie, acolo unde anumite „lungimi” sau „goluri” nu pot constitui materialul epigenic dorit.

Totuși, așa cum ne-a fost prezentat, filmul dela „Scala” izbuteste să intereseze și intrucâtva să ne rețină. El se adresează îndeosebi unor anumite categorii de spectatori, ziși de „elită”, cari au aderență cu cartea și cu subtilitățile artistice în genere. Cei cari caută în Antonio Adverso senzaționalul sau aven-

tura, vor fi până la urmă decepționați, fiindcă în cea mai mare parte filmul se sprijină pe tablouri suspendate în timp, uneori fără o succesiune epică între ele, în care se caută a se pune accentul pe drama interioară a eroului. Motivarea sufletească dată de regizorul lui Antonio Adverso e însă deficitară față de operă. „Nuanțele” se pierd, sunt șterse, insuficient erozionate pentru a ne reda mărirea și decadența unui suflet atât de complex.

Fredrich March, care deși părea cel mai indicat pentru rolul lui Antonio Adverso, e totuși în opoziție cu așteptările noastre. Nu știu dacă deficiența provine dintr-o falsă înțuire a rolului, însă cert este că regia fiind ocupată prea mult cu elemente exterioare improprii unui film conceput a se desfășura pe planuri

mai mult sufletești, a neglijat (sau poate la un moment dat n'a mai vrut să țină seamă) de obiectul inițial urmărit. În felul acesta, s'a ajuns la un compromis evident. Pe deoparte, insistarea — în prima parte a filmului — asupra laturii psihologice, fapt care a atenuat lipsa de dinamism a scenelor, — pe de altă parte sistarea oarecum bruscă a conflictului sufleteș — atunci când el s'ar fi cerut cu mai multă pregnanță răsfrânt — în avantajul punerii în evidență a elementelor exterioare. De-aici, inegalitatea și lipsa de logică. Un intermezzo ar fi fost desigur necesar, nu atât pentru „sudairea” rupturii dintre cele două mari momente ale filmului, cât pentru îmbinarea fericită, mai bine zis pentru atenuarea celor doi contrasturi. Cu alte cuvinte, se cerea ca regizorul să mizeze pe un singur tablou: sau ducând până la capăt, în măsură egală, drama sufletească a eroului, sau renunțând la jocul acesta periculos „de-a nuanțele”, speculând doar latura senzațională a romanului.

Ca și primul său partener, Olivia de Havilland a fost victima aceleiași interpretări greșite din partea regizorului. Grația, frumusețea, prospețimea și ingenuitatea vocii ei nu i-au ajutat decât să-și pună în evidență calitățile personale, dar fără a sluji, așa cum ar fi fost de dorit, interesele jocului de ansamblu.

Pe scurt: un film interesant, dar care e mult prea slab față de titlul lui atât de pretentios.



MENTIUNI CRITICE

Serban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu: Istoria literaturii române moderne, I, Casa Școalelor, 1944

de PERPESICIUS

I

Tipăritu-și, acum mai bine de două decenii, lecțiunile profesate la Universitatea din Cluj („Istoria literaturii române moderne. Întâi poezi munteni”: 1923), studiosul explorator al junglilor noastre istoriografice, G. Bogdan-Duică, definea încă din prag nu numai propria sa lucrare dar și unul din tipurile, cel mai frecvent poate, de istorie literară. Limitând estetica și aplicațiile ei numai în cadrul discuțiilor de seminar, istoriograful își închina toată energia acelei trude de benedictin, pe care familiarul bibliotecar și autorul de monografii o vădise cu prisosință: acumularea cât mai multor date materiale pentru reconstituirea adevărului istoric, înainte de a se trece în planul sintezelor sau în instanța supremă a judecăților de valoare, operațiunii ce i se păreau premature. Căci deși la vremea aceea, și chiar după mărturia lui, posedam „o mare operă”, cele trei volume din Istoria literaturii române a secolului XIX, de N. Iorga, cursul universitar al lui O. Densusianu, ce tocmai începea să vadă lumina tiparului dar era o veche cunoștință a lectorilor bibliotecii academice și un bun număr de monografii, din rândul cărora și printre primele erau chiar ale sale, perioada lucrărilor premergătoare nu i se părea ajunsă la termen. „Noi, toți cercetătorii de astăzi, scria dânsul, suntem numai solii aceiului istoric literar, care, ocupându-se de aceiași scriitori, va desfășura unei generații mai fericite, valori de frumose sentimente și de idei generoase, care au contribuit la înălțarea morală și intelectuală a neamului nostru etc.”. Iar perspectiva aceasta nu o credea posibilă decât peste 40—50 de ani, „după alte multe lucrări”, pe cari le simțea „absolut necesare”. Atunci, în sfârșit, „un spirit sintetizator ne-o va da (istoria literară) cum trebuie să fie: o psihologie literară, evolutivă, sigură a curentelor și a scriitorilor fixați exact în ele; o expunere — până acum neglijată cu desăvârșire — a mijloacelor artistice-tehnice; o informație deplină despre influențele străine, adică despre contactul nostru cu literaturile străine din Est și Vest”.

Așa gândea, acum douăzeci și mai bine de ani, G. Bogdan-Duică și în convingerea aceasta și-a urmat lucrul său de adevărat arheolog literar. Altfel au gândit însă, în tot acest timp, istoricii literari cari n’au așteptat zorile anilor 1960 sau 1970 ca să întreprindă construcția unor edificii, mai mult sau mai puțin cuprinzătoare, toate însă situate pe înălțimi de unde ochiul răzbate până în zare. Dacă secolul al XIX-lea a cunoscut istoria literară, (ne referim la literatura noastră) de tipul „conspectelor” și celorlalte tabele cronologice, lucrul se datorește mai puțin lipsei materialelor, cât spiritului constructor, ce nu se ivise încă. Cu sfârșitul secolului XIX și începutul celui al XX-lea, noul Amphion — e vorba de Nicolae Iorga — își face apariția și, odată cu întâile note de liră, lespezile se urnesc dela sine și Teba Istoriei literare prinde să se înalțe. O tipăritură recentă, asupra căreia vă trebuia să revenim, publică tezele celor două concursuri universitare, dela 1894 și 1895, susținute de tânărul Iorga și din ele ca și din revelatoarea activitate folclonistă, din preajma anului 1890, dela „Lupta”, ce s’ar cuveni cât mai neîntârziat editată, se desprinde mai mult decât memoria puțin comună sau nesățioasă sete de știință, ce ulmiseră deopotrivă. Tânărul istoric și tot atât de tânărul critic și istoriograf literar vădesc, dintru început, o vocație de gânditor, merit spațiilor și înălțimilor. Nicolă mirare așa dar că după cele două volume închinăte istoriei literare a secolului XVIII, dela 1901, el a adăos pe cele trei rezervate două pentru literatura contemporană, mergând până în 1934, în care timp n’a încetat să publice nenumărate studii de specialitate, fără a mai aminti de acea scântefetoare „introducere sintetică”, dela 1929, când suplinește catedra de istoria literaturii române, ce avea să se scindeze în catedră pentru vechea și catedră pentru moderna literatură românească. „Nu este nevoie să vă spun, afirma cu acel prilej, că admir tot așa de puțin eruditia care nu merge către înțelegerea totalului, a ceea ce se numește ansamblu, cât de puțin prețuesc și aceste rătăcirii zădarnice în regiuni neexplorate până la acela care umblă

pe acolo, dar neexplorabile, care nu vor fi niciodată explorate”. Aluzie evidentă la adresa tendințelor estetizante în studiile de literatură („deoparte călăreții tuturor norilor”), pe care le considera deopotrivă de dăunătoare ca și eruditia fără orizont („de altă parte adunătorii tuturor nisipurilor”) și în fața cărora zidea cetatea, bine întărită și cu vaste vederi panoramice, către toate zările, a disciplinei sale istoriografice. De bună seamă, istoria literară a lui Nicolae Iorga nu e lipsită de unele neajunsuri derivate din chiar excesul calităților ei. Indrăgind orice fapt de cultură, istoricul nu ostenește să-l descopere și să-l pună în lumină și dacă pasiunea aceasta pentru orice fragment de ceramică inobilează preistoria, mai puțin bogată în monumente întregi, pentru veacurile din urmă, și cu osebire dela jumătatea veacului trecut înainte, când și personalitățile creatoare și tehnica literară sporesc și se conturează, o temperare a elementului cultural se impune. Este tocmai ceea ce și propun istoriile literare selective, în care sita critică și prisma valorilor universale funcționează în același timp și și comunică sugestiile. E cazul istoriei literare a d-lui G. Călinescu, la care încă va trebui să adăstăm pe indelete, e cazul celei din urmă din lucrările de acest fel, prezenta Istorie a literaturii române moderne ieșită din colaborarea d-lor Serban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu.

Într’o densă notă, de bibliografie critică, cu care se încheie introducerea („Etapă în dezvoltarea literaturii române”, Extras din Transilvania, anul 75, Nr. 8—9, Sibiu 1944) a iminentei sale lucrări Literatura română în epoca „Luminării”, din care un copios capitol („Difuzarea ideilor „Luminării” în țările române”), cu specială privire la Budal-Deleanu, a găsit în Studii literare, III, Sibiu, 1944, d. D. Popovici trece în revistă o parte din istoriile literare, câte se cunosc, începând cu aceea a lui N. Iorga și oăutând să degajeze nota specifică a fiecăreia, criteriul monografic, cronologic sau de sinteză, și în deosebire felul în care se înfățișează, când e cazul, marile deviziuni, epoci sau etape, ale evoluției literaturii române. Cum se prezintă din acest punct de vedere, lucrarea de față, apărută în urma articolului citat și, implicit, absentă? Operă în colaborare, și anume pe secțiuni autonome, Istoria literaturii române moderne se întinde pe spațiul a cinci decenii, între 1830—1880, dela Cărliova până la inclusiv Maceđonski, și-i alcătuită de fapt din trei studii de proporții și caractere diferite, determinate de temperamentul critic și istoriografic al fiecăruia dintre autori. Distincte, dela natură și deosebite și prin execuția lor particulară, cele trei studii își trimit totuși unele fire de rădăcină, ce se împletesc cu fermitate. Este dintru întâiu mărturia programatică la care subscriu autorii, hotă-

riți să supună literatura română frumoasă a ultimului veac, unei noi lecturi, „pentru a controla solidaritatea judecăților estetice ale trecutului și pentru a le înlocui, când va fi fost cazul, după indicațiile gustului actual”. Este în al doilea rând cadrul general în care se înscriu cele trei studii, al cărui sigiliu intim transpare până și în titlurile fiecăruia din ele. Cele 14 portrete — adevărate extracte monografice — de scriitori de întâia mărime, câți se aliniaza dela Vasile Cârlova până la Ion Codru Drăgușanu, în studiul d-lui Șerban Cioculescu, alcătuiesc o galerie de imagini venerabile, pe care d-sa a denumit-o: „Inceputurile literaturii artistice”. E o retrospectivă din cele mai sugestive, în care gustul și spiritul de selecție se manifestă în marile linii ca și în micile detalii. Când pe deoparte d-sa exclude toate acele „figuri de dimensiuni mai curând culturale” proprii mediului literar în devenire” dintre 1830 și 1867, la care zăbovesc de preferință istoriile literare și care „și-au asumat rolul de îndrumători, făcând ocazional și literatură”. Iar pe de altă parte chiar din scriitorii „verificați cu vremea și anume notabili prin permanența operelor”, din scriitorii, cu alte cuvinte, „clasicizați prin trecerea anilor” d. Șerban Cioculescu (căci deși pluralul țintește să fie colectiv este, și se va vedea mai jos pentru ce, unul de majestate) nu va primi totul sau cu prea frumoasele d-sale cuvinte, în care mai mult de-o imagină scânteiază printre rânduri: „vom reține edificii durabile, relevându-le frumusețile, dar nu vom întârzi în preajma venerabilelor grămezi de moloz, cu ingenioase căutări de crâmpene de versuri sau de proză citabile, ca acele cartușe de pe cărămizile ruinelor ro-

mane, din care se păstrează inscripția”. Studiul d-lui Vladimir Streinu se intitulează „Estetismul” și fixează în una din cele mai sensibile planșe toată acea galaxie estetizantă din a doua jumătate a veacului trecut, cu părăul ei de aur nespălat din care avea totuși să se aleagă și să cristalizeze constelația poeziei din Alexandru Macedonski. Iar studiul d-lui Tudor Vianu consacrat Junimei — unul din cele mai ample dar și din cele mai substanțiale din câte s'au închinat societății ieșene și renașterii literare, legată de numele ei — este, prin definiție, unul de literatură frumoasă, Junimea fiind, în consensul deobște al istoricografilor, sinonimă cu Sfânta Sfintelor Estetice. Și totuși, faptul că în aceste două din urmă studii apar, ca la un tribunal al reabilitării literare, atâtea nume de impricinați ai scrisului, nu constituie cumva o ușoară derogare dela norma pe care pluralul colectiv al d-lui Șerban Cioculescu o instituie?

Ceeace rețusează, însă, micile distincții și abateri dela linia comună adoptată de autori, (și este cel de al treilea și cel mai puternic fir de rădăcină ce-l unește), e mai cu seamă înalta ținută științifică și literară a acestei Istorii a literaturii române moderne. Personalități active și generoase ale scrisului nostru contemporan, cu lungă ucenicie critică și editorială, cum o doresc rețipăririle experte din Caragiale, Macedonski, Hoșăș și Ion Codru Drăgușanu, d-nii Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu au realizat una din cele mai frumoase și — cum vom avea prilejul să arătăm — mai bogată în sugestii dintre lucrările de acest gen, ale timpului din urmă.

tour qui n'a pas écrit un seul drame lyrique, pas même le moindre acte d'opéra, il n'arrive aucune histoire... Cuvinte de sigur paradoxale și de sigur inexacte finalmente, deoarece Fauré a compus porțiuni destinate teatrului: Muzică de scenă pentru Schylock, Le voile du Bonheur, Caligula, Prométhée, Pelléas și Melisande și chiar o dramă lirică, în anii bătrâneții „Penelope”, care a surprins mai alts pe acei ce-l cunoșteau mai bine, dar nu se așteptau ca el să arate geniu și îndemnare în această categorie; operă străină parecă, de spiritul și mijloacele sale. Fiindcă teatrul întrebunțează, deobiceleu, mijloacele mari, are viziunea hipertrofiată. Pe când arta lui Fauré urmează o tradiție eminamente franceză, o tradiție pe care D-l J. Mouton, directorul Institutului de Inalte studii din Bulevardul Dacia, a numit-o în chip potrivit „une tradition de la pudeur”. Ea îi face adeseori pe francezi să întrebunțeze litofa prin care se spune puțin pentru a afirma mai mult. Acest obicei care face ca Chimène voină să-l convingă de dragostea ei pe Rodrigue, să-i zică: „Va je te ne hais point”. Ară care vrea economia mijloacelor și care, pentru a exprima o gândire, în domeniul sunetelor, de pildă, preferă muzica de cameră, simfoniei”. — S'ar putea confirma această tendință estetică la Fauré. Dânsa îl leagă și de o altă tradiție clasică franceză pe care a reprezentat-o în literatură Anatole France, contemporanul său ilustru cu care a fost adesea comparat, cu care Fauré el însuși își simțea afinități și ca un desțin paralel, mergând până la moartea lor în același lună a lui Noembrie 1924... (Fie zis în treacăt, când vestea agoniei lui Anatole France îi veni lui Fauré, el își arătă convingerea că va muri foarte curând și dânsul...) Caracteristice comune: O proprietate a termenilor în expresia artei lor făcută din ordine, limpezime, armonie Atlică... O grație subțire, un ton de bună societate, ce reacționa atât împotriva umflăturilor romantice, cât și a vulgarităților naturaliste. Un simț al formei luminoase, al limbajului ales, al purității de linie, al îndrăzelii camuflate într'un stil de o absolută corectivitate, al unui lirism subtil — și dulce adesea numai în aparență, ca la Racine, la Poussin, la Ingres, și facultatea de a face să isvorască din alăturarea termenilor uzuali, scânteii nebanuite așa cum izbutea s'o facă Voltaire alăturând cuvintele vocabularului curent.

Să nu încercăm a-i caracteriza sumer mai departe arta, până în vom fi concentrat datele principale ale carierei sale. Bunicii săi, ai celui mai aristocratic om și artist, după tată, fusese ră măcelari. Părintele său, institutor. În școala părintească din Mănăstirea defaectată, unde se făcea totuși slujba sfântă în Capelă, la Foix, într'un splendid peisaj urban și de natură luxuriantă, copilul cu fizic de meridional mediteranian care mai târziu va fi comparat cu un frumos „Palicar”, se va simți atras de harmonium, se va exercita singur pe acest instrument, și

Cronica muzicală

Comemorarea lui Gabriel Fauré

de EMANOIL CIOMAC

La 13 Mai 1945, se vor împlini 100 de ani dela nașterea lui G. Fauré, — la Pamiers în departamentul Ariège; la 4 Noembrie 1944, s'au împlinit 20 de ani dela moartea acestui mare compozitor francez. E potrivit deci să ne aducem acum aminte, cu deosebire de el și să-l slăvim, interpretându-i în amândouă înțelesurile cuvântului, viața și opera.

Despre cea dintâiu sunt puține de spus. Nici o extravagantă întâmplare romantică; contrastele, pasiunile, îndoielile, evenimentele sensaționale, lipsesc în această carieră netedă de artist liniștit. Drumul pe care l-a urcat, s'ar zice, cu o siguranță conștientă și cu seninătate, n'a cunoscut decât prea puține piedici. A fost adoptat dela început și de profesori și de confrăți și de public. Nu de marile mulțimi, dar de o elită, care singură îl interesa. To-

tuși până la urmă clasicismul numai al unor lucrări ale sale, cum e mai cu seamă Requiemul, cucerește prin noblețea și adâncimea simțământului său colectiv, un tot mai mare număr de suflete. Și sensul său general e de o actualitate impresionantă, mângâietoare pentru omenirea sbuciumată și chinuită de azi.

Pentru a atinge inimile, Fauré n'a fost niciodată dintre acei care au ridicat sau umflat tonul. Nu e retor, nici grandilovent. Și nici în viața-i particulară n'a fost un om demonstrativ. „Cache ta vie, semble-t-il dire, elle importe peu, montre tes oeuvres, seules elles intéressent les hommes”, scria despre dânsul acum 35 de ani G. Pioch. Iar un alt critic admirator din aceeași epocă, Julien Torchet, explică prin această trăsătură tralul său, care n'a fost deloc aventuros: „Au composi-

va atrage la rândul său asupra darurilor sale atenția unei Doamne din societate, și darurile îi vor fi recunoscute și de celebrul Niedermeyer, care-l ia la Academia lui de muzică religioasă din Paris. Aici va avea buni profesori, între cari și pe Sănt Saëns, maestru cu zece ani mai în vârstă. Lui Sănt Saëns, mărturisește constant Fauré, că-i datorește „totul”. Și mai marele său îl va sprijini și iubi toată viața, lucru pe care nu l-a prea făcut cu alții. Deși fără evenimente răsunătoare, trăind o viață ascunsă, Fauré cultivă prietenii intime, îi place societatea bună și interesantă, și chiar mediul spectacol al saloanelor. Nu e cătuși de puțin ascet. Pare-se că are o dragoste pentru una dintre surorile Viardot. În familia de faimoși artiști, e prețuit de animatorul ei, ilustrul și sensibilul romancier rus Ivan Turghenieft. Renunță la această iubire și la mediul ei cultivat și drag și la căsătoria proectată fiindcă nu se poate hotărî, așa cum i se cere, să devie muzicant de teatru — de oarece numai teatrul, se credea pe atunci, poate duce un compozitor la stare bună și la glorie.

O trăsătură de caracter care desigur, confirmă cele ce le-am spus asupra naturii intime a inspirației sale. Aceasta îi va dicta capo'd'opera pe tărâmul muzicii religioase — Requiemul — din 1888 — iar pe tărâmul liric, Cântecetele, cele peste 80 de melodii care l-au făcut nemuritor — isvorite din ambianta saloanelor — fără peiorativ — pe care le frecventa cu plăcere și folos, înfășșit, admirabila-i muzică de cameră, mai puțin practicatele piese de piano cari — ca Balada, merită o admirație egală.

Fauré a fost organist. La biserici din Paris ca: la Clignancourt, Saint-Honoré d'Eylau, mai târziu la Madeleine și la Sănt Supl.

În provincie, la Rennes, își pierde postul pentru că într-o Duminică dimineața se prezintă în frac și cravată albă la sfântul oficiu, la orgă. Era rău văzut pentru că în timpul predicilor a fost surprins fumând țigarete sub ușa bisericii. Un mic scandal puse vârf la toate. Directorul Teatrului din localitate îl rugă pe Fauré, organistul bisericii să fie partea harmoniumului în scena faimoasă din Faust-ul lui Gounod. Compozitorului nostru nu-i era permis să frecventeze teatrul. Pe ascuns totuși, Fauré se duse în culisele unde se găsea harmoniumul și încercă să-l pue în mișcare. Cum instrumentul n'avea pedale, îl ruscă pe pompierul de serviciu să-i fie UT-ul grav, DO de jos, în timp ce Fauré organistul Parohiei, executa Preludiul „Religios”.

Mare scandal când a fost aflată întâmplarea. J. Torché, scrie că pompierul și muzicantul au fost dați afară: „Le pompier fut obligé de rendre son casque, et Fauré son orgue”.

„Felix culpa” adăugă acelaș povestitor deoarece astfel se întoarse Fauré în 1870 la Paris unde lucră cu spor și unde personalitatea sa a fost recunoscută. Războiul franco german izbucni în vara aceluș an. Tânărul mu-

zician „voltigeur de la Garde”, luă parte la luptele de la Bourget, Créteil, Champigny, la cele a asedului Capitalei. De aci înainte istoria vieții lui e aproape numai cea a lucrărilor sale. Membru al Societății naționale pentru muzica franceză, Președinte mai târziu al celor două Societăți rivale — fiind unanim recunoscut și de officioși Academiei și de cei dela Schola Cantorum și de impresioniștii ca Debussy și Ravel. Acesta din urmă i-a fost discipol în aceiași clasă unde comunică în cultul bunului maestru, compozitorii ce aveau să devie celebri apoi: G. Enescu, Florence Schmitt, R. Ducasse, Max d'Allonne, Gh. Keochlin etc. În 1896 Fauré îi succedase unuia din puținii săi dușmani Th. Dubois la postul de la Madeleine și lui Mascenet la clasa de compoziție de la Conservatorul din Paris. Devenind directorul acestei înalte Instituții în 1905, unde creă, mai ales prin sugestiile emanând din personalitatea sa, o atmosferă artistică de neuit și pentru care toți discipolii săi, pe care el știa să-i aleagă și să le vadă meritele „în devenire, în putere”, îi păstrează o mișcătoare recunoștință. Fauré a fost și membru al Institutului Franței — unde toată secția Belle-Artelor îi era favorabilă și grație faptului că avea de lucru pe sculptorul Frémiet (autorul frumoasei statui a lui Ștefan cel Mare din Iași). Anii din urmă ai marelui compozitor i-au fost amăriți de o relativă surzenie progresivă care poate i-a fost și mai dureroasă decât lui Beethoven și Smetana, deoarece auzea fals sunetele — și orice muzică audiată sau făcută de el însuși îi era un chin. Și unele grabe manifestate ca să-și ia locul de director, au fost o rană pentru această fire sensibilă și de elită. Muzica îi e la fel cu firea.

I s'a putut obiecta, mai mult în străinătate decât în țara lui, că nu e universal. Lucrul nu e adevărat în sine — dar e un fapt că asemeni unui Racine, precum o recunoaște și Landormy, Fauré nu e înțeles și iubit peste mările Franței, așa cum ar trebui. Fenomen similar cu cel a lui Brahms în afara țărilor germanice.

E un fapt de asemeni a, făcut pentru anumită viață de societate („pe care unii au mers până s'o numească mondenă”) restrânsă, intimă și aristocratică. Fauré e un fenomen artistic cu proeminență francez. Nu poate fi excesiv de popular. N'a fost un maestru rigid și tradițional care să nu exteriorizeze și care să nu-și apropie toate câștigurile modernismului. Fraza lui muzicală, fără a se frânge, se mlădie după nervozitatea și frecățul modern. Ritmica lui fără să se fărâmițeze poate îmbrățișa capriciile vieții moderne. Armonia, extraordinarele lui modulații, caută să pună în valoare, precum s'a spus — ca și subtilele-i fraze melodioase, atât de înlăntuitoare de la modurile arhaice până la coloritul cel din urmă al impresioniștilor nuanțați, o expresie așa de mobilă, așa de franceză — în măsura, în puterea ei selectivă.

Note teatrale

NORA PIACENTINI...

Cu ce judecată poți inspăca uneori durerea ajunsă să doboare până și sentimentul de viață, atunci când orice nădejde din tine este distrusă?...

Cu judecata unor cuminți soțoteli care să-ți acopere doar grije, dar să-ți facă ponosul cine știe căror altor iluzii?...

Sau cu aspra hotărîre a sfârșitului?... Doamne, de câte neîndurătoare renunțări s'o fi jovit Nora Piacentini ca să accepte porunca unui tragic destin!...

Și — poate — de câte alte dureri a vrut să fugă ca să-și găsească liniștea în veșnicie!...

Prinsă de-o meserie a cărei izbândă era în răsul și în veselia ei, Nora Piacentini trebuia să se împotrivescă oricărei urme de tristețe, numai ca să-și păstreze nemicșorată dispoziția cu care își obișnuise publicul.

Pe forța neegabilului său talent comic, drama sufletească urma să-și capete înălțătatea.

Și a murit...

A reușit împreună azi durerea atâtor în gândul că Nora Piacentini a murit...

A murit răsul, a murit veselia și — ce e mai dureros — am pierdut talentul artistice care ne dăruise etalonul valorii prin muncă și nedesmințită pasiune de artă.

„SCRIS”...

Un actor al primei noastre scene oficiale, destălmăduindu-și „pasiunile” unui reporter dela o gazetă de teatru, a ținut să spună că singura sa pasiune este scrisul cu care — dealtfel — a avut de-afacere, odată, demult, și cu care speră să se reintâlnească în paginile unui caet cu poezii.

Am fi putut dovedi o mare răbdare tot așteptând noua sa operă dacă actorul dela scena oficială nu ne-ar fi pregătit din timp, spunând că — din păcate — e obligat să renunțe la noul volum din cauza crizei de hârtie.

Pe cât de grea ni s'a părut până eri lipsa de hârtie, pe atât de binefăcătoare se simte acum lipsa ei...

Nu de alta, dar prea am fi riscat mult dacă s'ar fi găsit pe piață...

AFIȘ...

Răspândită pe alte două scene, activitatea Teatrului Național capătă o variație neîntâlnită până azi.

Ca viitoare premieră care va fi găzduită pe scena sălii li-eului sf. Sava, se anunță lucrarea lui Goldoni intitulată „LOCANDIERA” și va fi pusă în scenă de Fernando Cruciatti.

Teatrul „Comodia” își va schimba în curând afișul cu titlul piesei lui Guido Cantini, „Am visat parașutul” având pe Eliza Petrăchescu și Radu Baligan în fruntea distribuției.

Teatrul „Municipal” și-a fixat premiera cu piesa „Manasse” având în distribuție pe Ion Manolescu și Talianu.

Teatrul „Nostru” care poartă încă afișul cu „Noaptea Regilor” și-l va schimba cu „Dușmanca” de Paul Antoine, având pe d-na Dina Cocea în rolul principal feminin.

Restul afișelor, au rămas la ceea ce poate constitui încă un succes.

I. M. LEHLIU



TEATRU-DANS

TEATRUL NAȚIONAL (SF. SAVA): ȘCOALA FEMEILOR de MOLIERE

E în Molière o pasiune sinceră pentru adevăr, pentru sănătate, naturaletă, instinct nedeforțat. Tot ce se depărtează de acestea, merită să fie ridiculizat, biciuit chiar. În schimb, atunci când întâlnește un personaj echilibrat, îl împodobește cu toate calitățile, îl aduce în prim plan.

În „Școala Femeilor” nu avem de-a face însă nici cu tipuri ca Tartuffe, Harpagon, nici cu modele de echilibru sufletesc. Arnulf și Agnès stau pe prim plan, deopotrivă de complexi, deopotrivă de umani. Dacă sub o privire mai fugară Arnulf ar putea trece drept un caraghios bătrân inebunat de dragoste și Agnès o prostituată șmecheră (noțiunile nu se exclud — dimpotrivă) foarte curând observi că și unul și cealaltă au adâncimi mai mari decât bănuiai. Autorul îi ia în serios.

Arnulf, îndrăgostit de copila pe care a crescut-o, își trăiește dramatic situația. Nu are răgaz, nu trebuie să uite. Servitorii, Horațiu, prietenul, toți stau la pândă să-i amintească ce prost, ce crud, ce bătrân e. El care n'a înțeles o viață întreagă decât ce cuprindea în raza privirii lui strănte, nu poate să-și mai întoarcă fața. Oglinda îl urmărește pretutindeni purtată când de mâinile unuia, când de mâinile altuia — reflectându-i imaginea, nu cum o credea sau ar fi vrut să fie, ci cum este — obiectiv — pentru ceilalți. Agnès îi servește adevărul pentru că e inuman de sinceră. Horațiu pentru că nu știe cui vorbește, prietenul pentru că vrea să întâmpine o catastrofă. Adevărul în orice clipă — ori bietul Arnulf — burghez și egoist nu e cătuși de puțin făcut să primească adevărul. De aci drama.

D. Finteșteanu a înțeles perfect momentele dramatice — a accentuat cum trebuia momentele de umilință, cu atât mai dureroase cu cât Arnulf n'ar vrea să se recunoască învins. Mai mult: d-se a știut să suprapună atunci când trebuia surâsul de circumstanță peste crisparea interioară, subliniind ura sau durerea interioară prin contrastul cu masca. D. Finteșteanu a spus versul cu o fluentă care creia impresia de cursivitate a vorbirii. Dacă a reușit să exprime orice patos declamator din dicțiune, nu a știut totuși să reaminte și la jocul de scenă tradițional înlocuindu-se de fiecare dată conștiințios cu fața la public, ca să-i împărtășească monologele sale interioare.

Agnès putea să nu fie deloc interesantă. E una din acele femei peste care viața trece de obicei fără să le pecet-

luiască, să le ia în seamă măcar, pentru că nu se ivește niciodată primejlia sau pentru că nu știu să-l surprindă la timp. Dar Arnulf pleacă la țară. Pe sub fereastră Agnès-ei trece un tânăr care îi face o reverență. Agnès îi răspunde, tânărul mai face o reverență ș. a. m. d. Când peste două zile Arnulf se întoarce, Agnès e o altă ființă. O zi a fost de ajuns ca s'o maturizeze sufletește. Copila naivă a învățat, ca prin farmec, toate istețimile, iscodirile și înșelăciunile femeii. Știe să reziste, știe să parze. Truda de ani a lui Arnulf a fost înlăturată ca un joc de cărți cu o singură suflare a dragostei.

E un miracol pe care Molière nu-l subliniază, nu se oprește asupra lui și totuși îl simți. Dealtfel, nimic nu e înclărat, subliniat aci, înfriga rămâne spumoasă, personajele secundare mecanizate, sfârșitul adhoc nu surprinde dureros, ca în celelalte comedii.

D-na Eugenia Popovici a simțit acest lucru; de aceea a jucat cu finețe, cu ironie, cu grație — așa cum cerea rolul.

D. Moțoc a reușit, în ciuda cadrului și a textului, să ne reamenească pe Cavalerul Rozelor.

Decorul lui Jouvet, pe care l-a copiat d. Tr. Cornescu, era simetric construit, pe o axă centrală — proiectat pe un fundal de colonade și lipsit de orice podcăbă florală. Sublinia astfel impresia de puritate — de abstract chiar din această comedie. Decorul copiat nu a respectat simetria, bănuind se vede, că astfel nu va mai semăna cu originalul. E o greșală care se repetă prea ades la noi. Ar trebui să tragem învățăminte.

Privitor la dansuri — reamintim că la Curtea Regelui Soare, comediiile lui Molière erau ades întovărășite de dansuri. Uneori, însuși regele conducea „menuetul”, „gagliarda”, sau „courantă”. Aceste trei dansuri erau preferate la curte, în timp ce poporul dansa mai ales „bourreul” „auverganda”. Cred că ar fi fost nimerit ca dansurile puse în scenă să reamintească pe unul din acestea, ori să utilizeze vocabularul lor de mișcări — bine cunoscute de altfel.

Bine intenționată, regia nu s'a ostentat totuși să-și împlinească până la capăt rolul, înlăturând contradicțiile și inadvertențele.

„Școala Femeilor” e un spectacol căruia îi lipsește puțin ca să fie reușit.

ANSAMBLUL ARMATEI ROȘII

Ansamblul artistic al armatei roșii, care s'a prezentat Sâmbătă 13 Ianuarie, în sala Aro, este o emanație a „Ansamblului artistic Alexandrov”

constituit acum 15 ani, în Uniunea Sovietică, din trupele de artiști amatori, care executau dansuri și cântece populare rusești.

Dansul și cântecul popular rusesc sunt de mult cunoscute și prețuite în întreaga Europă — de data aceasta însă, pentru prima oară, la noi, s'au prezentat dansuri și cântece solidațiști, adică un repertoriu compus din producții artistice de dată recentă. Trebuie subliniat că acestea se integrează perfect în cântecul și dansul popular rus, în măsura în care un ochi mai străin le-ar putea confunda.

Corul condus de d. cpt. Scolnic s'a menținut tot timpul la nivelul muzical artistic pe care și l-ar dori orice Operă de Stat. Dintre soliști, s'a deosebit prin calitatea vocii și naturaleta jocului de scenă, soldatul P. Davidov.

În ce privește dansul — reamintim că dansul rus are un caracter bărbătesc, Cere, înainte de toate, forță, elan și dragoste de viață, dusă până la lirism — de aceea poate „Dansul luptătorilor din toate armele” — executat numai de bărbați — a întrecut cu mult dansurile populare unde intervineau și dansatoarele.

În compozițiile noastre, ansamblul slujește de fundal dansatorilor primii și solistului. Dansul rusesc concepe altfel ansamblul: fiecare din „dansatorii colectivului” poate fi un solist — pentru că își stăpânește tehnica până la virtuozitate, pentru că are un mod personal de a interpreta mișcarea. Aceasta însă, nu împiedică pe niciunul din ei să se integreze perfect în ansamblu. Dimpotrivă: nicidecum nu am văzut ansambluri mai omogene, mișcări mai sincronizate.

Apoi, rând pe rând, dansatorii s'au desprins din grup, — de obicei în părechi, — au venit în prim plan executând salturi acrobatice, înșurubări în spațiu, mișcări de o amploare sau de o agerime inumană — fără să simți o clipă măcar oboseala ori masca — lăsându-ți impresia că improvizează și se iau la întrecere, că jocul acesta îi captivează, i-ar putea ține sub vraja lui până la ziuă.

Nimic stilizat în dans — desăvârșit artistic este însă. Așa și trebuia, căci orice stilizare în arta populară e de prisos. Simpla transmitere prin tradiție dealungul veacurilor a unui cântec sau a unui dans popular îl stilizează mai bine decât cel mai iscusit dintre meșteri.

Nimic stilizat în ființa dansatorului. Artist numai prin calitățile lui, pare să fi scăpat de stigmatele creației. E om și om sănătos — fără sensibilitate exacerbată — fără complexe. (Nu trebuie generalizat desigur).

Cuvântul de laudă pe care îl merită neapărat acest spectacol e că s'a menționat pe linia unui realism fără vulgărități, — artiștii au fost naturali, fără să se sublinieze felul de a fi degajat, prin care păcătuiesc de obicei răsfațaii publicului: — și desigur după cele 300 de reprezentații pe cari le-a dat numai anul trecut — cântăreții și dansatorii armatei roșii au câștigat simpatia oelor care îi cunosc.

RUXANDRA OTETELESANU

Un număr de cărturari bănșteni, în frunte cu înimosul Sever Bocu, a vrut să arate că Banatul, care-î fruntea în zicală ca și pe teren conomic, nu e cel din urmă nici în a-le culturii. Pentru aceasta ei s'au constituit în Comitet de inițiativă, și s'au înfățișat la București cu propuneri concrete, grație cărora, la câteva săptămâni dela intervenția lor, Universitatea dela Timișoara a putut lua ființă legală.

Faptul acesta merită să fie subliniat cu tot interesul. Mai întâi pentru că astăzi, în împrejurările grele care fac să tacă atâtea preocupări permanente, populația unei provincii întregi, își cere dreptul la cultură, și începe să facă sacrificii pentru a-l căpăta. Pentru prima oară, o Universitate va fi creată și susținută, în mare măsură, de acei pentru care e destinată. Lucrul nu poate să fie decât îmbucurător, și subliniază mai bine decât orice altă argumentare necesitatea înaltului institut de învățământ.

În al doilea rând, inițiativa e binevenită pentru că adăugând descentralismului atât de necesar astăzi, ea va pune în valoare forțe locale, și va fixa un aport cultural care până acum nu era poate mai puțin prețios, dar apărea în orice caz mai lipsit de unitate și de organizare. Și chiar dacă s'ar admite că numărul studenților noștri era suficient, ceace ar fi o aberație, încă Universitatea de Vest ar avea un rost esențial, acela de a decongestiona pe cea din București, lipsită astăzi de posibilitatea unei funcționări normale, și suferind de 20 de ani de o suprapopulare care-î îngreunează considerabil bunul mers.

De altfel, gestul și reușita intelectualității timișorene deschid din nou problema universităților noastre. Craiova ne aminteste iarăși vechiul ei desiderat; și se pare că o inițiativă particulară similară celei din Timișoara va consimți aceiași comit. bușii locale, care să facă posibilă o realizare cât mai apropiată. Patru ani de viață universitară au transformat pe de-a întregul Sibiul și ar fi păcat ca acest factor esențial al prosperității culturale, să fie desființat odată cu transferarea Universității Napocense. Cu toată noua creație dela Timișoara, Universitățile noastre nu sunt încă prea numeroase, și descentralizarea lor ar putea să fie împinsă și mai departe. fie chiar și în ciuda câtorva universitari geloși de drepturile lor.

a. c.

DOUĂ PIERDERI

În timp ce se lua măsura acestei binevenite completări a învățământului nostru superior, Universitatea din București suferă două pierderi simțitoare, în persoana profesorilor Nicolae Carotjan și Ion Andrieșescu. Nu voi insista asupra profesorului neprețuit care mi-a fost cel dintâi. Voi spune numai că intrând într-o facultate dominată de două concepții istorice: una reprezentată de N. Iorga singur, și privind istoria ca o creație multi-formă care nu poate fi înțeleasă decât dacă-î comunicăm ceva din sufletul tău și a doua adunată în jurul lui D. Russo, și privind știința ca pe o vastă

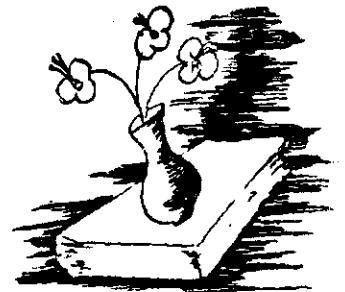
mandate în școlile secundare, ca și în trecut. E adevărat că Ministerul s'a văzut în situația de a da o desmărire publică; dar n'ar fi de mirare dacă tălpile de plumb ale d-lui Șerban l-ar aduce din nou la poziția verticală.

a. c.

CRITICA ȘI DILETANTISM

Cu toate că, în general, în ziarele noastre se simte mai mult decât oricând lipsa unei pagini închinată culturii, totuși, cititorul poate găsi totdeauna, în mai toate ziarele, o serie de note, articole, însemnări, polemici, cu privire la viața de toate zilele a literaturii noastre.

Subestimarea și disprețuirea acestor note „ab initio” este desigur o prejudecată, și cu tot aspectul lor modest — material și spiritual —, ele au totuși o mare importanță dacă ne gândim la faptul — descurajant poate — că majoritatea cititorilor acestor notițe „scurte”, nu merg mai departe și nu ajung până la critici care se osteneșă să analizeze mai pe larg o carte apărută de curând, ci, nevoia lor de informație se declară perfect satisfăcută cu aceste confuze și sincrone, dar mai ales capricioase „dări de seamă”.



a. c.

ȘI ALTFEL DE PROFESORI

Morții cu morții, și viii cu viii. Ce vii se agită, căci așa e dat sbucumatei noastre ființe. Printre cei mai sbucumați trebuie pus numărul desigur și d. N. Coale Șerban, doctor în literatură italiană din Paris, profesor de franceză la Iași și de literatură comparată la București.

În ajunul sărbătorilor se găseră totdeauna de vânzare pe străzile Bucureștilor, acele amuzante păpuși de celuloid cu plumb în picioare, și care, oricâte bobârname le-ai da peste nas, revin la poziția verticală, cu gravitatea imperturbabilă a unor oameni de stat:

Nu se sparge, nu se strică
Și'n picioare se ridică

ar trebui să fie deviza d-lui Șerban. La flecare nouă schimbare de regim numele lui, care nu se întâlnește niciodată sub articolele de specialitate, revine cu regularitate sub un număr fix de reclamații și de contestații, care fac din el o victimă a trecutului și cum spune scriitorul, un erou al timpurilor noastre. Ecoul de după primejdii e întotdeauna cel cu gura mai mare; căci e firesc să se teamă de clipa când pernele pe care se odihnește vor începe să-î părăsească una câte una, ca pe țiganul care isbând se asupra ba aurului mort.

Afară numai dacă d. Șerban nu va isbuti și de data aceasta să „aranjeze” ceva. Căci e'tm cu sinceră admirație în zărele de zilele acestea că manualele de limba franceză care sunt cea mai bănoasă dintre întreprinderile profesorului ieșan, și care fuseseră condamnate ca primejdioase de Ministerul Educației, pot fi reco-

De obicei, astfel de note, nu cuprind mai mult de cinci până la cincisprezece rânduri, dar se ocupă de orice fel de lucrări, oricât de vaste proporții și ori cât însemnătate ar avea. Ele sunt mai totdeauna turnate după un tipar analog: se anunță cartea, articolul, poezia, și autorul lor, iar după aceea — nu totdeauna — o parte din cuprins. Se emite apoi o părere generală asupra cărții, articolului, poeziei, etc., sub forma unei sentințe irevocabile și definitive.

Ar fi normal ca astfel de „note” așa de scurte și definitive să fie semnate de criticii noștri cei mai informați. În realitate însă ele sunt scrise de tineri poeți (și cu rare excepții și de alții de „tineri”) cu temperament, impetuoși și care urmăresc apariția cărților ca femeile apariția modelor, și critici ai, așa cum bârfește o domnișoară sau doamna rockile celorlalte.

Nu nehotărâta ne care autorii acestor note o săvârșesc față de operele analizate prin rapiditatea sensibilității lor capricioase — și de multe ori inexistente din punct de vedere estetic — este fenomenul cel mai important.

Ele falsifică în primul rând informația și opiniile cititorului modest și anonim și în al doilea rând pervertesc structura psihologică a celor ce scriu asemenea note, și care în general, nu sunt ziaristi consumați și de profesie, ci „tineri scriitori” care, prin practica unui asemenea „gen de informație și critică literară” se obișnuiesc prea de timpuriu cu diletantismul steril al unor manifestări de temperament ce duc în mod inevitabil la ra. are.

f. n.

PROPRIETAR:

SOC. AN. „UNIVERSUL”

Inscrisă sub No. 163 Tab. Ilfov

ABONAMENTE:

autorități și instituții 4800 lei

particulare 12 luni 2400 „

6 luni 1300 „

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

BUCUREȘTI I Str. Brezoianu 23—25

TELEFON 1.30.10

Apare săptămânal

PREȚUL 60 LEI