

# Cronica

Anul III nr. 9 (108)

SÎMBĂTĂ

2

MARTIE

1968

12 pagini 1 leu

săptămînal politic, social, cultural

## Necesitatea spiritului critic

Chiar un contact superficial cu știința, învățămîntul, arta și literatura din țara noastră, atestă un climat spiritual favorabil activității din aceste domenii, climat care este susținut și de o bază materială tot mai largă. Politica partidului nostru a creat posibilități practice nelimitate pentru o dezvoltare complexă și multilaterală în aceste componente de prim ordin din viața socială, a stabilit o atmosferă de efervescență creatoare, eliberată de îngustimi, de prejudecăți și clișee. Astăzi, chiar și cei mai sceptici sînt obiectiv obligați să recunoască faptul că România socialistă se afirmă tot mai mult și pe acest plan, că patrimoniul ei de cultură se îmbogățește permanent.

Datorită acestor condiții atît generațiile formate în deceniile trecute, cît și cele tinere, s-au apropiat și mai mult de uneltele lor reale și, scutite de prejudecata unor direcții de cercetare socotite imuabile, sau de cea a așteptării mijloacelor de exprimare artistică, a temelor, subiectelor etc., au început să judece critic producția anterioară, să o așeze pe locul ce i se cuvine și mai ales să lucreze cu riveranță. O gândire suplă și dinamică pune tot mai mult stăpînire pe aceste domenii. Modernizarea cercetării și învățămîntului, sau cea a mijloacelor artistice de exprimare, a devenit una din preocupările de primă importanță. Contactele tot mai intense cu știința, învățămîntul și arta mondială, cu marile lucrări, cu stimulul și mai mult dorința de afirmare, competența, au lărgit orizontul. Nimeni nu mai concepe astăzi savantul sau scriitorul retras, opac față de dinamica societății și de complexele ei probleme. România dispune astăzi mai mult ca oricînd de un fond uman creator de valori spirituale, atașat prin toată ființa lui poporului și partidului.

Atenția permanentă față de valorile trecutului, științei, învățămîntului, artei și literaturii române, îmbinată cu efortul prezent și cu largă perspectivă a viitorului, asigură un echilibru firesc dezvoltării, aspirației spre perfecțiune. Această situație nu anihilează spiritul critic, ci dimpotrivă, îl impune ca o necesitate, ca o condiție a mersului înainte.

Privind prin această prismă dezvoltarea științei, învățămîntului, artei și literaturii noastre, constatăm și unele neajunsuri. Lipsa operativității într-un domeniu sau altul, existența unor funcționari sau a unor organisme care mai mult încurcă lucrurile creează destule dificultăți. Fapte mici, aparent neînsemnate la prima vedere, au repercusiuni negative ample. Dacă un savant ca Ștefan Procopiu, ale cărui mari descoperiri au fost insuficient popularizate la timpul lor, (în cazul respectiv, Ștefan Procopiu ar fi putut candida la modul cel mai serios pentru premiul Nobel),

în prezent nu ne mai putem împăca cu târăgănări administrative, cu lipsa de răspundere a unor persoane care întîrzie aplicarea și popularizarea realizărilor științei românești. Dacă ne-am opri numai la cauciucul poliuretan, lucrare aparținînd unui colectiv condus de Ilie Matei, membru corespondent al Academiei, de la Institutul de Chimie „Petru Poni” din Iași, lucrare care a așteptat ani de zile avizarea pentru acces în industrie și tot ar fi de ajuns.

Credem că alături de operativitate este necesară continuarea unei selecții obiective a cadrelor de cercetare și învățămînt, pe baza aptitudinilor și posibilităților lor reale de dezvoltare. Statisticile din învățămîntul superior și mediu, ca și din institutele de cercetare se reîeră, de cele mai multe ori la aspectul cantitativ — cîți doctoranzi, cîți profesori și conferențieri, cîți elevi și studenți repetenți și promovați etc. N-am înîlnit pînă acum o statistică despre cîte lucrări de doctorat au fost publicate, cîți profesori își formează adevărați elevi, discipoli, sau cîți studenți și elevi termină cu note maxime și mai ales pe ce se fondează aceste note. Trebuie să subliniem că orizontul informativ al unor cercetători sau cadre didactice este uneori limitat, fie datorită condițiilor obiective, fie subiective, că efortul nu se concentrează întotdeauna asupra problemelor fundamentale.

Toate aceste cauze și altele explică târăgănarea publicării unor tratate de mare însemnătate privind istoria poporului nostru, a literaturii și artei românești etc. — sau lipsa acută a unor cursuri universitare tipărite. (Despre acest lucru ne rezervăm dreptul de a reveni pe larg). Asistăm de mulți ani la formarea unor colective supraincercate, însărcinate să redacteze asemenea lucrări, cîtim interviurile conducătorilor acestor colective care ne asigură că totul este perfect și așteptările noastre sînt prelungește nejustificate. Nu punem la îndoială competența celor care au asemenea misiuni, dar întrebarea nu poate fi socotită malițioasă atîta timp cît realitatea este aceasta, cînd avem exemple atît de convingătoare ale unor oameni care, singuri sau cu un colectiv foarte redus, au dat la iveală asemenea tratate în timp record.

Pe alt plan, în domeniul criticii literare și artistice, asistăm uneori la o dispersare a forțelor, la angajări în polemici nesemnificative, în timp ce efortul pentru analiza fenomenului artistic contemporan este plasat la periferie. Alteleori se observă o tendință de evadare în trecut, pe căi arhi-bătătorite, ajungîndu-se la un fel de valorificare a trecutului

(Continuare în pag. a 2-a)

Corneliu Ștefanache



„Haiducul Corbea”

Gravură de Mihai Mădescu

## FILOSOFIA CA DISCIPLINĂ ȘTIINȚIFICĂ (II)

Revenind la problema pusă\*, am identificat, așadar, patru semnificații atribuite, în mod curent, termenului de „filosofie”. Aceste înțelesuri se diversifică și mai mult în limbajul comun. Un publicist vorbește spre pildă, despre „filosofia lenesului” (= justificarea — de fapt, cvasi — sau pseudo-rațională pe care acesta o dă comportării sale). Un altul despre „filosofia matematicii”, fără a preciza îndeajuns dacă este vorba despre o „filosofie” matematizată („f. matematică”) sau filosofie a matematicii (despre matematică). Și mai frecvente sînt considerațiile făcute de criticii literari și chiar de scriitorii despre filosofia implicată în creația literară. (Se poate face aici o referire la exemple celebre cum ar fi „filosofia compunerii” a lui Edgar Allan Poe, dar, în acest caz, nu trebuie uitat că în culturile anglo-saxone și chiar în cea franceză pînă în secolul al XIX-lea teoriile explicative se numeau — după tradiția scolastică — „filosofie”: tratatul celebru de fizică al lui Newton apăruse ca „filosofie naturală”, iar Lamarck scri-

ese o „filosofie zoologică”!). Dacă expresiile „filosofia lui Eminescu” sau „filosofia lui Arghezi” nu le raportăm la cultura acestor poeți (la lectura lor filosofică), ci la viziunea asupra lumii și asupra destinului uman ce se poate descifra în creația lor literară cred că nu pot fi trecute cu vederea cîteva aspecte esențiale. Orice om are, firește, o anumită concepție asupra lumii și vieții, asupra locului și destinului său în cadrul existenței sociale. Spre deosebire de individul obișnuit la care această concepție se exprimă uneori direct prin păreri formulate ocazional, în anumite situații, dar mai ales indirect prin comportarea lui în viață (prin atitudini, acțiuni, gesturi etc.), la un artist ea este destinată comunicării și a numelui comunicării pe care aș numi-o totală, întrucît pe lângă semnificația logică și codificată a cuvîntului, limbajul verbal artistic vehiculează un mesaj necodificat explicit: accente emoționale, valori atitudinale, cuprinse de obicei în structuri lingvistice speciale, metaforice, simbolice. Acestea consti-

tuie mesajul artistic propriu-zis al operei literare (pentru care cuvîntul și semnificația sa curentă logică joacă de obicei rolul unui suport). Un asemenea mesaj complex de comunicare artistică nu este tranductibil integral în comunicare verbal-conceptuală fără a-și pierde calitatea estetică de a-l face pe receptorul operei să realizeze o trăire spirituală, care poate fi pusă în relație cu intenția de comunicare cristalizată în operă. A considera această viziune artistică asupra lumii drept filosofie înseamnă a folosi termenul fie în sens impropriu, fie în sens metaforic, ca echivalent pentru „concepția despre lume”, dar dînd acestuia din urmă un înțeles foarte general și nu cel precis de imagine de ansamblu asupra lumii în raport cu existența umană și formulată în concepție. În opera de artă nu intervin numai sau nu intervin de loc, concepte, formații logice. Cînd o artă, cum este literatura, folosește concepte, acestea sînt învîluite și subordonate unui context metaforic-simbolic. Spre deosebire de limbajul imagic (sau ima-

gistic) al literaturii, filosofia folosește un limbaj conceptual. Conceptele au o semnificație care nu e modificabilă decît printr-o redefinire (explicită sau implicită). Imaginile metaforice revelatoare ale artei sînt polivalente și pe aceasta se bazează capacitățile lor de a îndeplini o funcție estetică dincolo de condițiile concrete istorice în care aparuseră și uneori dincolo de intenția urmărită de creator. De aceea, mi se pare cu totul impropriu să vorbim, cum fac unii, despre „conținutul filosofic” al unor arte neverbale, cum ar fi muzica, pictura, sculptura etc.

Bineînțeles, o anumită sensibilitate, ce se manifestă în structurile emoțional-atitudinale prin care se exprimă viziunea artistului despre lume și om, poate fi pusă în legătură cu o anumită concepție despre lume. Așa, de exemplu, romantismul paseist exprimă o atitudine de negare a prezentului. Dar această negație, în numele trecutului, față de care romanticul are

(Continuare în pag. a 9-a)

Prof. dr. Pavel Apostol

În pagina a III-a, ancheta „Cronicii”: Primatul textului sau al regiei? (I)



# MOMENT

## „CRONICA“ LA ACADEMIE

In cadrul permanentului sondaj pe care Cronica îl face în rândurile colaboratorilor și cititorilor săi, a avut loc de curând o întâlnire între membrii biroului filialei din Iași a Academiei, cercetătorii din cadrul secțiilor acestei filiale, cadre didactice din instituțiile de învățământ superior și conducerea redacției. Schimbul larg de păreri a scos în evidență că revista CRONICA a produs la Iași o reală efervescență, că ea continuă pe un plan superior tradițiile marilor publicații ieșene care au contribuit la dezvoltarea culturii românești. Vorbitorii au arătat că revista trebuie să accentueze continuu atitudinea critică, combativă față de unele aspecte negative din știință, învățământ, artă, literatură etc. și să-și informeze mai mult și mai operativ cititorii cu evenimentele interne și externe din cultură. S-a sugerat totodată editarea unui supliment permanent al Cronicii privind viața studenților din Iași, propunere făcută și cu prilejul altor întâlniri cu studenții și intelectuali din localitate.

## O VECHIE DISPUTĂ

Ana Goldiș Poalelungi reia în „Contemporanul“ nr. 8 (1968) o dispută foarte veche, care a frământat pe mulți intelectuali români începând cu sfârșitul secolului al 18-lea și pînă în vremea noastră: neologismele. Punctul de plecare îl formează franțuzismele (Franțuzismele: ieri și azi). Am adăuga că în critica literară, multă vreme, cum remarcă G. Călinescu, de la Maiorescu și după Maiorescu, în analiza operei literare n-au fost urmărite decît aceste cîrpe estetice elementare: „a devîr în simțire, autenticitate a limbii“. Nu mai este nevoie să demonstrăm de ce neologismele, ieri ca și azi, au fost și sînt o necesitate, după cum nu mai este nevoie să argumentăm de ce anume tendințe abuzive în această privință trebuie stăvilit. Am reținut, de aceea, tonul ponderat al autoarei, cînd constată că astăzi „nu mai avem de-a face cu un fenomen simplist de imitație, ca altă dată, ci cu unul care poate căpăta chiar aspecte de oarecare intelectualitate“, dar ne-a surprins intoleranța față de cuvintele ca nenumărabil, combinat și chiar față de unele calcieri după limba franceză, în sintaxă mai ales (noi nu-l reproșăm autoarei că scrie „construcții franțuzești care aștează normele limbii literare“). Toate acestea ne-au adus în minte următoarele cuvinte ale lui G. Călinescu: „Lucrul curios: fac propunerii oameni de bine, provinciali, profesori de liceu, doamne mimoose, nu însă filologii, marii intelectuali, adică specialiștii. De ce? ...Filologul știe că limba e un fenomen natural pe care îl poți studia, dar nu codifica“.

## EU ȘI COLEGUL EMINESCU

Aflăm cu stupeoare că înzestratul poet Adrian Păunescu (operele care să-i ateste înzestrarea sînt încă în curs de elaborare) a utilizat, într-un discurs ținut

într-o împrejurare oficială, leit-motivul „colegul meu din veacul trecut, Mihai Eminescu“. Pînă la această oră, nu am reușit, cu toată bunăvoința, să descoperim criteriile capabile să justifice încadrarea lui Eminescu în rîndurile colegilor lui Păunescu (sau invers). Doar, dacă autorul „Lucefărului“ o fi avut zdravene datorii la Fondul Literar — ceea ce, totuși, nu ne prea vine a crede. Unde ești tu, Tepeș doamne...

★

Rar ne-a fost dat să citim, strînse laolaltă pe două coloane de gazetă, atîtea afirmații bombastice, truisme și ineptii puse cap la cap, ca în articolul lui Adrian Păunescu „Faptul critic“ (vezi „Gazeta literară“ nr. 8 a.c.). Autorul — cunoscut de altfel și din alte pansuri a la Gigă apărute anterior prin diverse publicații — vrea cu tot dinadinsul să-și învețe pe criticii cum să-și facă meseria. Pentru aceasta se iau cîteva nume de scriitori mari (neapărat Maiorescu, Lovinescu, Călinescu) cîteva nume de critici literari aleși pe sprinceană, (de care autorul speră să mai abia încă nevoile) se amestecă într-un sos patetic și se oferă cititorului.

Articolul „confratului poetului din veacul trecut, Mihai Eminescu“ — cum îi place să-și spună A. P. — abundă în „descoperiri“ senzationale. Iată doar cîteva:

„... criticul nu se află față în față cu scriitorul ci cu opera lui“, (De unde tragem concluzia că întîlnirile criticilor cu scriitorii sînt interzise. Altfel, doamne ferste, ce se mai poate întîmpla!).

„O taină dezvoltă în sus și teritoriul de lingă opera lui Macedonski“ (Carevascăzică există un teritoriu care dezvoltă o taină, în sus, și pe care A. P. probabil nu o poate ajunge).

Duos de infanțel sînt și formulările de genul: „Gustul unic de la „Contemporanul“ i s-a replicat cu o percepere din patru unghiuri, care, slujind ideea de complexitate risipea totuși atenția în imprevizibilul cine știe cărei săptămîni...“.

Dar să fim dreți. Există în articolul susamintit și o afirmație la care subseriem... „istoria literaturii nu-l mijloc de transport în comun în care să existe loc pentru invalizi, pentru femei gravide, pentru bătrîni, pentru suflute cu copii în brațe“. Și, am adăuga noi, nici pentru studenții repetenți de la filologie.

## „CINTECUL PREFERAT“

Ura! În sfîrșit, nu vom mai fi nevoiți să apelăm la iavaribul „tra-la-la“ atunci cînd înimă, dragostea, gorul, florul, izvorul, seara și luna ne vor îndemna la cîntat. Incepe o nouă eră: se tipăresc, în „volume“ de sine stătătoare, culegeri de texte. Mobilul este generos: „dați texte multîmii“, ca pe vremuri „panem et circenses“. Inșă, de la punctul de plecare, întru totul onorabil și pînă la trimitearea materialului la tipar, lucrurile se încurcă pe undeva prin „părțile esențiale“. „Vor fi publicate — ne asigură Editura Muzicală — textele cîntecelor noi de succes care se difuzează în cadrul emisiunilor de radio și televiziune sau prin discuri, avîndu-se în vedere preferințele auditorilor, precum și calitatea artistică a muzicii și, PE CIT POSIBIL, A TEXTELOR“. Așadar, într-o culegere de texte (din jenă, nu pronunțăm cuvîntul literare) cri-

terul valorii versurilor ca atare se află... pe ultimul plan. Mai că-ți vine să te întorci la „tra-la-la“: cel puțin, nu există dificultăți de orîin logic și gramatical!

Dar, să vedem ce ne oferă primul volumaș intitulat „Cin-tecul preferat“. Mai întii, textele citorva melodii vechi și prestigioase („Ploaia și noi“, „Strada“). Și apoi, mostre perfecte ale industriei de texte cu cînstre prezentată de trustemii Mihai Dumbravă și Aurel Felea. Găunoșenie la cub, lacrimi șirol, oftaturi, jurămînte — toată recuzita prăfuită pe care o denunțăm de ani de zile și care rezistă eroic, ba... mai este și premiată (a se vedea cazul diplomelor cu care a fost răsplătită, nu țare de mult, acvitatea de textier a lui Mihai Dumbravă, ins aflat tot atît de aproape de literatură cît și Terra de Proxima Centauri). În unele cazuri, multiplicarea la safiograf este atît de evidentă, înct deconcertează și pe cel obișnuit cu precaritatea acestor ingrate creații denumite „texte de muzică ușoară“. Renunțăm la citate. Am vrea, cel mult, să punem față în față doar... rimele a două texte. Primul: „La anii mei“ de Mihai Dumbravă, al doilea, „Lînistea“ de Aurel Felea: „ușor-dor, ușor-zbor, zbor-dor (primul text) și: zbor-dor, ușor-flor-ușor, ușor-dor (în cel de al doilea). Ca să nu mai vorbim de „lucrurile sfînte“ adică de ideee, inspirație, profunzime, har, care, vorba lui Conu Iancu, sînt... sublime, dar lipsesc cu desăvîșire.

A nu știu cîta oară constatăm că textele cîntecelor noastre de muzică ușoară sînt confecționate „înveș“ (ar spune Marin Sorescu), de la coadă spre cap, de la rîmă și ritm către mirajul ideii, adevărată fata morgana. Cîtă vreme vor opera în acest domeniu nechemăți ca Mihai Dumbravă, sanse de a depăși stadiul dor-flor-ușor-dor-zbor-ușor, greu de văzut.

Pînă una-alta, edităm culegeri. Nu-i vorba, sînt necesare, dar, la urma urmei, actul editorial are în el ceva solemn și definitiv care nu poate face-casă bună cu rabatul la calitate măturisist („... și, pe cit posibil, a textelor...“).

## SĂ INLĂTURĂM ASEMENEA RELAȚII

Efervescența din arta și literatura noastră actuală este evidentă. Alături de generațiile vîrstnice, efortul este susținut acum și de generațiile tinere, dinamice și talentate, cărora li se creează condiții tot mai favorabile activității lor. Efortul continuu ne dă certitudinea că ne aflăm în plin mers, că timpul acesta va avea capodoperele sale. Nu este cazul să întreprindem aici un inventar al realizărilor artistice și condițiilor materiale puse la dispoziția creatorilor, intenționăm însă să atragem atenția asupra unui aspect care umbrește climatul sănătos al relațiilor dintre artiștii. Este adevărat că u-nii scriitori și artiști plastici de respectabilă vîrstă, foarte puțini la număr de altfel, nu înțeleg avîntul firesc al celor tineri, mai amintesc încă de rețete și clișee. În același timp este cu totul supărător să vezi cum tinericii care încă nu și-au terminat sau nu și-au completat studiile, care au tipărit un volum subțirel de versuri sau

cîteva schițe, se declară creatori de școală, fondatori de curente. Și, paradoxal, în unele cazuri sînt susținuți și de critică. Aceștia (din ferichie destul de puțini), veșnic nemulțumiți, forțează uși demult deschise, apar în redacții și în diferite adunări ca singurii apărători ai bunului simț și al artei adevărate, caută să ne convingă de faptul că Eminescu s-a devalorizat, că scriitorii de primă mîna ai literaturii noastre actuale, să zicem Eugen Barbu sau Marin Preda, sînt zero. Nimic nu se îndolește cu unii dintre acești gălăgioși sînt talentați, dar cei mai mulți însălează la repezeală poeme și pagini de proză după clișee străne. Uneori nu după cititorul, dar și specialistul, se întînește cu o biblială căreia i se zice poezie, cu înșiruirii banale de cuvinte și idei amestecate savant ca să epateze. — „Nu-mai ceea ce fac eu, X, este artă“, restul este zero, afară de ea!“ — zice dumnealui, poetul sau prozatorul din specia amintită. Nu-avem nimic împotriva ca el să facă ceea ce-i place, ceea ce simte (dacă simte), să avem o artă și o literatură cît mai diversă în stiluri și vizuini, cît mai amplă, mai multilaterală, dar nici într-un caz nu are dreptul, în numele operei lor (pe care încă nu le-a scris) să nege cărți de o incontestabilă valoare. De fapt, nemulțumirile noastre, cu talismane în buzunare sau la git și cu relații neprincipiale, se ridică chipurile împotriva dogmatismului practicînd dogmatismul de ultimă speță. Iar critica noastră literară ce face? De cele mai multe ori întîlnim articole smulse la repezeală din cursuri universitare sau cuvîntări ținute cu nu știm care prilej, sau dispute dacă pamfletul poate fi întrebunțat, dacă scriitorul sau criticul este cel mai îndreptățit; să conducă o revistă și alte asemenea probleme „fundamentale“. La rîndul ei, Uniunea scriitorilor se tot întreabă mereu, cine aprobă bani unor datornici de profesie? — și... datornicii continuă să crească (ne este jenă să cităm nume). Credem că asemenea relații, deși sînt extra artistice, dăunează muncii de creație.

N. Irimescu

## SCRISOARE

În numărul 2 (101) al revistei noastre am publicat o notă prin care ne exprimăm surprinderea în legătură cu o regretabilă confuzie pe care almanahul „Humanité“ o făcea între limba română și limba maghiară. În legătură cu nota amintită, la redacție s-a primit următoarea scrisoare din partea editorilor almanahului:

Paris, 23 ian. 1968

DOMNULE REDACTOR,

Vă mulțumesc pentru faptul că ați semnalat regretabila eroare din paginile almanahului nostru. Sîntem la fel de surprinși ca și Dvs.: greșeala pur și simplu sare în ochi. Regretăm faptul că este mult prea tîrziu pentru a mai putea face vreo corectură. Prin profesia mea Dvs., înțelegi fără îndoială mai bine ca oricare altul că, din nefericire, în materie de tipografie este posibil întotdeauna să se ivească asemenea dezagreabile surprize. Sperăm că veți ierta enormitatea și că limba română, în bunăvoința ei, va ști să uite eroarea pe care noi am comis-o.

Vă mulțumesc. Cu salutări cordiale,  
MICHEL  
serviciul Almanah

# INTERVIUL NOSTRU CU I. NEGOIȚESCU

## 1. Care este, după opinia Dvs., scopul criticii?

Răspuns: Există mai multe scopuri ale criticii, dintre care ajunge să remarc pe cele mai importante. Mai întii, critica trebuie să faciliteze contactul publicului cititor cu operele literare noi, care adeseori nu pot fi ușor receptate de lectorii neavizați. Fiindcă e adevărat că în epoca noastră există o distanță uneori fatală între public și operele de artă, rupte de tradiție, mai cu seamă în privința forme — dar și în ceea ce privește mutația de sensibilitate. Numai criticul poate ajuta pe cititor să guste poeme ermetice, romane lucrate cu o tehnică ce aparent sau real nu mai are nimic comun cu narațiunea tradițională. Artă și literatura modernă pretind un efort cerebral, care face parte din plăcerea receptării ei și acest efort nu poate fi încercat fără contribuția esențială a criticii. Apoi, critica e datoare să ierarhizeze valorile, să despărțea ceea ce s-a realizat într-o operă de ceea ce s-a realizat mai puțin sau nu s-a realizat de loc. Publicul cititor trebuie direcționat spre valori, în justa lor situație, spre a-l scuti de rătăcirile fără sens într-o lume atît de bogată în solicitări cărora adesea nu e cazul să li se răspundă. Nu mai puțin, este o menire deosebită a criticilor de a descoperi în operele vechi sensurile lor care corespund sensibilității și preocupărilor noastre actuale și ni le redau tot atît de vii ca și operele contemporane; așa a procedat un Roland Barthes cu Racine, așa procedează noua critică italiană cu Petrarca. Bineînțeles, acest fapt presupune și o mutație în metodologia critică. Tocmai mutația metodologică a făcut din critică un domeniu spiritual pasionant pentru public, în ciuda dificultăților de receptare invite și aici: iată de ce critica nouă trebuie, între altele, să se explice pe sine. Un alt scop al criticii actuale, într-o lume artistică atît de dificilă deci și din punctul de vedere al creației, este acela de a se menține permanent în relație cu creatorii pe un plan ca de la critic la critic. Lucru în sfîrșit nu greu de realizat într-o epocă în care creatorii înșiși se explică sau scriu foarte interesante pagini de critică: de la Valéry și Eliot, la Michel Butor și Nathalie Sarraute.

## 2. Ce ne puteți spune despre volumul Dvs. POEZIA LUI EMINESCU?

Răspuns: Am vrut în primul rînd să ofer poezilor tineri un Eminescu al lor, al sensibilității lor moderne, încredințat fiind că un poet atît de mare, împalidat de școli, trebuie să aibă în sfîrșit o reală și multiplă influență asupra evoluției lirismului nou. Am vrut să ajut ca vastei iniriuri exercitate de Macedonski de-a lungul deceniilor din veacul nostru să-și urmeze o profundă iniriurie eminesciană. Cred că poezii m-au înțeles. Critica s-a ocupat cu bunăvoință de cartea mea (doar cineva a publicat un pamflet împotriva ei, la un nivel de rea credință și de lipsă de receptivitate ce m-a scutit de a-i răspunde: imi respect prea mult cartea, ca să mă cobor la astfel de nivel spre a o apăra — de altminteri sper că se poate apăra singură). Cînd am terminat de scris Poezia lui Eminescu, am rămas cu conștiința că, departe de a fi „distrus“ antumele eminesciene, le-am servit, aruncînd asupra lor reflexive strălucitoare ale postumelor, îmbogățindu-le deci misterul.

## 3. Ce veți publica în viitor și la ce lucrați?

Răspuns: Am sub tipar o ediție Lovinescu și o ediție Ion Chinezu. Am predat la E.P.L. (secția Cluj) un volum de însemnări critice, la fel conceput ca și volumul anterior, Scriitori moderni. Lucrez la Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent (adică pînă la data predării ei, în 1970).

## 4. Ce ne puteți spune despre această ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE?

Răspuns: Nu va avea ilustrații, nu va cuprinde biografii sau rezumate de opere. Caut să surprind critic evoluția, prin curente și personalități ale literaturii noastre, ca într-un fel de „Bildungsroman“. Moi dificilă e problema literaturii ce crește sub ochii noștri: epoca e extrem de promițătoare: există mulți scriitori tineri foarte dotați, apar mereu alții, și mai tineri. Pînă în 1970, un copil ca Tudor Vasiliu, descoperit recent de revista Amfiteatru, care i-a publicat o pagină de proze mature, va deveni poate un adevărat scriitor, cu profil discernabil. Imi promit să fiu atent la tot ce e nou și să contribuie la împlinirea destinului literaturii române, continuîndu-o cu spor.

Reporter

## SPORT

Zăpada nîieilor coincide, mai întotdeauna, cu zăpada meciurilor amicale. E frumos și într-un caz și în altul. Totuși depinde și de preferințe. Deci, să procedăm ca atare. Amicalele din preajma primăverii sînt, înainte de toate, pitorești. Jucătorii cu mânuși, cu fesuri de lînă și jambiere peste pantalonii de trening, portari infolosiți suflînd cu înverșunare în pumni, arbitri viteji încercîndu-și flinierul cu aburii agitați și gîfiiți ai goanei lor plină de cumsecădenie — iată simptome de primăvară mai evidente și mai convingătoare decît ghiocelii imaturi serviți zgomotos la colțul străzilor. Amicalele sfîrșitului de iarnă înseamnă readaptarea organismului la efort, într-un dozaj înțelept conceput, de la puțin spre mult, de la ușor spre greu. Toate echipele încearcă să facă acest lucru, unele cu mai multă pricepere, altele cu mai puțină, unele cu ce au la îndemînă, altele cu șansa uitătoare a volajului exotic. Să mă opresc puțin la acestea. Lotul reprezentativ a fost prin Congo și Brazilia. Cu o săptămînă în urmă mă întrebam ce fel de echipe a întîlnit pe acolo. Intre timp, la înapoiere, jucătorii și antrenorii au făcut declarații. Antrenorii s-au

## AMICALE

înlor mulțumiți, plini de amintiri frumoase. Aflăm astfel că echipele adverse din Brazilia erau numai echipe profesionale care au reprezentat bine fotbalul brazilian. Se dau și exemple: într-una din formații a jucat D. Santos și alți mari. Perfect. Fără să ne mai întrebăm cine a jucat în celelalte, trecem la impresiile unor jucători. Aceștia, poate din mai puțină pricepere, declară că adversarii n-au fost chiar foarte foarte, că apărările lor au fost slabe și alte lucruri asemănătoare. Noi trebuie să înțelegem ce vrem. Alternative sînt o adevărată binefacere. O altă serie de echipe (de data aceasta de club) iac și ele lurnee peste hotare. Este cînt se poate de bine, chiar dacă unele dintre ele mîncîcă niște bățai cit se poate de aspre. Celelalte, multe și mărunte, se plimbă cu amicalele din județ în județ. Politehnica — Iași, pe cînd se numea C.S.M.S. și ocupa locul trei în divizia A, nu a fost niciodată trimisă în străinătate. Acum trebuie să recîștige terenul pierdut. Cine știe?

Andi Andrieș

# Necesitatea spiritului critic

(Urmare din pag. 1)  
pentru trecut, sau poate nici la atît. Ne întîlnim cu volume de amintiri și „studii“ vetuste, didactice, fără nici o concepție filozofico-estetică, înduioșătoare prin paseismul și eclecticismul lor. Mai mult decît atît, unii critici se sli-esc să mai vorbească de probleme de conținut, de legătura artei și literaturii cu societatea. Dacă am lua numai unele cronici literare, teatrale și muzicale din reviste și ar fi suficient ca să putem exemplifica cît de defectuos funcționează spiritul critic. Și trebuie să mai adăugăm faptul că rari

sînt acei critici consacrați prin vîrstă și experiență, care încearcă să scrie și despre tineri. Și acestea sînt doar cîteva aspecte, pe care am încercat să le semnalăm aici. Credem că menirea criticii literare și de artă este să canalizeze și să concentreze efortul spre crearea unor lucrări care să manifeste grijă pentru abordarea unor probleme general umane, specifice poporului nostru, timpului în care trăim; ea își justifică existența numai în măsura în care poate să orienteze opinia publică în sensul sporirii capacității de receptare a artei,

iar pe creator, în sensul responsabilității sale. Risipirea în amănunte ne semnificative, în lucrări paseiste de istorie literară și artistică, polemice cu iz de anecdotică personală, nici într-un caz nu pot stimula momentul actual de mare efervescență. Acum, ideea iecundă trebuie să circule cu mare viteză. Recentele măsuri adoptate de partid creează posibilități și mai largi de continuă dezvoltare a științei, învățămîntului, artei și literaturii noastre. În acest context, spiritul critic se impune cu mai multă tărie, ca o condiție a dezvoltării continue a acestor domenii.





**D**isputa enunțată prin titlul de mai sus nu este nouă. Ea a redevenit însă actuală, în măsura în care o serie de manifestări caracteristice evoluției contemporane a artei spectacolului implică teoretizarea atitudinilor posibile. Este normal ca, în orice domeniu al creației, soluțiile să nu apară niciodată definitive. Practica transformării unui spectacol este determinată de ansamblul concepțiilor artistice ale unei epoci, de cuceririle dobândite alt de expresia literară și de cea plastică, de muzică, film ș.a. — fără să mai amintim de coordonatele intrinseci ale dezvoltării artei scenice, de permanențele sau mutațiile care se afirmă de la o etapă la alta.

Dezbatută cu înaltă competență în publicistica noastră teatrală încă de acum trei decenii (a se vedea, îndeosebi, lucrarea lui Camil Petrescu: *Modalitatea estetică a teatrului*, care oferă o largă deschidere teoretică în baza abordării istorice a problemei) aceeași temă a fost reluată mai recent la al 9-lea Congres al Institutului internațional de teatru (Viena 1961). Au fost examinate atunci global „drepturile și datorile directorului de scenă” față de autorii în viață, față de cei decedați ca și față de personalitatea actorului.

În prezent, fără a intenționa statornicirea de iluzorii norme imuabile, am cerut părerea unor personalități artistice, din toate generațiile, atât cu scopul de a profila locul textului literar astăzi în spectacolul, ținând seama că acesta este un produs emanant literar, cât și pentru a determina aria și modurile de manifestare ale imperativelor regizorale față de opera dramatică. Utilitatea unei asemenea discuții ar consta, mai întâi, în punerea în discuție a punctelor, de o parte și de cealaltă, a evitării uniformității practicilor spectacolare și a manierismelor de tot felul.

Deschisă în numărul de față al revistei noastre, dezbaterea va continua printr-o suită de intervenții, publicate în ordinea sosirii la redacție. Desfășurarea cit mai vie a discuției va decide dacă, în încheiere și în loc de concluzii, s-ar contura necesitatea unei mese rotunde organizată de redacția noastră cu participarea oamenilor de specialitate.

Redacția

decît tendința unilaterală de a subordona în mod excesiv contribuția celorlalți. Totuși, o precizare inițială e absolut necesară: creațiile actorilor, ale regizorului sau ale scenografului sînt creații interpretative, ceea ce înseamnă că ele trebuie să se subordoneze în mod firesc, prin înseși legile de creație ale artei spectacolului, nu numai ideilor autorului, dar și modalităților lui stilistice. Din acest punct de vedere nu se poate vorbi decît de o singură înțietate fundamentală: aceea a textului literar, care formează obiectul procesului de creație al făuritorilor unui spectacol.

Faptul că pe baza aceluiași text regizorul, actorii și scenograful pot crea spectacole foarte diferite între ele, nu este de loc un argument. Interpretarea este și ea un proces de creație și ea atare este firesc ca un actor, de pildă, să rostească același monolog din Hamlet cu totul altfel decît au făcut-o înaintașii, lui. Uneori mai bine, alteori mai rău, dar în orice caz altfel. Dificultatea problemei constă tocmai în aceasta: interferența în cadrul artei spectacolului a mai multor procese de creație, la baza cărora stau arte diferite: literatura, arta

actorului, regia, artele plastice, muzica...

Accepția clasică, după părerea mea încă viabilă, a noțiunii de spectacol, indică însă textul literar nu numai ca un punct de pornire, care poate fi definitiv părăsit pe drum, ci drept adevăratul scop al celorlalte arte interpretative. Concepția regizorala, ideea unui rol sau a unui decor sînt, cred eu, tot atîtea modalități de a reda pe scenă textul. De aceea, atunci cînd textul devine pentru ceilalți creatori ai spectacolului un simplu pretext, evident că principalul obiect de creație poate deveni arta regizorului, a actorului și chiar a scenografului. În acest caz însă, sensul noțiunii de spectacol de teatru se schimbă. Există, fără îndoială, și spectacole fără text, dar, cel puțin deocamdată, nu aceasta mi se pare a fi adevărata artă teatrală. Ea rămîne încă pentru marea majoritate a spectatorilor, întruchiparea scenică a valorilor pe care le conține textul literar.

Acad. Zaharia Stancu

Președinte al Uniunii

Scriturilor

Directorul Teatrului Național

„I. L. Caragiale”

## A DEZVĂLUI ESENȚA SPECIFICĂ A OPEREI

Raportul dintre text și spectacol, dintre opera dramatică și funcția regizorala, nu constituie o dezbateră de dată recentă. Ea s-a impus în urma acelei „revoluții” în teatru, de la sfîrșitul secolului trecut, care a dus la restrîngerea rolului determinant și unic al personalității actorului (Monnet-Sully, H. Irving, El. Duse, E. Rossi, Moskvina) și la considerabila afirmare a regizorului, ca factor decisiv în spectacol. Cu vehemență și autoritate uneneori, cu demonstrația subtil dozată a elementelor care asigură autenticitatea artei teatrale, alteori, (a se vedea Gordon Craig: „De l'art du théâtre”), s-a susținut ideea că piesa de teatru e doar un prilej și o virtuală posibilitate pentru asigurarea singurului obiectiv necontestat: spectacolul. Astfel, o dată cu contestarea „regalității” actorului

cesară, ci înnoirile creatoare destinate a pune în valoare noi idei, a explica, motiva, desprinde sau accentua elementele incluse în subtextul operei. Ceea ce, mi se pare, trebuie să primeze e sublinierea valorificării textului, sondajul adînc adus în luminile rampei, pentru a *dezvălui esența specifică a operei*, problematica sau simpla succesiune a momentelor „dramatismului” interior. Cred însă că aci rezidă primejdia cea mai serioasă: faptul de a descoperi sensuri „inedite” poate duce la rezultatul sesizării unor sensuri „inexistente”. Uneori, o exagerată sau rău înțeleasă conștiință regizorala propune implicații inexistente în opera și gîndirea autorului. A devenit un „leit-motiv”, în lumea teatrului, ideea de a completa, corecta sau elimina pasaje considerate improprii realizării unui spectacol în concepția

## TEXT ȘI SPECTACOL

Regizori au fost de cînd lumea. Străbunul nostru Eschilos, părintele tragediei, își monta singur piesele. Sînt, în textele sale, indicații de regie cari evocă somptuoase corteji, procesiuni de vestale cu faclă, spăimîntătoare năvăliri de eumenide...

De-a lungul veacurilor, rolul regizorului s-a mărginit la organizarea spectaculoasă a unei partiuri literare sau muzicale. În vremurile moderne, punerea în scenă i-a dat primul în teatru. Apariția sa a fost binevenită, ca un protest împotriva actorului-prim, a celui *chef d'emploi* francez, celui *capocomico* italian, comedienii plini de talent, cu o mare personalitate, pentru care textul poetului era un pretext al propriei lor valorificări.

Capocomicul înjgheba o trupă de medicrități și pornea în turnee mondiale, fiind capul afișului. Publicul venea la teatru numai pentru el. Corifeul se plasa în mijlocul scenei, cit mai bine luminat, el și numai el. Ceilalți protagoniști erau simple accesorii. Drama era ciuntită de el, cu suprimări și adaosuri personale.

Cînd un Ermette Novelli juca pe Regele Lear, cortina se lăsa pe o replică sau o ieșire a regelui nebun. În Othello, marele comediant lua din paragrafele lui Iago și le spunea el, Othello.

Ermette Zacconi, Eleonora Duse, Coquelin, Monnet-Sully, Sarah Bernhardt străluciau ca niște stele de prima mărime, într-un stup de licurici. În epoca lor, în a doua jumătate a veacului trecut, cam pe la sfîrșit, a venit reacțiunea publicului, a criticii, a actorilor, a autorilor care cereau respectul textului și perfecțiunea ansamblului. Fiecare rol trebuia ținut de un interpret valabil, fiecare scenă sau replică trebuiau respectate.

Și atunci s-a dat regizorului sceptrul de suveran.

Acad. Victor Eftimiu

## O FALSĂ PROBLEMĂ

Problema primatului este, după părerea mea, o falsă problemă, atunci cînd e vorba de arta spectacolului, care este o artă colectivă și

și această transmisiune de la *capocomico* la *directorul de scenă* specialist, a avut un rol imens în dezvoltarea și prestigiul artei dramatice.

Prin respectarea versiunii integrale a operei dramatice, a indicațiilor date de autor cu privire la decor, costumație, la jocul de lumini, la evoluția maselor, fiecare figurant devenind un membru activ al spectacolului, prin scoaterea în evidență a fiecărui paragraf, cu lirismul, patetismul sau umorul său, teatrul s-a ridicat la o culme artistică pe care n-o cunoscuse pe vremea diciturii primului actor.

Miscarea a pornit din Germania, de la teatrul ducal din Meiningen.

O serie de regizori geniali s-au relevat în curînd: Otto Brahm, directorul lui Lessing-Theater din Berlin, Max Reinhardt, Antoine, Stanislavski. În programul său de activitate, Stanislavski a înscris ca prim punct: „Regizorul, actorii, decoratorii, costumierii, tehnicienii, — toți trebuie să stea în slujba poetului!”

Iată, însă, că de la o vreme, la noi și aiurea, regizorul își arogă dreptul de a lua locul vedetei de odinioară, al capocomicului de tristă amintire, introducînd imperialismul acestuia, schimbînd textul, trădînd intențiile autorului, modificîndu-i cuvîntul scris și ținuta personajelor.

În numele „viziunii personale”, el își face de cap, violînd opere consacrate și înstrăinînd publicul de mirajele scenei.

Se impune, din partea criticii și a publicului, din partea autorilor, o mai hotărîtă apărare a operei de artă, de intrusiunea omului cu „viziune personală”, numit pompos „director de scenă” și care tulbură apele histrale ale înaltei poezii dramatice.

Combătînd erorile nu facem decît să servim puritatea și prestigiul artei dramatice.

În cadrul căreia contribuie mai mulți factori: autorul, actorii, regizorul, scenograful ș.a. Primatul unuia sau altuia nu poate fi, în acest caz,

ancheta  
„Cronicii”

## PRIMATUL TEXTULUI SAU AL REGIEI?

## AUTORUL ÎN TEATRU

Cred că aceste două noțiuni — text și spectacol — ar trebui să se confunde. Este realizabil acest lucru? Da — dar numai în acele opere care sînt *pur teatrale*, adică, în primul rînd lipsite de literatură.

Dintr-o reacție nobilă împotriva vulgarizării teatrului, s-a creat un *teatru-literar*, care ne-a atras pe mulți — dar care (pentru că s-a exagerat în direcția asta), ne-a îndepărtat de specificul genului, făcînd să se nască o falsă distincție între piesă și spectacol, de unde și mentalitatea că o piesă ar putea fi un fel de taler cu două fețe, o față fiind lectura ei, cealaltă reprezentarea ei scenică. Ispita literară a devenit astfel dușmanul nr. 1 al teatrului. Literatura a inventat pentru teatru eroul literar, analiza literară, pînă și lacrima literară. Și textul s-a îndepărtat de viață. În situația asta, s-a impus intervenția unui factor care să teatralizeze fondul și întreaga mișcare posibilă a textului, să însușe interpretărilor viața ascunsă sub faldurile literare: regizorul. Și a fost bine venit. Dar și atunci, cu o condiție: să respecte lucrarea autorului.

În situația, însă, în care cele două noțiuni se confundă, înseamnă că autorul n-a mai scris o piesă, ci un spectacol; el a creat direct spectacolul pe hîrtie, a realizat singurul teatru adevărat, independent, ne-tributar nici romanului, nici filmului: *teatru-spectacol*. Și din clipa în care acest spectacol scris s-a încheiat după logica lui proprie, rolul multiplu al autorului ne apare limpede — și parcă ratificat de vechea locuțiune a justiției romane:

„dreptul primului ocupant”. Încercînd ca piesa pe care o scrie să fie oglinda precisă a spectacolului de mîine, autorul e nu numai primul reprezentant al spectatorului din ceasul premierei, dar e și primul interpret al rolurilor pe care le trăiește compunîndu-le, e pictor, electrician, recuziter și, mai ales — înaintea regizorului, căruia îi va da mai tirziu delegație să-l înlocuiască — el este cel care stă primul în umbra sălii în clipele muncii de creație, își ascultă și își dirijează piesa, pe măsură ce aceasta se naște. El garantează astfel și unitatea spectacolului și ar putea fi cel mai bun regizor al propriei lui piese, dacă...

Dacă nu s-ar reduce la rolul de musafir în teatru (indiferent dacă-și atribuie singur, sau dacă — așa cum am auzit că s-ar întîmpla uneori azi — i se atribuie acest rol). Dacă s-ar încadra în teatru Dacă ar trăi (ca o serie de dramaturgi străini, în jurul unor mari regizori) în mijlocul uzinei de lumină, șipci și pinzeturi în care au asudat Shakespeare și Molière, mari creatori de spectacole scrise direct pe hîrtie și mari salvatori financiari ai mai tuturor teatrelor din lume.

Desigur, asta nu poate fi o situație comună, ceea ce înseamnă că autorul are în general nevoie să se încredințeze regizorului. Dar regizorul să nu uite că este *delegatul* autorului; și, dacă autorul nu-l poate înlocui, nici el nu ia locul autorului, reprezentînd altă piesă decît cea care a fost scrisă.

Mircea Ștefănescu

în creația scenică, autorul devine el însuși obiect de discuție și limitare.

Este incontestabil că dezvoltarea teatrului în secolul nostru a deschis calea unor inovații artistice, care au reclamat o mai largă libertate în alegerea mijloacelor de realizare a imaginii scenice în raport cu restricțiile textului dramatic. Deja Appia, printre alții, crea o deplină independență regizorului în dozarea „timpului și spațiului scenic”. În al III-lea deceniu, ideea „teatralizării teatrului” și-a făcut o zgomotoasă intrare în arenă. Bragaglia a susținut-o patetic într-o polemică cu Luigi Pirandello, care apăra integritatea suverană a textului, „suprema demnitate a cuvîntului”. Noțiunea de „teatru teatral” a surîs totodată și reprezentanților „cartelului” (Ch. Dullin, L. Jouvet, G. Pitoeff și Gaston Baty), după ce seduse, dar receptiv la variatele încercări inovatoare, al lui Lugné Poe.

Problema, care se pune și azi într-o formă din ce în ce mai pregnantă și mai accentuată, constă în stabilirea raportului echilibrat dintre *opera și regizor*, în precizarea drepturilor de intervenție și limitelor acțiunii regizorale. Cu alte cuvinte: în ce măsură regia rămîne un factor de valorificare a textului sau devine o funcție artistică autonomă, care poate modifica, exclude sau introduce elemente inovatoare.

Ar fi anacronic și vetust să nu acceptăm, în viziunea spectacolară a contemporaneității, ideea că spiritul înnoitor corespunde modului dialectic de dezvoltare a gîndirii artistice. Dar trebuie să subliniem faptul că nu inovația factice, formală și degradantă, legată de inexpressive și banale artificii, e ne-

regizorului actual. Fără a respinge integral această „chirurgie” artistică, aplicată ca o terapie care limpezeste sensurile îndeobște în teatrul unor epoci istorice, măsurăm, în toate consecințele lui arbitrare, riscul regizorului ce vrea să găsească — în afara textului — concepția „visată” de scriitor. Aceasta inversează raporturile normale operă — spectacol, întrucît mijlocul (arta regizorala) devine scop, neglijînd textul care rămîne, întotdeauna, baza spectacolului. În acest sens, Camil Petrescu remarca („Teze și antiteze”) că succesul e legat de „substanțialitatea” pieselor, nu de virtuozitate, trucuri artificiale în spectacol.

La capătul acestor observații, amintim succesele obținute în teatrul nostru, datorită inteligenței artistice și inventivității unor tineri regizori (L. Giurchescu, L. Pintilie, G. Rafael etc.). Dar admirația noastră pentru imaginea scenică, a pieselor lui I. L. Caragiale („D-ale carnavalului”, „O noapte furtunoasă”) se oprește în fața exagerării grotescului, care în sine e neconcludentă și atinge ușor preferințele ce coboară nivelul artei adevărate. Ineditul inscenării, ritmul obositor, accentul ce subliniază — pînă la obsesie — mizeria morală și trivialitatea vieții reprezentate pe scenă, depășesc uneori sensul satirei caragiariene.

Regizorul nu trebuie să uite că, dincolo de elementarele mijloace fizice de exteriorizare scenică, teatrul rămîne o realitate psihico-socială, ce trebuie înțeleasă în adevăratul sens al gîndirii scriitorului, singurul factor decisiv în valorificarea perenității operei fiind timpul și societatea căreia i se adresează.

Prof. univ. Mircea Mancaș





Aneta Covrig :

„Uzina I”

Teatrul de Stat — Bacău

# INCENDIUL

## de Dimos Rendis

Autor al unor volume de versuri, scenarist — pentru că se obișnuiește — și, în ultimă, sau în penultimă instanță — dramaturg, Dimos Rendis și-a cultivat ori și-a căutat vocația, după cum se vede, în mai toate genurile cuvintului scris. Trezind peste celelalte ipostaze, despre care cititorul și-a format deja o părere, să ne oprim doar la tentativa lui Rendis pe tărîmul magic al scenei.

Anul trecut, Teatrul Mic l-a jucat, cu un succes remarcat la vreme, „Linia moartă”, piesa de debut. Dimos Rendis a apărut, acum, pe scena băcăoană, cu „Incendiu” și, nu peste multă vreme, un alt teatru moldovean îi va reprezenta „Fildendron”.

Un critic „rău” — Dinu Săraru, spre exemplu, ar spune despre „Incendiu” că-i un colaj în care găsim fragmente din Camil Petrescu, Anouilh, Eugen Ionescu, Eduard Albee ș.a.m.d. Pînă la un punct i-aș da dreptate. Aș adăuga, însă, că piesa are nota sa personală, exprimabilă prin această sintagmă: adevărul viu.

Dar adevărul viu, prin sine, nu este fapt artistic; el trebuie privit, asimilat, gradat, și în ultimă instanță, retrăit prin actul creației și dat lumii neostentativ, ca un bun care îi aparține. Ceea ce Dimos Rendis și face. Pînă la un punct.

Rupită de un cadru social precis — dar plantabilă într-un teren impropriu dezvoltării armonioase a spiritului — piesa se integrează epocii moderne prin conflict și prin modul de a gândi și a fi al personajelor, înscriindu-se, după dialectica negării negației, ca o pledoarie ferventă pentru umanism și franchețe în relațiile de la om la om. Cei patru protagoniști — aș spune inculpați — purtînd și susținînd, fiecare în parte, responsabilitatea propriei lor vini — convertite în adevăruri personale indubitabile — cheamă, în subteran, la meditație privind alchimia derutantă, ades impenetrabilă, din care e compus omul.

Apare, în această piesă, triumful clasic: bărbat-femeie-bărbat, al patrulea personaj nefiind decît bisectoarea care poate porni din orice unghi, spre oricare latură. Pe această geometrie autorul greșea însemnele unei confruntări existențiale, surprinsă în succesiunea ei critică. Produse ale unui mediu ce le-a înfrînt elanurile, personajele sînt nevoite, deodată, să iasă din propria lor carapace, să se confrunte și, în ultimă instanță, să se purifice, printr-o ardere de esență aristotelică. „Important este ca, de fiecare dată, să poți arde totul și s-o iei de la capăt”, spune la un moment dat Marco, pivotul întregii dezbateri, cel care acumulează o paradoxală doză de umanitate și egoism, de generozitate și nepăsare.

Intenția, mărturisită, a autorului, a fost să convertească banalul, prezentîndu-l în elementele sale fruste, aparent insignifiante. De altfel, în caietul de sală, Dimos Rendis mărturisește: „Cînd am terminat lucrul la „Incendiu” am avut senzația că am comis o indiscreție, că am ascultat după uși o dispută între patru oameni vii sau că am asistat fără voia mea la o confesiune ale cărei date nu aveam dreptul să le dezvălui”.

Din păcate, autorul nu ne-a dezvăluit, întoldeauna, personajele cu discreția și detașarea necesară, lăsîndu-ne uneori cu impresia, jenantă, că am pătruns cam brutal într-un apartament unde locatarii se judecă fără cruțare pentru foarte omeneștile lor păcate. Această impresie este

sporită mai ales pe anumite porțiuni ale spectacolului cînd confruntarea „celor trei” tinde să degenereze într-o banală și stridentă ceartă de periferie între soțul „imbrobodit”, soția infidelă și concubin (aici — Marco, Maria și Antonis). Însăși ideea de a-i face să se confrunte mi se pare precară, greu rezolvabilă artistic fără a iriza decența. Nu e vorba de stridența limbajului, ci a situației. Pentru că, în ceea ce privește replica, Dimos Rendis a dovedit multă inventivitate, menținînd-o la o temperatură intelectuală adecvată. Și aici există, însă, destule inegalități. Mizînd pe paradox, dramaturgul a oscilat între aliorismul inteligent, fraza cu tentă programatică și reflecția comună, de unde și stilul compozit al piesei.

Punctele vulnerabile ale textului le-au determinat, parțial, pe cele ale spectacolului. Regizorul Ion Buleandă, în același timp interpretul lui Marco, nu a reușit să se detașeze în măsura convenită de rol, pentru a privi obiectiv, de la distanță, întreg ansamblul. Și în spectacol scena confruntării celor trei este ușor conțuză, nu îndeajuns de ritmată. Aici trebuia să se facă mai simțită rigooarea regizorului, care fiind un sentimental lucid, se simte mult mai în largul său cînd are de asamblat momente cu un dramatism conținut, nu exteriorizat.

Este demnă de relevat modalitatea în care a fost gândit regizorul și creat artistic rolul lui Marco — acest paria modern, un refuț dublat de un visător. Compunîndu-și o poză, o mască, din care își face un stil de viață, Marco pare un spirit rupt de propria sa materie. Spectacolul, contrariat la început, se obișnuiește și acceptă vorbirea lui tărăgănată, apatia mișcărilor, oboseala existențială de care e cuprins, dîndu-și seama că aparțin naturii intime a personajului.

Ca interpret, Ion Buleandă a fost același în explorator al nuanțelor, realizînd cu Marco o nouă experiență actoricească remarcabilă, încarnînd original un personaj original. El a închis perfect în sine drama eroului — o perfecțiune reductibilă la rolurile polițiste desăvîșite — pentru ca, spre final, să se dezvăluie, într-o gradăție ascendentă pe planul emoției, drept cunosătorul „ab initio” al întregii aventuri sentimentale.

Compoziții demne de reținut reușesc în acest spectacol actorii Andrei Ionescu — interpretul lui Antonis — și Mișu Rozeanu. Fajă de text, unde personajul avea o conțurare lineară, în spectacol rolul Mariei crește vizibil, deși interpretarea actriței Kitty Stroescu, este inegală, totuși. Maria era „mărul discordiei”, cea care determină „Incendiu” din conștiința lui Marco (Incendiu real nefiind decît un pretext teatral) — și investiția mai largă ce i se acordă în spectacol este binevenită.

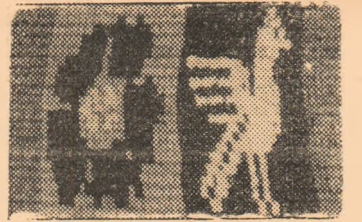
Scenografia Adriana Leonescu a avut de rezolvat unele probleme de sugestie spațială. Ținînd cont că întreg spectacolul s-a desășurat pe fondul depărtat al incendiului, rezolvările ei au fost corecte, neglijențele fiind de aparatul tehnic. Prin modul cum a încadrat și delimitat universul teluric în care autorul și-a înscris eroii, Adriana Leonescu a dovedit, însă, o înțelegere profundă a piesei și o disponibilitate artistică de netăgădui.

Spectacolul băcăoan dovedește, o dată în plus, că dubla ipostază, în artă, este greu de îmbinat, cu ciștiguri egale. Dar nu imposibil.

N. Turtureanu

# TRIPTIC

## de culoare și sens



Fără îndoială că expoziția de artă populară din sala „Victoria”, trebuie privită ca un eveniment cultural al orașului și ca o faptă de cea mai sănătoasă educație. Covoare, ceramică, podoabe vestimentare sînt trofeele unui colectiv de cercetători care au ctreierat întinderile Moldovei, de la Vrancea la Rădăuți, convingîndu-ne o dată mai mult de virtuțile artistice ale milenarului nostru popor. Zestrea Muzeului etnografic se împlinește, de pildă, cu un interior de casă din zona Iașului, cu măștile din Popești, mesaje din îndepărtate straturi arhaice, sau cu colecția de ouă incondeiate, unele dintre ele cunoscute, de altfel, însă interesante, totuși, pentru coloristica lor ingenioasă și pentru structurarea unor motive solare.

Este o acțiune care se cuvine continuată cu aceeași energie, căci omul modern, cetățeanul, vine la asemenea expoziție atras de mirajul culorilor și al semnelor de pe alesături sau de pe vase, completînd înțelegerea lor vagă cu improvizații de legendă. Astfel, sala nu este doar o ordonare sistematică de obiecte de artă, ci, totodată, o carte deschisă și vie a trecutului. Ne putem dar lesne imagina ce impresie puternică pot să trezească broderiile sau covoarele, cînd strălucirea lor curcubeică nu este nicidecum atenuată. De aceea, trebuie privită cu rezerve practica încetățenită peste tot la noi, cum că o scoarță veche și purtată sugerează mai bine netăgăduita ei autenticitate. Așezată, îngă altele, chiar dacă ornamentele rare desteaptă entuziasmul specialistului, pentru marele public rămîne anonimă și posacă, plămîuită de artiști nepricepuți sau aflată în pragul declinului.

Cum nu poate fi vorba de scoarte noi, nu rămîne decît să recopiem modelele vechi, atît de greu de găsit, operație care poate fi săvîrșită în aceleași medii folclorice. Dacă etnograful ar cere gospodinei, la care a găsit un exemplar de valoare, să-l recompună, ar procura o piesă nu de artizanat, ci de real interes muzeistic, în vreme ce prototipul ar fi reținut de specialiști. Căci, hotărît lucru, limbajul culorilor este cel mai accesibil publicului modern care se lasă sedus de rispa nestîrșită de tonuri. Că toate culorile se supun unor legi severe care ascultă de o înțelegere străveche, îi preocupă mai puțin, de vreme ce rana are o formă bine cunoscută, iar cămașa la

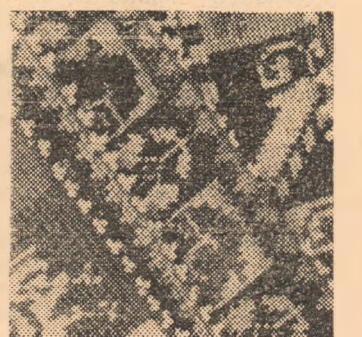
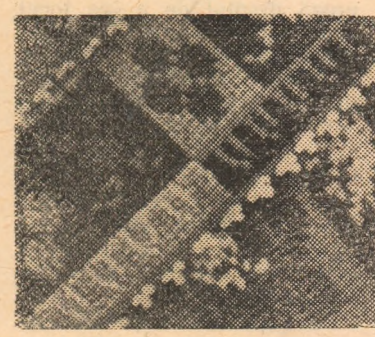
fel de comună și de familiară. Dar omul timpurilor imemorabile a ales culoarea albă pentru că i-a priit lumina zilei și omul cu purtări alese. Cea roșie l-a imbiat către veselie căci i-a plăcut să muncească pe cîmpuri cu voie bună, ocrotit de chipul aprins al soarelui pe care și-l inchiupua adesea frate de cruce, iar ca să-l aducă mai aproape de dinsul îl cobora pe porți, alesături sau blidare. Și cum viața este urmată de moarte, iar ziua de noapte care este și ea tot un fel de moarte, omul neajutorat a descoperit culoarea neagră. Și de atunci s-au născut vilnice bănăfene, catrințe hațegane, birică funerară, scoarțe moldovenești, ceramică etc. Așa dar nu este o năvală haotică de culori, cum pare la prima vedere. Căci în acest triptic, alb-roșu-negru, generații după generații și-au așezat rosturile. Cea mai simplă înțelegere concretizată nu în sisteme etice și filozofice, ci într-un alfabet elementar și de o uluitoare robustețe. Ca să ne dăm seama că nu este vorba de o simbolică formală și decorativă putem să ne gîndim de pildă la legende cosmogonice, după care viața omului se asemănă ori se substituie zilei, privită ca fiindă, anului sau soarelui, că arborele vieții este un motiv frecvent în covoarele moldovenești, că unele obiceiuri de înmormîntare se supun curgerii zilei și nopții, și că pînă și pe bețele ciobănilor se îngrămădesc reprezentări astrale, pentru a nu mai vorbi de jugul boilor, tiparele de caș, porțile, troițele etc. (Pe un băț ciobănesc Al. Tzigara-Samurcaș a descoperit incrustată calea lactee).

Ca să aibă vite sănătoase omul vopsea frunțile boilor cu roșu, în ziua de sfințitul Toader; ca să rodească bine brazda, primul pumn de boabe îl arunca în momentul ritualic, cînd răsărea soarele; ca să poată dormi liniștit noaptea așeza pe geam un ou roșu, semnul invincibilității forței solare, proiectîndu-l de duhuri întinericului. Toate manifestările lui erau structurate după cum curgea ziua și noaptea, viața și moartea, iscînd acel univers imagistic pe care noi îl numim artă și de aceea îl credem capricios și ciudat, dar care pentru omul de demult era un nesfîrșit izvor de semne de recunoaștere și comportare, și ca atare cu o logică severă și proprie care nouă ne scapă adesea.

Ne putem lesne imagina că în acele împrejurări erau folosite numai culorile fundamentale, întrucît era o practică de viață și de moarte și nu una artistică, aceasta fiind implicată mult mai târziu. Căci problemele de prim ordin și vitale nu puteau fi lăsate pe seama unor culori intermediare, în stare să atragă forțele ascunse și să descumpanească echilibrul sufletesc al omului primitiv. De aceea cromatismul artei noastre populare trebuie privit cu prudență. Lucian Blaga se entuziasma de aderența noastră la pitoresc și nuanțe, dar o făcea mai mult în favoarea poeziei exprimării sale de artist cu mare simțire. De fapt, în evoluția cromaticii, la noi ca la oricare popor, au existat diferite straturi a căror neglijare ne conduce la concluzii unilaterale și regretabile. Fără îndoială că primul strat este acela al culorilor fundamentale, tripticul alb-roșu-negru cu funcții ritualice și magice categorice. Aici își găsește locul și covoarele din actuala expoziție, a căror valoare este, de aceea, inestimabilă. Pe măsură ce s-au alăturat culorilor noi (în Moldova verdele, galbenul în Oltenia albastrul), ele s-au despicat în nuanțe, fiind înțelese ca divertismente artistice. Abia de acum arta populară are libertatea să se dezvolte așa cum o cunoaștem și abia aici se poate opri eseistica lui Blaga.

Dar nici diversificarea culorilor nu s-a produs peste tot. Autorul Spațiului mioritic găsește exemple în costume, peisaje și ceramică ardelenescă. Însă aceasta din urmă, anonimă, și necunoscută o vreme, a luat avînt în timpuri mai noi, în afara perimetrului triptic, deci într-o vreme de explozie în artă, cînd fantezia cromatică era dovadă de gust și măiestrie. Totuși unele compartimente s-au păstrat în raza același tradiții, căci ceramica neagră, fondul covoarelor moldovenești, unele broderii de pe cămășile vîrince nu și-au schimbat ținuta arhaică. Ele s-au fixat într-un sistem cromatic unic, angajînd sau topînd straturi succesive care rezumă precepte fundamentale și ne oferă, de fapt, o istorie în culori, în limbajul costumelor, al scoartelor, al incrustațiilor sau alesăturilor.

P. Ursache



## puncte

O nouă expoziție Al. Istrati la Paris. Pictorul de origine română, mare prieten al lui Brăncuși, executorul testamentar al acestuia, personalitate marcantă în școala pariziană de pictură, se prezintă din nou publicului parizian, la Galeria Daniel Gervis cu o amplă expoziție. Catalogul acesteia este prefăcut de Eugen Ionescu, care rememorează neuitatele ore petrecute de Istrati, de pictorița Natalia Dumitrescu — soția acestuia — și de Eugen Ionescu însuși în compania lui Brăncuși, în Impasse Ronsin.

„Tablourile lui Istrati — remarcă Eugen Ionescu — nu sînt

rebusuri, ci probleme”... „Noi știm că limbajul cuvintelor nu este singurul limbaj posibil. Tăcerea este limbajul picturii, aceea tăcere care sugerează sonorități, imobilitate care exprimă mișcare, un discurs despre lume”.

Birladul, orașul în care a văzut lumina zilei unul din cei mai mari pictori ai neamului, Tonitza, se află în perspectiva de a putea înființa un muzeu de artă. Prin eliberarea spațiului vechiului muzeu Vasile Pârvan, de către fostul Sfat popular rațional, s-a creat din nou posibilitatea organizării unui spațiu muzeal, al cărui nucleu ar putea fi chiar numărul de lucrări aflate în custodia vechiului muzeu (printre care se află și câteva piese de o marcată originalitate de Tonitza). Credem că în

numele unei bogate tradiții culturale-artistice moștenită de acest oraș, destinația noului spațiu creat ar fi bine să se bucure de o judecată înțeleaptă. Altfel, în spațiul recent eliberat, ne-am putea trezi mîine cu birourile Oficiului de legume și fructe, sau cu o școală specială...

Și n-ar fi păcat, cînd depozitele muzeelor noastre sînt supraaglomerate de opere de artă, unele din ele foarte valoroase, achiziționate în acești ani? Nu i-ar sta bine Birladului cu un nucleu de artă modernă format din aceste achiziții, așa cum s-a întîmplat cu noul muzeu de artă din Galați?

## puncte



Discuția de față a urmărit aflarea unor opinii cât mai diverse privind muzica contemporană și receptivitatea publicului la aceasta, ținând seama că, în ultima vreme, în sensibilitatea publicului nostru și-au făcut loc cu tot mai mult succes acordurile acestei noi muzici față de care unele prejudecăți îl țineau distanțat.

Desigur, opiniile prezentate aici nu au pretenția unor adevăruri infailibile (asupra unora din aceste opinii redacția noastră are chiar rezerve). Considerăm însă că ele pot contribui la limpezirea, din unghiuri cât mai diferite, a raporturilor public-creație. Personalitățile care au răspuns solicitării noastre sînt ROLF LIEBERMANN, directorul Operei din Hamburg; muzicologul sovietic dr. MIHAIL DRUSCHIN; compozitorul irancez de origine română MARCEL MIHALOVICI; muzicologul român GEORGE BĂLAN și criticul muzical al ziarului „Die Welt”, KLAUS GEITEL.

## cu Rolf Liebermann

Păstrăm pentru clasicism o condescendență impusă de perspectivă, de măreția lui general acceptată. Dar modul de simțire prezent își cere o expresie a sa în toate domeniile artei și astfel, într-o confruntare violentă cu muzica clasică, numeroasele curente noi își revendică oportunitatea. Marele auditoriu este inclinat să opteze pentru una din părți, deși acceptarea ambelor ar fi cea mai salutară. Care este părerea dv. în această chestiune?

că. Dar, după cite știu, nici Stravinski nu era un wagnerian convins, ba dimpotrivă. Eu găsesc muzica lui Boulez splendidă și nu văd de ce m-ar face să nu-mi placă de Wagner sau Mozart. Muzica lui Boulez, însă, mă apropie mai mult de lucrul în sine, dacă pot spune astfel, mă solicită din unele zone mai profunde care nu exclud totuși afectivul. Intimplător, muzica lui Boulez e de un mare succes în Franța. Subliniez, intimplător. Dar nu succesul la public trebuie să fie determinant în creație. În multe cazuri, injoncțiunea agrementului sau dezagrementului pu-

Din această elită s-ar putea, credeți, „disemina” și în marele public comprehensiunea pentru muzica de avangardă?

— Eu spun deschis că sînt împotriva așa-zisei muzici pentru marele public, pentru că se înțelege deseori prin aceasta cantonarea comodă în apele călduțe ale unor etape pe care simțul nostru estetic le-a depășit de mult. Credeți că Bach, trăind azi, ar mai scrie ca acum trei secole? Ce se poate face cu un public care nu-i dispus să depășească stadiul beethovenian și care nici nu vrea să audă de vreo nouă experiență? În pofida acestor rezistențe, muzica contemporană ciștigă tot mai mult teren, aceasta neînsemnînd că marele public e familiarizat prea îndeaproape cu limbajul ei. Generația actuală este însă mai puțin refractară experiențelor decît cea precedentă, poate și mulțumită mijloacelor de propagare și propagandă care slujesc muzica modernă: disc, bandă magnetică, radio-televiziune.

Dar esențial este ca o muzică să nu fie înrobîtă de o modă și abandonată îndată ce aceasta și-ar pierde actualitatea. André Gide declara că el nu vrea să fie numai citit și recitat. Parafrazîndu-l, aș spune că o muzică bună

de a readuce la viață un cadavru.

— După dumneavoastră, ce muzică ar satisface trebuințele spirituale ale timpului nostru?

— Pentru nevoile spirituale ale veacului, Bach, Mozart și Schubert sînt îndestulători. Nu mai e nevoie să se facă un fel de neoclasicism. În genere, compozitorii moderni îmi sîntrevăd o imensă milă. Sînt ființe fără nici o rațiune de existență care cerșesc puțină glorie și care nu se dau în lături de la cele mai umilitoare exhibiționisme.

— Ne-ați putea da exemplul unor compozitori moderni care l-ar împăca și pe tradiționaliști și pe cei din avangardă?

— Da: Ion Dumitrescu și Dumitru Bughici.

## cu Klaus Geitel

— Există o diferențiere între efectul momentan al muzicii moderne și ecoul lui în suflet. N-aveți impresia că posibilitatea de a fi reținute, pe care o oferă unele pasaje din partiturile clasice, le prelungește, într-un fel, efectul în sufletul nostru?

— În muzica modernă ca și în teatrul modern pasiunile se ciocnesc cu zguduiri de scurt circuit. E amprenta ritmului vieții noastre cotidiene, ritm fără precedent. Succedarea evenimentelor în cadenta vertiginosă a actualității, fluctuația unor stări sufletești generate de o realitate obiectivă frenetică, a născut și o muzică fără centru de echilibru. Dacă muzica veche abuza de timp, cea nouă e timorată de acesta. Sunetele sînt de cele mai multe ori scurte, precipitate, capricioase, imprevizibile. După uvertură, partitura mozartiană aproape că se poate ghici. Se găsea atunci o tihnă de care noi sîntem frustrați. Memoriei noastre îi trebuie o fluentă logică, pentru a păstra ceea ce a ciștigat și așa ceva nu poate oferi muzica contemporană. Ascultînd un opus modern, de Webern de pildă, constatăm un efect de moment destul de greu de reeditat la o reaudiție a aceleiași piese, spre deosebire de Berlioz, care ne poate face să trăim de fiecare dată același sentiment; este o nouă reverberație a aceleiași emoții.

— Mulțimea limbajelor și a experimentelor nu derutează oare publicul, făcînd ca acesta să piardă orice reper?

— Publicul știe foarte bine să aleagă și nu are decît să observe și sălească de concert. Tineretul în special — e un lucru sigur — nu se înșeală în privința gustului veacului său. Această generație dispune de o mare unitate de gust. N-ați văzut cum la concertele publice se împarte în două, pe generații? N-ați văzut entuziasmul cu care publicul tinăr primește noutatea? Simte parcă o apartenență la ea, simte că el e un nou mesager al ștăfetei.

— Se poate așadar vorbi de o muzică a viitorului?

— Curios cum ne preocupă în egală măsură grija pentru viitorul artei muzicale. Este cum nu se poate de firească reacția la o pseudo-muzică. Puteți fi sigur că muzica viitorului va fi tot muzică, nu zgomote industriale, nu plonjoane pe claviatura piano-ului forte. Cum notele forțate sînt în primejdia eșecului, tot așa originalitatea forțată n-are șanse de ființare. Cred că viitorul nu va îngădui decît valorilor autentice dreptul la existență. El are deja prea multă experiență cu impostura pentru a se mai înșela. Sînt cumva prea optimist?

## cu muzicologul George Bălan

— V-ați ocupat multă vreme de sensurile muzicii moderne, ați intrat chiar într-o dispută, dacă nu mă-nșel, privind coliziunea dintre muzica modernă și cea clasică. La ce concluzii ați ajuns în cele din urmă?

— După ce atîta vreme m-am ocupat să descifrez un sens în această violentă confruntare de orientări, am încetat s-o mai iau în serios, apărîndu-mi ca un joc căruia problemele reale ale omului de azi îi scapă. Nu-l văd pe un om serios, cu răspundere în fața destinului său și al semenilor, să-și consacre existența intrînd în această comedie a curentelor muzicale contemporane și încercînd să joace un rol. Cred că publicul e indiferent la toate acestea pentru că nu mai poate fi vorba de muzică. Muzica a sucombat. Dar și mai ridicole mi se par încercările de a reînvia muzica, încercări pe care avangarda le numește tradiționaliste și care mie mi se par ca tendința

Descoperim în toate aceste, aparent, variate opinii — o trăsătură generală exprimată ca un fel de imperativ: „... nu va fi îngrădit decît va'orilor autentice dreptul la existență”. În acest sens, criticii muzicale și muzicologii îi revine misiunea unei mai ferme selecții a valorilor degajînd astfel calea operelor veritabile și oferind inhibitorul de muzică cea ce i se cuvine. N-avem dreptul să hrănim generații întregi cu surrogate spirituale și nici să alimentăm cu exegeze tridite din greu fulminanții iluzorii.

Interviuri realizate de Ștefan Ioanid

# CINCI INTERVIURI DESPRE MUZICA CONTEMPORANĂ

— Nu spun un lucru nou susținînd că un conservatorism radical este la fel de nociv în muzică, ca de altfel în orice ramură a artei. Desigur, operele clasice rămîn în actualitate prin perfecțiunea și echilibrul lor și în acest sens pot constitui, neîndoios, modele. În schimb, muzica contemporană este mult mai aproape de viața noastră cotidiană și parcă acest ritm ultra-accelerat în care ne-am trezit de cîteva decenii încoace și-a pus pecetea și pe arta noastră muzicală. Altă dată, un curent artistic ființa tihnit o jumătate de secol; acum, dacă apucă un deceniu.

— În acest caz urmașii noștri vor avea o enormă muncă de cernere și discernere între valorile autentice și cele de maculatură, vor exista, cum s-ar spune, din nou clasici...

— Bartok, Schönberg, Berg sînt deja clasici, opera lor nu mai are aproape nimic străniu, cum se credea într-o vreme, și-am fi acum mai inclinați să-i preferăm noilor structuraliști. Nu-i dară cuminte atunci să așteptăm pînă la o decantare a valențelor, decît să minimalizăm o idee îndrăznească pe care nu știu din ce teme subiectiv acum o respingem?

— Noi da, însă publicul, marele auditoriu?

— Cum e și firesc, marele public își creează o deprindere care-l ține legat mai multă vreme de o anumită etapă a evoluției muzicale. Cum încerci să-l abai de la gustul său vechi înainte de saturație, pentru că la specialiști saturația anticipează (ori la el întirzie?), publicul reacționează de cele mai multe ori cu violență.

— Se întimplă deseori ca aceste intoleranțe să apară în mijlocul creatorilor. Boulez, bunăoară, era un anti-wagnerian acerb, iar acum...

— Eu n-am crezut niciodată că Boulez va persista în poziția lui antiwagneriană fiindcă un mare creator și interpret ca Boulez nu poate fi împotriva unui geniu. Și unul și altul, știu bine, au fost niște revoluționari în muzi-

blic duce ori la creație abundentă de valoare discutabilă ori la abandonarea creației.

## cu Mihail Druschin

— Credeți că s-ar putea vorbi de o muzică a viitorului?

— Eu cred că nu s-ar putea pune sub semnul întrebării dreptul la existență al niciunei muzici, fie ea contemporană, clasică sau de avangardă. De fapt, după mine, a designa o muzică a viitorului este o întreprindere plină de riscuri. În ultimii douăzeci de ani, muzica de avangardă a beneficiat de un climat favorabil. Acum pare a se afla într-o criză după care vor urma probabil noi compozitori, noi curente despre al căror destin nu se poate bănui încă nimic. Principala evidență este rapiditatea cu care se succed unele maniere de a scrie muzică, dar și mai important va fi momentul cînd vom vedea un tablou limpede a tot ce a rămas și a tot ce s-a uitat, pentru că, neîndoios, din toate aceste numeroase îndrăzneții numai o mică parte se va putea asculta peste ani.

— De ce uneori publicul refuză noutatea cu atîta înverșunare? Nu credeți că un rol deosebit în formarea unui gust mai larg îl are critica muzicală și muzicologia?

— Psihologia socială se află într-o continuă dezvoltare dialectică, iar noi, muzicologii și criticii de artă, nu putem hotărî asupra preferințelor marelui public. Un lucru știm: ceea ce-i valoare autentică, în orice condiții s-ar naște, are viabilitatea asigurată.

## cu compozitorul Marcel Mihalovici

— Se vorbește de o „elită” a melomanilor capabili să înțeleagă muzica modernă.



Tonitza:

Cap de fetiță (detaliu)

## cartea de artă

# N. TONITZA

de Barbu Brezianu

Inscriindu-se unei serii de sinteze apărute în ultimii ani, recenta monografie, semnată de Barbu Brezianu, oferă, alături de sinteza pertinentă a unor concluzii mai vechi, prețioase puncte de vedere originale. Evitînd periodicizările subiectiv-impresioniste, autorul folosește, în prezentarea vieții și operei artistului, criteriul cronologic, avînd însă permanent în vedere, în delimitările operate, specificitatea fiecărei etape, importanța ei în întregul activității.

Reconstituind succint anii de formare a viitorului artist, începînd cu Școala națională de arte frumoase din Iași și continuînd cu studiile la München, etapa în care creatorul e îndrumat pe linia academismului, opus oricărui tendințe de afirmare a unei sensibilități proprii, Barbu Brezianu conturează de fiecare dată climatul în care se dezvoltă viitorul artist, analizîndu-i reacțiile în fața unor îndrumări străine structurii sale artistice. Ucenicia germană se va resimți în întreaga creație tonitziiană prin orientarea

spre precizia desenului, prin caracterul de grafică a unei bune părți a creației sale.

Contactul cu marea pictură universală, cu impresionismul francez, cu „revirimentul cromatic” declanșat de Luchian, ducă la sfîrșirea rigurozității liniei, la apelul la culoare. „Graficianul ce dează locul pictorului”. Inevitabile sînt influențele unor impresionisti elogi-osi apreciați. Paleta ciștigă totuși în luminozitate, expresivitatea picturii crește. După o lungă perioadă de căutări, mesajul și expresia lui picturală se singularizează, artistul afirmîndu-și pregnant personalitatea.

Portretele de copii caracterizate de „o vibrație autentică”, emanînd o poezie suavă, nudurile avînd o linie specific tonitziiană, „de o elegantă fluentă și o subtilă fibră intelectuală”, peisajele suburbane lipsite adesea de o prezență umană de prim-plan, dar în care simțim o vibrație profund umană, sînt doar cîteva din piesele originale ale mesajului tonitziian.

Surprinzînd cu acuitate creșterea organică a originalității, autorul relevă permanent în fluentele, modul original de asimilare a lor. În comentariile pe marginea unor tablouri caracteristice, Barbu Brezianu dovedește o mare capacitate asociativă, realizînd astfel o indirectă circumscrisie a fenomenului Tonitza în peisajul plastic românesc și european.

Demn și remarcant este și atenția acordată de autor publicisticii lui Tonitza, pe care, cu un fin discernămint, o pune în valoare.

Fraza fluentă, amplificată prin substanțiale notații de subsoal, caracterizează un stil de o mare sobrietate și limpezime. Bogat în material ilustrativ selectat cu competență, volumul ni dă însă prin lînsa reproducțiilor — color, indispensabile înțelegerei depline a operei.

Alături de masivul album editat în 1965, cu o prefață de Corneliu Baba, recenta monografie are o certă valoare, proiectînd noi lumini asupra înțelegerei operei tonitziene.

I. G. Popa





Agatha Grigorescu - Bacovia

## SCRIE!

Scrie-ți gindu-n crucea nopții  
Și-n ascuns și luna  
Spre apus!

A ieșit dintr-un inel de aur  
Și-n chenar de singe  
Ș-a tot dus...

Scrie gindul povestind  
De-o casă  
Repezită-n seceriș de stele  
Cea mai mindră stea  
Să fie oare  
Rătăcita-ți slovă  
Printre ele?

Florența Albu

## DOAR GREIERII

Ne-ntoarcem fiecare-acasă, n toamnă  
cu greierul uitat la rădăcină,  
cu vintul care bintuie-n privești,  
cu drumurile care se rotesc  
invers,  
tăcute, ghemuindu-se-n cochilii.

Vin pașii verii pină sub fereastră  
să-mi spună noapte bună;  
incet, le uit ecoul  
și numele deosebit cindva, cu inima —  
Spre miezul nopții sună caldarimul  
sub pașii lunii și imi spun — e marea,  
nu vine nimeni,  
nimeni nu se-ntoarce,  
e numai marea — se adună-n țărmi.

Tăcere. Și tăcerea...  
Se sting luminile, pe rind, sub pleoape;  
string palmele  
și-n palme scrumu-i cald,  
mai ard acum doar greierii, în palme.

Nadina Cordun

## NESOMN

De gindul-vierme ce-mi mănincă vise,  
(iertare cuvintelor mele nescrise)  
de gindul-somn ce-l chem să mă scape,  
cind teama-n gâoaie de sticlă nu-ncape  
de gindul-prudență cind sufletu-mi cere  
(trădindu-mă, lașă, mă pling în tăcere)  
de gindul-prudență ce-atrână de haine  
(cind slabă mă simt, mă acopăr de taine),  
imi apăr cetatea, mă apăr cu dinții,  
cind trec în genunchi prin volutele minții,  
și dacă-mi arunc o lumină pe frunte,  
cum are balaurul capete multe  
pe cind îl ucid, în cadere, sfîșie  
de vise eliptică-n euforie  
o vină pe care mi-o caut anume  
cind liniștea crește, cind liniștea-mi spune...

## ARHEOLOGIE

Dezgropat, cu pămînt în orbite,  
nu mă vezi și țî-e chipul tăcut.  
Am să-ncerc să înlătur pămîntul.  
Brațul drept țî-a rămas în trecut.

Poate-ai fost chiar dă oameni urit,  
sau din teamă făcut, de țî-i teamă.  
Intunericul care te-a vrut  
o tristețe trecută condamnată.

Ori ai fost o zeiță-n altare  
preamărind frumuseți omenești,  
vrăjitoare în fapte din care  
țî-a fost dat doar un timp să trăiești.

Te desprind din mister și din luturi,  
imprumut am să-ți dau brațul meu.  
Porți în umărul drept o mișcare  
ce mă face să cred c-ai fost zeu.

Daniela Caurea

## MASCA TRAGICĂ

S-au stîns toate făcliile și n-am să te  
găsesc.  
Apa glasului tău a secat prea ușor.  
În toate stincile pescari îndrăgostiți  
mă cioplesc,  
Clipele pietrificate de intuneric mă dor.

M-au vindut în bilciuri pentru năframe  
Și-a plins pe mine ochiul sfîrtecat  
al lunii  
Pe sinul de piatră ultimul cîntec adoarme  
Și numai din cînd în cînd mai rid  
printre lacrimi nebunii.

Pe ziduri, pe ziduri sint așchii de gheață  
Șopirle de gheață se rup sub  
palmele mele.  
Regii otrăviți vin să-și vadă puii  
în mantii de ceață,  
Eu caut să-mi intru în carne trecînd  
peste cercul de iele.

Caut Multașteptatul ce mi s-a părut  
că mă cheamă,  
Coborînd visuri, coborînd mituri  
să-mi sfîșie pieptul  
Pe pămîntul acesta torturat de aștri  
și teamă,  
Pe Golgota cu ulciorul de lacrimi  
pe umeri, urcă Poetul.

## RUGĂCIUNE

Ceas latent uitat de jocul fuselor orare  
Ochi de nisip furat scurgerii neiertătoare,  
Bici oprit pe spate-ncovoiat de agestru,  
Rit pe lira tăcerii, tainic pedestru.

Din timpla mea cufundată-n pămînt,  
Cresc uriașe temple de vînt și de cînt.  
Din ochii mei încărcați de păduri  
și izvoare,

Cresc străbunii cu plete de noapte,  
cu plete de soare.  
Din palmele mele cresc plauri  
pe apele-nimb,  
Și brațele-mi-ariپی seismic spală copacii  
de timp.

Marta Bărbulescu

## LOVITURĂ DUBLĂ

lată piatra în care  
vremea  
bate la porțile  
minunilor halucinante.

Tu ești religia mea,  
la fel ca ține  
sint pedepsită cu așteptare,  
cu trupul redat  
inițialelor forme.

Îmi vei fi umbră  
îți voi fi  
loc îndrăgît  
culorii.

Netrebnice țărături  
opresc  
singele cald  
și piatra  
pornită din praștie.

Iolanda Malamen

## COȘMAR

Iartă-mă, domnule CEICOVSKI!  
Lebăda neagră s-a bătut în altar  
cu trandafirii de gală  
crescîndu-și pîntenii în calul încoronat.  
Am aruncat ceașraf de zestre peste  
catedrală

îndrăgostită de un nobil scăpătat,  
cînd altă lebădă  
a-ntors ceasul cu miini muncite  
de bărbat.

N-am gheare de zbor  
păsările foarte domestice de altfel  
au scăpat din arena de catifea  
căzînd în pămînt ca o stradă grea.  
Acum ele mă cer de apa mătusei  
mele nebune

Dar lasă-le, domnule CEICOVSKI,  
să se călugărească în togă și capă  
prin muzeele lumii!



Gabriela Melinescu

## CUM ÎNFIORATĂ

Cum înfiorată vine vremea să naști, soră,  
izbindu-te de trunchiul meu drept,  
eu stau aici și mă-ndoiesc de lucruri,  
pe cel care nu este il aștept.

Nelinuștit mă plimb gol, între pereți,  
avînd pentru acela o privire augustă,  
aproape sint cel mai divin adolescent  
c cărui carne guri abstracte-o gustă,

smulgînd din mine invelişul  
grăbînd nașterea celui care  
munte-l va desface cu tăișul  
sufletului neobișnuit de mare.

Soră, vine vremea să naști,  
trupul în această iarnă mi se-mputinează  
aproape sint cel mai divin adolescent  
cu gîtlejul prins într-o gheară de rază.

Silvia Onofrei

## REFLEX

Viața imi împlinește sinul  
sub privirea cerului;  
cerul își alăpțează stelele  
la strugurii viei.

Fiecare boabă  
cade-ntr-o stea  
și mare cuvînt.  
Boaba din virf,  
sfîrșitul unui poem,  
pină cînd va trece și ea într-un cînt;  
într-un cînt alăpțat de cer  
și împlinit de pămînt.



Mariana Ceașu

## MARAME

Sfîșiește-te zid și piatră!  
Încremenite opreliști, sfîșii-vă!  
Ochiul rămîne departe de voi umilit  
trimis înapoi cu îngîmfare.  
O, marea, cîntata bucurie, marama!  
Pătrund adînc prin mătăsoasa lumină.  
Văd departe în lucruri.

lată, mi-am înfășurat sufletul în marama  
străveche,  
podoabă țesută din curăție trușă  
și stau dreaptă sub scîlpiri ca fetele  
țării la horă,

Priviți-mă pină în plăselele inimii clare!

Angela Traian

## MIORIȚA

Miorița laie, laie bucălaie,  
Timpul ne apleacă, timpul ne-ncovoie  
Numai sus pe munte unde latră ciinii  
Curge veșnicia-n fluierile stîinii

Și-o să bată luna, și-o să bată vîntul,  
Și-o să bată ploaia, și-o să bată timpul,  
Și-o să plîngă-nvînsă piatra de hotare  
De-ndoit genunchiul intru închinare.

Eugenia Popa

## REVERS

Ziua-i  
o amforă imensă,  
în care lucrurile toate,  
sint formele ciudate  
ale luminii.

Noaptea-i aceeași amforă,  
cu lucrurile umbrite  
de somnul nostru.

# CONTRAPUNCT

Angela Croitoru: OCHIUL CEL MARE

Explicația unei insuficiente analize a poeziei Angelei Croitoru ar fi oare de gasit în motivul că debutul ei e cumva întîrziat? E, desigur, o prejudecată care trebuie risipită, înlocuită cu analiza pe text. Nimeni nu debutează de fiecare dată ce poezii. Lirismul autentic are atîtea posibilități de existență estetică încît poezia devine puls al emoției, viața a sentimentelor, a sincerității, inepuzabilă, necunoscută, dar și tehnică a decupării intensității ritmurilor, senzațiilor traduse într-o expresie superioară, de loc caducă. El nu anulează gîndirea sub impulsul sincerității, entuziasmului, voluptății nemărginite de a restructura esențe pure, cristalizări de arome tari, ci o amplifică, îl dă dificultatea de a fi emetică și... „neînțeleasă”. Emoția poeziei Angelei Croitoru vine din straturile unei sensibilități feminine de o vitalitate neobișnuită. Nici o liniște a „sentimentalității” n-a întîrziat în structura lor. Toată poezia e un imn, o confesiune plină de puritate, extaz și elevații afective. E un lirism prin excelență contemplativ, de intensitate pură. Percepția concretului, a vieții solare e de-a dreptul surprinzătoare: „privesc temutul astru al zilei, inepuzabilă minune, / și în zvăpăiața vatră de văpăi magnezice vād urzîndu-se / aripi de fluturi, cozi de păuni, / vād draperii de brocarte, răvăsiri de horbote fine, / larve cristaline,

arzătoare lumi baclare, / caligrafii de foc, vîltori de curcubeie, / și cînd pleoapele cobor peste ochi-mi învinși, / mă cufund, mă înalț, plutesc, ca un duh, ca un cuvînt, / ca un ochi divin, / printr-un intuneric în sorit, palpînt, de vilvă plin, / printr-un intuneric mustind de lumină ca înainte de facerea lumilor” (Soare”).

Erotica e de o feminitate pură, senzuală și tentația poeziei e de a o „teoretiza”, de a problema-tiza („Fericit este omul peste care se-oprește al iubirii semn sacru”; „Fericit este omul ce sub al dragostei jug geme / Fericit cel ce arde în cămașa de foc a dragostei!”). Voluptatea croșului, puterea de a schimba, de a purifica, de a instaura ordinea nelogică e bine regizată: „Dulce și ametoitoare-l ca un vin / și dulce-l mintea să țî-o pierzi în ea, / al singelui vai să-î simți crescînd în pieptu-ți / teluric...”. Poezia Angelei Croitoru e emoția directă, suflet și eros, puritate de crin, univers sensibil ce rănește suprafețele liniștite ale materiei: „Sint iubirea care transfigurează, / Sint corul de ineri al evlaviei/Sint fîntina neagră și adînc a milei / Sint devoratorul extaz al jertfei / Sint iubirea care inchide cicurile / care tine în cumpănă potrivnicile stihii / care orchestreață al stelelor mars/care scandează ritmurile vesniciei // Sint făcerea care doarme pe pragul tainei”.

Viorel Știrbu: UN SEPTEMBRIE FRUMOS

Sensibilitatea narațiunilor, tehnica artistică introdusă în arta de a nu fi convențional și nesemnificativ, stilul curățat de orice impuritate, observația reală trecută în ficțiune, sondaj în oscilațiile psihice și sufletesti, puțința de a concentra fapte pe suprafețe mici, toate acestea ar fi suficiente pentru un debut în povestire, schiță. Ne-am înșela dacă am crede cu adevărat că numai acestea ar fi deajuns ca un povestitor să izbutească sigur în roman. Mai trebuie o experiență de viață, stil, talent și intuiție pentru a fixa într-o pinză un flux analitic de esență morală, temperamentală, socială. Viorel Știrbu face exerciții de compoziție, de analize psihologice, știe să construiască portrete, să pătrundă într-o stare nedefinită, s-o refacă și să ne deschidă curiozitatea de a alege semnificația cea mai apropiată de adevăr. Un septembrie frumos indică posibilități de analiză, de

construcție. Esențialul e aici latura profundă a trăirii inovativei înainte de a se produce, coșmarul înainte de accident, neputința de a alunga obsesia și de a opta pentru un act moral vital. Cînd totul se întîrzieste devine rece. Toni Prisdă se „liniștește”, așteaptă a-acuzarea. Evident, ceea ce e artistic, reprezentativ, se găsește în această viață a obsesiei, căci pe urmă stim totul ce se va înfîmpla. Imaginația reduce acțiunea la o finalitate posibilă. Ancheta e proză polițistă și interesează nu acțiunea propriuzisă, cu ramificații ingenioase articulate, ci atmosfera de mister, de taină nedezlegată. Structura cea mai realizată în sensul expresiei, a valorii prozei sale o găsim în *Spectrul*. Cadrul de desfășurare e parca tras cu pasta nuvelor romantice, dar conținutul e perfect modern.

ZAHARIA SĂNGEORZAN

Adrian Munțiu: CHIPUL CIOPLIT

În volumul *Chipul cîoplit* cititorul întîmpină versuri demonstrative de filipică antirăzboinică, autorul entuziasmîndu-se de eroii anonimi pe care se clădește istoria, „omul gol între lei” sau „cu trupul de flaut”, elemente cheie în poezie, drapate în vestmintul solemn al simbolului. Cu siguranță, un divestiment tematic, de loc nou în poezia noastră. Adrian Munțiu fiind obsedat de spectrul sumbru al războiului, care se concretizează în halucinante scene de groază. Acest peisaj este despicat de imaginea senină a pterisicului înflorit, semn al refacerii și al mesajului între generații.

Dificultatea se naște atunci cînd autorul se ambiționează să reconstituie ori să intuiască scene care în fapt se refuză să-și arate limpede chipul. Marea literatură antirăzboinică s-a născut în tranșe. Și H. Barbusse, și Camil Petrescu și Eugen Jebeleanu au trecut prin apocalips, iscînd accente de mare vibrație. Pe cîtă vreme la Adrian Munțiu, spectator și deci mai puțin angajat în atmosferă, poeziile se înalță ca niște dolmen și cu toate eforturile autorului de a le menține pe verticală, ele

tînd să se prăvălească în abis. Conduc de Eugen Jebeleanu, poetul rechemă și răzbură pe cei ucis. Astfel Muzeu este un alt Lidice. Ca în *Surusul Hiroșimei* revolta născută din durere nu este comunicată mitic, elementele materiei comune, focul, cenusa, apa, substituindu-se vocilor omenești și căpătînd vitalitate cosmică. Dar cu toată ardența sentimentelor și generozitatea ideilor, tratarea aceluiași teme în poczii diferite fără deosebire de intensitate (*Umbra, Hipnoză, Extaz*), duce la monotonie.

Totuși, *Chipul cîoplit* ne convinge de maturitatea poetică a lui Adrian Munțiu: abstracțiile gratuite din anii debutului sint părăsite, ritmurile, mai puțin haotice, se restabilesc într-o cadență sigură. Dar aceasta nu înseamnă însă că autorul a avut o fericită inspirație renunțînd la tematica intimistă, cu acorduri discrete, cultivată ingenios atîtdată. Căci saltul neașteptat din octavă în octavă, de la un volum la celălalt, este de-a dreptul spectaculos și justifică mirarea lectorului, dacă ne gîndim mai ales la rezultatele atît de modeste.

MAGDA URSACHE

Augustin Z. N. Pop: MĂRTURII

A apărut în Editura Tineretului, într-o prezentare atractivă, cartea cunoscutului eminescolog Augustin Z. N. Pop, *Mărturii: Eminescu — Veronica Micle*. Conceptul ca o evocare a prieteniei lor, întemeiată pe documente, dintre care 118 inedite, ea înfățișează adevăratele relații ale geniului eminescian cu prietena lui.

Volumul este o contribuție de seamă la cunoașterea vieții poetului, peste ceea ce au dat pînă în prezent G. Călinescu, Perșșic și alții. Autorul a întreprins cercetări speciale în arhivele de stat și particulare, a studiat manuscrisele, a făcut recunoașteri pe teren; s-au verificat critic documentele și anecdotele care s-au țesut în jurul lui Eminescu și Veronicăi Micle. Împărțită în secțiuni, precedate de către un motto, cartea narează cronologic etapele mărturiilor de dragoste și caldă prietenie dintre cei doi poeți. A fost angajată opera lor și corespondența dintre dînșii, care stă la temelie lucrării, conștințînd toate meandrele vieții zbuciumate a poetului. Se cere-

ionează schita biografică a Veronicăi Micle, a soțului și fiicelor ei, deși anumite episoade ale cărții nu erau cunoscute din articolele anterioare ale autorului, publicate în „Tînărul scriitor”, „Lucaferul” etc. Din paginile cărții reiese că prietenia și dragostea pentru Veronica Micle au stimulat activitatea creatoare a poetului, mărturisită în poeziile și scrierile lui. Se dau în carte exacte și pertinente explicații, înlăturîndu-se falsuri și erori. S-au strecurat din păcate în carte și cîteva greșeli, pe care le relevăm pentru a nu se repeta: scrisoarea lui Eminescu către Harleta, sora lui, e din 1880, nu 1870, cum se spune la p. 11 — 12; fotografia poetului (p. 16—17 — hors text) nu e făcută la Bernhard Brand din Iași, ci la J. Tomas din Praga, așa cum autorul însuși spune la p. 32; poezia lui Gr. Melidon: *Eminentul poet Eminescu* de la p. 33—34 nu e completă; basmele din cartea lui R. Kunisch nu sint ardelenești, ci din Muntenia.

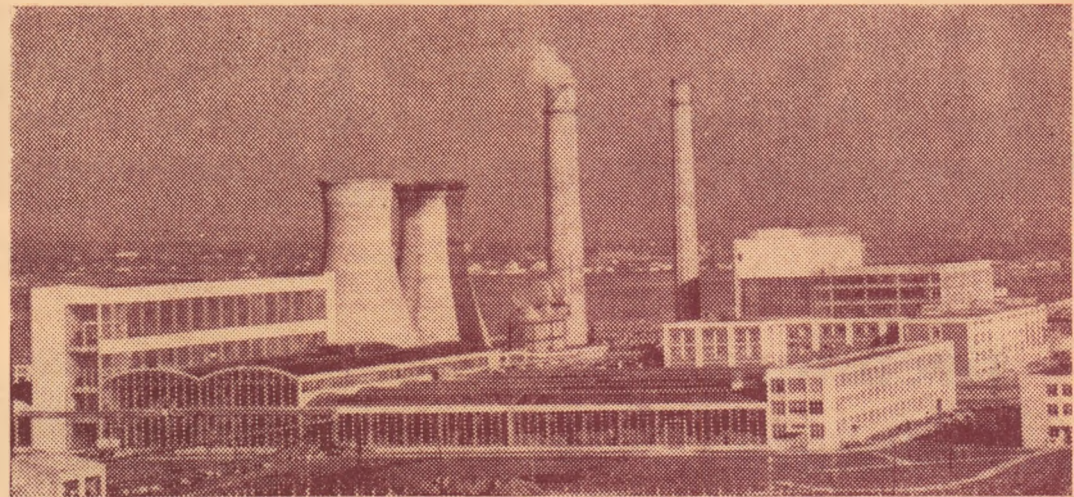
GRAȚIAN JUCAN



Uzină de prelucrare

MASELE  
LOR PLASTICE  
IAȘI

Recipienți de polietilenă



PRODUCE

- TEVI DIN PVC TIP U.M.G. de la  $\varnothing 32$  la  $\varnothing 280$  mm.
- COVOR ȘI DALE DIN PVC cu grosimi de 1,5 și 2 mm în diverse culori.
- GRANULE DIN PVC pentru produse electrotehnice.
- FOLII PLASTIFICATE DIN PVC în diverse culori șagrenate sau simple în lățimi de 1.200 mm și grosimi de 0,2—0,5 mm.
- PLĂCI PRESATE DIN PVC DUR ȘI PLASTIFIAT în diverse culori dimensiunile: lățime 1.000 mm.  
lungime 2.000 mm.  
grosime 1—20 mm.
- SACI POLIETILENĂ imprimați și neimprimați.
- FOLII SUFLATE DIN POLIETILENĂ în lățimi de 270—1.000 mm. și grosimi de 0,04—0,2 mm.
- CORPURI SUFLATE DIN POLIETILENĂ (butoaie, canistre, flacoane)
- PLĂCI EXTRASE DIN POLISTIREN IN DIMENSIUNILE  
lățime 1.000 mm  
lungime 1.000 mm  
grosime 2—6 mm.
- PLĂCI ONDULATE DIN PVC în dimensiunile lățime 1.600 mm.  
lungime 2.000 mm.  
grosime 1,7 mm.
- INLOCUIITOR DE TUB BERGMAN ȘI PANTZER din p.v.c.
- TUBURI FLEXIBILE DIN PVC cu  $\varnothing$  INT. 12—400 mm.



ÎNTRERINDERA  
DE  
ELECTRICITATE  
IAȘI

Aspect din camera de distribuție 6 kv, stația de transformare 110/35/6 kv. Iași I



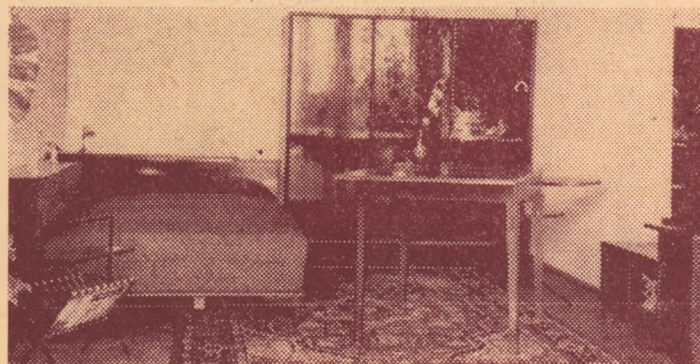
FABRICA DE ULEIURI VEGETALE „UNIREA” — IAȘI



produce ulei comestibil de calitate superioară

ÎNTRERINDERA ECONOMICĂ DE INDUSTRIE LOCALĂ  
— BÎRLAD —

produce și desface prin magazinele de specialitate produse de calitate superioară:



- \* Camera studio „LUCEAFĂRUL”
- \* Camera studio „MOLDOVA” și „BISTRIȚA”
- \* Dormitorul tip „FLORIDA”



# SĂPTĂMÎNA CULTURALĂ

— 2 — 9 martie 1968 —

## 4 premiere prezentate de studenții ieșeni

Formațiile de teatru din cadrul Casei de cultură a tineretului și studenților din Iași, desfășoară în acest an o activitate deosebit de bogată. Premiile prezentate pînă acum, adică poemul dramatic „Mona-Lisa” de Aurel Brumă și comedia „Goana după fluturi” de Bogdan Amaru continuă să atragă public și atestă talentele descoperite în rândurile tineretului. De notat că autorul poemului dramatic e tot student. Regia actorului C. Dinulescu și scenografia lui George Dorosenco au creat impresionantului poem dramatic alături de unitatea de ansamblu necesare pentru o lucrare de mare înălțime. De asemenea, Virgil Raiciu, regizînd

„Goana după fluturi” a înțeles perfect climatul comediei lui Bogdan Amaru și fondul dureros al zimbetelor.

Aceleași echipe pregătesc intens încă două premiere. E vorba de „Cînd vine barza”, o comedie de André Roussin și drama „Canalul Blaumilch” de Efraim Kishon.

Dacă ținem seama că piesa lui Bogdan Amaru a fost montată aici înaintea altor teatre care au înscris-o în repertoriu, studenții ieșeni se pot mindri că au prezentat în această stagiune a Casei lor patru premiere pe țară, ceea ce nu e puțin lucru și se acordă cu linia de îndrăzneală a activității lor teatrale.



Moment din poemul dramatic „Mona Lisa”.

## colecțiile muzeului etnografic al Moldovei

Recenta expoziție de artă populară din sala Victoria a confirmat prin căldura cu care a fost întâmpinată de către marea publică, rolul activ pe care Muzeul Etnografic al Moldovei îl îndeplinește în privința depistării de lucrări valoroase și a încurajării artizanatului popular.

Datorită bogățiilor și interesantelor sale colecții, acest muzeu a ajuns astăzi cunoscut în numeroase țări de pe glob și citat în publicațiile de specialitate străine. Din cei peste o sută de mii de vizitatori intrați anual în sălile Palatului Culturii, câteva sute sînt de peste hotare și chiar de peste ocean, dornici să cunoască viața din trecut a Moldovei, indeletnicirile tradiționale ale populației și, mai ales, comorile noastre de artă autentică.

La baza organizării muzeale de aici a stat principiul potrivit căruia temele sînt prezentate în dezvoltarea lor istorică, dar cu grijă deosebită pentru formele etnografice noi, apărute sub ochii noștri. Ele sînt prezente în fiecare sală a muzeului, la fiecare temă, fie prin exponate concrete, fie prin grafice. Obiectele de artă populară sînt încadrate în fenomenul etnografic din care fac parte, accentuîndu-se prin aceasta una din trăsăturile artei populare: imbinarea utilului cu frumosul.

De altfel, acest principiu a stat și la baza organizării expozițiilor din sala Victoria, manifestate care a prelungit în afară preocupările specialiștilor etnografi din cadrul muzeului. Reușita expoziției conferă un plus de prestigiu Muzeului Etnografic al Moldovei și organizatorilor lui.

## tradiții de aur

Recent încheiatul ciclu de manifestări ale teatrului folcloric, desfășurat succesiv pe etape și organizat prin grija și sub îndrumarea Casei de Creație Populară, a dat la iveală nebanuite resurse ale creației artistice din satele noastre. Nu mai departe, întâlnirea în sala Casei de cultură a tineretului și studenților a echipelor din 14 comune a prilejuit un spectacol surprinzător de inedit și omogen. Haiducii din Andrieșeni, capra de la Voinești, ursul de la Trifești, cerbul de la Epureni, struțul de la Mădăria, călușii de la Gura Bădiliței, nunta din Lețcani sau mosnegii de la Popești, ca să nu enumerăm decît o parte, au constituit o adevărată surpriză atît prin jocul dezinvolt al interpreților, cît și prin frumusețea obiceiurilor. Astfel, s-a vădit marea varietate de datini, vechimea milenară a unora și împletirea lor cu viața socială. S-a confirmat încă o dată imaginația și forța creatoare a anonimului artist colectiv.

Un merit deosebit revine metodiștilor și specialiștilor ce au lucrat pe teren pentru dezgroparea acestui filon de aur și care au organizat a-

devărate spectacole dramatice.

Un fapt e cert: concursul de teatru folcloric se înscrie ca o realitate și va fi așteptat cu nerăbdare în fiecare dăruie de iarnă.



Călușii din Gura Bădiliței

## carnet

În ziua de 6 martie a.c., în sala Casei Sindicatelor din Iași, dr. în economie Ioan Matei va prezenta conferința „România socialistă în cifre și fapte”.

„Femeie, soție și mamă, rolul ei în consolidarea familiei” se intitulează simpozionul ce va avea loc în ziua de 8 martie a.c., orele 17.30, în sala Casei de cultură a sindicatelor și care va fi susținut de conf. univ. dr. Cornelia Dumitriu, prof. Veronica Bîlbite și prof. Constanța Costin.

După reușita expoziției retrospective Nutzi Acontz, colectivul Muzeului de Arte Plastice din Iași pregătește o bogată retrospectivă Octav Băncilă.

Inventarul casei memoriale „Ion Creangă” (Bojdeuca din Ticău) s-a îmbogățit cu noi piese legate de viața marelui povestitor. Ele au revenit la bojdeuca prin dragostea unor donatori și ca o dovadă a prețurii scriitorului.

## șapte arte\*)

### TEATRU

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” anunță în săptămîna 4—10 martie o nouă premieră. Este vorba de „OPINIA PUBLICĂ”, comedia de succes a dramaturgului Aurel Baranga. Regia artistică — Crin Teodorescu, scenografia — Marga Ene.

În distribuție: Virgiliu Costin, Liana Mărgineanu, Ștefan Dăncinescu, artist emerit, Valeriu Oțeleanu, Virgil Raiciu, Constantin Birlibă, Sergiu Tudose, Al. Blehan, George Macovei, Dionisie Vitcu, Petru Ciubotaru, Valeriu Burlacu, Traian Ghișescu, Ion Lazu, Eugenia Nedelcu, Puiu Vasiliu, Adrian Tuca, Ion Schimbischi.

Premiera va avea loc marți, 5 martie, ora 20,00.

Spectacole cu „OPINIA PUBLICĂ” vor mai fi prezentate joi, 7 martie, ora 20,00 și vineri 8 martie, ora 20,00 (abonamentele 2 și 9).

Tot în această perioadă vor mai fi prezentate spectacolele: „CÎND LUNA E ALBASTRĂ” de Herbert Hugh. Regia — Valeriu Moisescu, scenografia — Marga Ene. Cei patru

interpreți sînt Cornelia Gheorghiu, Ștefan Dăncinescu, artist emerit, Valentin Ionescu și Ion Schimbischi (sîmbătă 2 martie, ora 20,00).

„STAN PAȘITUL” de George Vasilescu, după Ion Creangă. Regia — Gh. Jora, scenografia — Doris Jurgea. În rolurile principale: George Macovei, Petru Ciubotaru, Elena Foca, (duminică 3 martie, ora 20,00).

„IMBRĂCAȚI PE CEI GOI” de Luigi Pirandello. Regia — Crin Teodorescu. Interpreți: Elena Bartok, Costel Constantin, Margareta Baciu, artistă emerită, Saul Taișler, Marcel Finchelescu, Const. Popa, Antoaneta Glodeanu, (duminică 10 martie, ora 20,00).

„VEAC DE IARNĂ” de Ion Omescu. Regia — Crin Teodorescu și Ion Omescu. Din distribuție: Teofil Vălcu, Liana Mărgineanu, Sergiu Tudose, Const. Dinulescu, Elena Bartok, Marcel Finchelescu, Const. Sava și alții (duminică 10 martie, ora 10).

### OPERA

„GISELLE” — balet de A. Adam (duminică 3 martie, ora 11)  
„LILIACUL” operetă de J. Strauss (duminică 3 martie, ora 19,30)  
„FÎNTINA DIN BACCISARAI” — balet de Asafiev (miercuri, 6 martie, ora 19,30)

Zilele acestea va fi prezentată la Opera de Stat o nouă premieră:

Opera „MOTANUL ÎNCĂLȚAT” de C. Trăilescu. Conducerea muzicală — Traian Mihailescu. Regia artistică — Hero Lupescu. Scenografia — Elena Ionescu. Data premierei va fi anunțată ulterior.

### FILM

„O LUME NEBUNĂ, NEBUNĂ”, o producție a studiourilor americane. Regia

— Stanley Kramer. Cu: Spencer Tracy, Milton Berle, Sid Caesar, Ethel Merman, Edie Adams și alții. (Sala „Victoria”, de la 4 la 10 martie).

„INCERCUIREA” — un film iugoslav de Hajrudin Kravac, cu Rade Marcovic, Bata Zivozinovic și Liubisa Samardzic. (Sala „Republica”, 4—10 martie).

„CEI ȘAPTE SAMURAI”, un film japonez de A. Kurosawa (4—10 martie), la sala „Tineretului”

„REÎNTOARCEREA LUI SURCOUF” (Sala „Arta”, 4—10 martie)

„JOCURI NESCHIMBATE” (4—6 martie) și „PESCARUL DIN LOUISIANA” (7—10 martie) la sala „Nicolina”.

### FILARMONICA

Solistul celor două concerte (de vineri, 8 martie, ora 20 și de sîmbătă, 9 martie, ora 17) ale Filarmonicii Moldova, este violonistul Mihai Constantinescu. În program *Simfonieta* de Paul Constantinescu, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven și *Simfonia nr. 41 în do major-Jupiter* de Mozart. Mihai Constantinescu nu mai are nevoie de recomandările noastre, publicul cunoscîndu-l prea bine pentru clipele de elevată încîntare artistică pe care violonistul i le-a oferit în fiecare din concertele sale. Cît despre concertul de Beethoven am amintit doar de nota sa profund originală, constînd într-o scriitură specific beethoveniană, care la vremea primei sale audiții (1806) a înfruntat multă rezistență, atît din partea interpreților, cît și din cea a criticii muzicale. *Simfonia Jupiter* de Mozart rămîne și azi un monument al gândirii simfonice.

Dirijorul acestor concerte — Paul Popescu.

\*) Eventualele schimbări în programe se datoresc instituțiilor de spectacole respective.



# EXEMPLARITATEA LUI TUDOR VIANU

S-a inaugurat de curind și continuă a fi înfățișată publicului, o sugestivă expoziție dedicată vieții și operei unuia din cei mai de seamă umaniști contemporani în sensul cel mai larg și mai înalt al termenului, lui Tudor Vianu. Dacă ar fi trăit, „profesorul” ar fi fost doar septuagenar, capabil deci de creație pentru încă o vreme. Zeii răuvoitori i-au curmat însă firul de timpurie, pe cind se desfășura tot mai bogat și mai rodnic, spre binele unei culturi care avea stringentă nevoie de pilda lui incititoare.

Expoziția, organizată de Direcția generală a Bibliotecii Academiei R.S.R. condusă de Șerban Cioculescu și realizată în amănunt de doi harnici și pricepuți colaboratori ai acesteia — Elena Ciomea și Nicolae Lupu — schițează pitoresc și viu drumul vieții și operei lui Tudor Vianu, pe mai multe planuri. Ca într-o micromonografie cristalizată doar în imagini vizuale, expoziția înfățișează — rind pe rind — „anii de formație”, pe „scriitor și pe omul de știință, pe filozof și profesor”, rîvna lui din anii socialismului, cea desfășurată la Biblioteca Academiei, cea din secția de specialitate a acesteia, apoi activitatea de la UNESCO la care se adaugă numeroase documente biografice, acte personale, distincții, manuscrise, fișe de lucru, cărți cu însemnări, aspecte din omagiile contemporanilor, călătorii de studii și participarea la congrese și conferințe internaționale, concretizate ilustrativ într-o hoită sugestivă, punctată cu locurile pe unde a purtat profunzimea gândirii românești, mai departe apoi citate din jurnalul lui atît de autentic și de răscolitor, portrete în sfîrșit, fotografice și opere de artă ca admirabila schiță în cărbune a lui Ștefan Dimitrescu. Desigur, sînt încă multe de adăos la fiecare capitol, s-ar încadra încă atîtea documente pe care nu le posedă familia ce a oferit de altfel acestei expoziții bogatul ei material și pe care — cu alte prilejuri — cei care le dețin le vor produce fără îndoială. Atunci se va completa și biografia și studiul operei lui Tudor Vianu pe care frumoasa monografie a lui Ion Biberi, cristalizînd numeroase și subtile calități, nu le-a putut cuprinde în întregime și cu profunzimea lipsindu-i o oarecare perspectivă în timp, totdeauna necesară.

Expoziția despre care vorbim, ne-a sugerat însă o seamă de noi gânduri cu privire la actualitatea și necesitatea prezenței lui Tudor Vianu în mijlocul nostru și post-mortem, și socotim instructiv a le comunica aici.

Nu sîntem partizanii comparațiilor cu orice preț și în orice condiții, deși practicăm „comparatismul”, dar ni se pare semnificativ — în acest caz — să raportăm soarta operei lui Tudor Vianu la cea a lui G. Călinescu. Nimeni nu se îndoiește firește, de valoarea vreunui din ei, de înfrîngerea pe care a exercitat-o fiecare în felul lui, dar se ivesc — fără îndoială — diferențe ce

ne rețin fără a diminua pe vreuna din aceste exemplare personalități.

Cum se explică exemplaritatea operei lui Tudor Vianu, tendința celor mai de seamă critici, istorici literari și filozofi de a i se apropia cu venerație, cu gîndul ferm de a-i urma stilul creator?

Identificăm cea dintîi explicație în ceea ce numim cu un termen din păcate tot mai șters astăzi, **autenticitatea actului său de creație**. Din orice pagină a lui Tudor Vianu respiră într-adevăr esența însăși a culturii adică unificarea organică a cunoștințelor dispartate sub suflul spiritului creator. Aluviuni din domeniile cele mai departate, din filozofie, din psihologie, sociologie, literatură, istoria artei sau a științelor umaniste, se adună și se încadrează în aceeași albie a vieții spirituale. Pretutîn-

## paranteze

deni se înalță edificii ale căror cărămizi nu mai pot fi dibuite, de parcă ar fi crescut deodată, din pămînt, ca opere directe ale naturii. Nu se simte construcția artificială, ci numai temeinicia creației organice.

Ni se pare că această trăsătură impresionează, îndeosebi, astăzi și că e pilduitoare prin definiție. Sub înfrîngerea ei se prăbusec tipurile de „cultural-magazin” care-și alcătuiesc studiile prin acumulări de fapte și care cred, triumfător, că numai „faptele vorbesc”. Mai avem încă exemple crase de pozitivism factologic mai ales în unele cercuri didactice și în acele articole de critică sau istorie literară care vinează erudiția de enciclopedie și dicționare universale. Ceea ce le lipsește, evident, acestora, e capacitatea asimilării și scintila creației și acestea nu se pot dobîndi numai prin sudoarea frunții și trudă manuală, acțiuni demne de considerație, dar nu suficiente spre a clădi.

În autenticitatea actului de creație a lui Tudor Vianu se mai strecura totdeauna acel fior emotiv, ce ilustrează încă o dată sinceritatea și firescul culturii, înțelegă etimologic — drept creștere și înălțare a sufletului. Și pe această latură e cazul să

mai insistăm. Niciodată în scrisul lui Tudor Vianu nu s-au ivit urzeli subiectiviste sau tendințe agresive împotriva cuiva, deși adversitățile nu-l ocoleau. Niciodată dezgustătoare mușcătură satirică și ironia disprețuitoare nu-l rețineau. Ne amintim de o polemică a sa, una din puținele pe care le-a purtat, ce se desfășura odinioară în paginile revistei „Vremea”. Vedem și acum după peste două decenii, în pagini, răspunsul lui Tudor Vianu, atît de înalt, atît de depersonalizat, încît autorul părea că plutește pe apele ideilor fără să atingă persoanele ce i se opuneau.

Nu ne întîmpină și aci un exemplu de urmat?

Dar autenticitatea și, prin urmare, exemplaritatea actului de creație a lui Tudor Vianu mai cuprinde și alte aspecte dintre care mai posăm doar asupra unuia: **integritatea** sa în istorie, devotamentul pentru momentul contemporan ca formă a unor realizări noi în sensul tradițiilor expresive. Crescut din izvoarele cele mai departate sau mai apropiate, apele gîndurilor sale se revărsau — în cele din urmă — în matca prezentului ca într-un lac de acumulare ce avea să declanșeze marile energii ale creației viitoare. Inovațiile scinteaua totdeauna din materialul informațiilor, din mostenirea tradițională a erudiției și sugerau astfel continuitatea care rămîne, pentru toate timpurile, axa culturii.

Iată, cum spuneam, numai unele aspecte ale recunoașterii unanime a exemplarității lui Tudor Vianu, umanist pilduitor al epocii noastre și îndrumător necontestat al adevăratei structuri a culturii științifice.

Al. Dima



CORCACI

# G. CĂLINESCU, FIINȚĂ EMINAMENTE CRITICĂ

Inchizînd cartea lui G. Călinescu, acel Ulysse cuprinzînd articole și cronici pentru întîia oară adunate după moartea sa, păstrînd ca într-o oglindă neaburită chipul viu al scriitorului, o antică sentință te urmărește. Marinarii din vechime cărora navigația li se părea mai necesară decît viața însăși, li se atribuiau cuvintele: „Navigare necesse est” — a naviga este o îndeplinire esențială condiției umane. G. Călinescu murind, în opera sa, toată, pare înscrisă cu în iliguran, o formulă asemănătoare aceleia din vechime: „a scrie este necesar”. Cuvîntul i-a fost dat acestui Ulysse modern, nu ca o unealtă oarecare, ci ca un dar și un canon, ca un dat necesar al ființei sale.

Ființă eminentă critică. Să înțelegem acest cuvînt în sensul său originar. Călinescu a trăit și a creat prin crize fecunde, prin pulsațiile unui spirit mobil, dornic de neconținute explorări și descoperiri, trecînd prin Scylle și Carybde, ca eroul preînscris al Odiseei, și tot ca acesta rîvnind neîncetat spre o îndepărtată Ithacă a unei clasiche seninătăți, de atins numai cu prețul tuturor aventurilor minții și simțirii zbuciumate.

Dacă l-am fi cunoscut îndepăroape pe G. Călinescu, am fi călătat să deschidem aceste scurte însemnări privind Ulysse-le său, printr-un portret al scriitorului. Dar dacă din seria „Profilurilor” cu care se începe cartea (imagini ale unui G. Enescu, C. Stere, Ibrăileanu, schițe în peniță — P. Zariopol, Gib Mihăescu, Al. A. Philippide, gravuri în acva-forte — Hasdeu, Părvan — ori meditații în jurul lui Lovinescu) lipsește un autportret, este pentru că omul și scriitorul Călinescu trăiește diluz, respiră în întreaga carte, care e, ca orice

operă a sa — undeva — o încercare de a se surprinde pe sine însuși, de a-și fixa propriul chip în cuvinte, de a se întruhipa aere peregrin — în aramă nepieritoare. Rareori îndeminarea desenatorului care-și face exercițiile creionînd portretele celor din jur pe manșeta scrobilită, arta moralistului surprinzîndu-și cu înduioșat-ironică luciditate semenii, în gesturile lor caracteristice, au atins reușitele unora din „profilurile” lui Călinescu. Moralistul remarcă trăsături pe care uneori le încadrează în tipologii (ca un La Bruyère), altele dă portretului schițat de el sigiliul unei individualități (ca un Saint-Simon). Modelele lui Călinescu ni se impun, înainte de toate, prin prezența lor fizică. În tăptura lui G. Enescu „este o lenevie și o moliciune fără eieminare, rece ca anatomia geometrică a statuarei antice”; Const. Stere ne apare ca „un boier de țară năvălind pe toată ușa, o dată cu ceața și mirosul de zăpadă”; J. Bart emite „sunete guturale grozave ca scurte comenzi de bord”, iar V. Părvan ne privește cu „doi ochi de o profunditate turbătoare și ironică, obraji cu proeminențe mongolice, severi, stăpîniți, un rictus protestant în colțul gurii, disprețuitor, eroic și copilăros totdeauna”. Călinescu se oprește, cu privirile romancierului curios, la aparențele fizice ale „eroilor” săi, străbătînd prin ele, dincolo de ele, în universul lor spiritual descoperit cu ochii criticului. Portretele acestor oameni care au fost, nu sînt efigiile idealizate ca acelea ale lui N. Iorga. Ele nu sînt încremenite în bronz ori marmură, ci trăiesc în lutul, am putea spune românesc, al unei arte cronicărești subțilate printr-o rafinare de veacuri.

De altfel, chiar și atunci cînd G. Călinescu se preumblă nu prin galeria de portrete ale scriitorilor, ci printre raturile cu cărți — și partea cea mai bogat prezentată în Ulysse este un jurnal de lectură — criticul e un cronicar de mare clasă. El e un cititor privilegiat prin cultură, gust și propria sa pasiune scriitoricească. Gata să se lase cucerit, el își rezervă dreptul de a cuceri. Asediat de cartea pe care o citește, el o investeste la rîndul său. Nimic nu i se pare inexpugnabil criticului pătrunzător; niciun împas nu i se pare definitiv acestui Ulysse rătăcind pe marea cuvintelor. Fie că scrie despre Cartea cu jucării a lui T. Argezi, despre Orașul patriarhal al lui C. Petrescu, despre Imagini italiene ale lui T. Vianu, ori despre Pajerele lui Mateiu Caragiale, prin meandrele analizei, dincolo de toate divagațiile delicioase ale unui eseist, mediînd asupra celor mai diverse subiecte — de la cele de psihologie și sociologie, la cele de istorie sau etnografie — se relevă pasiunea esențială a acestui critic: literatură. Chiar atunci cînd obiectul literar asupra căruia se apleacă este mediocru, criticul participă la o luptă spirituală majoră. Monstrul proteic care-l atrage, pe care-l urmărește Călinescu, este literatura însăși. Literatura, pentru el, este o „nevoie a spiritului” — ca să folosesc cuvintele pe care el însuși le aplică, cu generozitate lui Jean Bart. Deși cele mai multe scrieri adunate în Ulysse sînt simple cronici, alcătuit cum am spus un jurnal de lector, cronicarul nu e numai publicistul care scrie la înțîmplare despre ceea ce a pare, ceea ce se întîmplă în lumea literară, ci despre ceea ce ar vrea să se întîmple. El nu năzuiește să surprindă doar istoria literară care se vrea în timpul său, ci destinele unei lite-

raturii, procesul devenirii ei. De aici insistența criticului pentru a demonstra actualitatea trecutului literaturii noastre. Ca într-o viziune simultană (deși nelipsindu-i perspectiva istorică) el îi vede pe Eminescu și pe Argezi, pe Creangă și pe Sadoveanu contemporani. Înțelegem din unele articole apărute în perioada în care Călinescu lucra la marea sa monografie eminesciană, că fervoarea de care dădea dovadă analistul erudit, nu era decît aplecarea firească a unui spirit care, trăind în literatură și din literatură, vede literatura toată ca un organism viu, prezent. Un critic fără judecăți despre Eminescu, ne spune el, nu este un critic. Intre critic și istoric literar, nu-i desigur decît un raport de contiguitate, nu și de necesitate. Dar cel care vrea să sesizeze noutatea pe care o aduce o operă literară, nu se poate mărgini doar la prezența ei într-o actualitate tranzitorie, ci la existența ei într-o literatură perennă. Astfel articolele publicate în revistele anilor 20 și 30, sînt pietre pentru monumentul de mai tirziu al Istoriei literaturii române în care, poate nu într-un totu conștient, G. Călinescu a dat nu numai cea mai de seamă cronică de familie a literaturii noastre, ci în același timp — ca acei bătrîni capi de familie care înregistrau odinioară, în psalirea casnică, evenimentele mari ale seminției lor — istoricul ne-a oferit o vastă încercare asupra destinelor literaturii române.

Pentru a deveni un asemenea cronicar al destinelor literare, G. Călinescu a meditat îndelung asupra rosturilor criticii. Unele rezultate ale acestor meditații le vedem chiar în „opiniile” despre poezie, roman și despre critică, pe care editorul culegerii și prefațatorul ei, Geo Șerban, le-a adunat cu multă priecere. Desigur lectura,

fragmentele publicate ne lasă întotdeauna gustul ușor amar al unei frustrări. Ne simțim lipsiți de conținutul din care aceste opinii făceau parte, de articolele pe care ne vom bucura să le avem integral în fața noastră, în operele complete ale marelui critic. Dar chiar și aceste fragmente — la care trebuie să adăugăm conferința despre Sensul clasicismului, publicată integral, și mai ales confesiunea vibrantă, din tinerețe, scrisă în 1928, cu titlul Ascensiune — ne oferă o imagine a lui G. Călinescu medînd asupra propriilor sale aspirații și unelte, care, fără îndoială, n-au fost comune.

Cu un patos care nu-îera specific — probabil reținîndu-se să vorbească despre anumite lucruri prea-intime din acea podoare care ne reține să dăm în vileag înclinățiile noastre cele mai ascuns-îndrăgite, — Călinescu făcea, în acel articol din 1928, o mărturisire de credință. Era mărturisirea unei ascensiuni, pe o scară a aspirațiilor, spre un ideal al criticii. Din ziua în care — ne spune el — a simțit „chemarea de a face judecăți literare”, și în care Gorgona i-a „împietrit inima și pasul”, criticul n-a încetat să se ridice. De la voința de a pricepe creația altora, prin încercarea de a crea el însuși, de la sugerarea impresiilor, la nevoia de a rezuma experiența sub forma unor principii, de la exercitarea discernămintului critic, la practica expresiei critice, Călinescu a încercat neîncetat să se înalțe. Statornicia principiilor critice, demnitatea criticii, umilirea Euului prea-persoanal pentru exaltarea valorilor obiective, iată cîteva din virtuțile după care criticul nostru a jinduit.

Ceea ce m-a surprins, mărturisesc, îndeosebi, cîtînd Ulysse-le lui Călinescu, a fost, mai presus de orice, generozitatea celui care a scris acele pagini. Vedem, îndeobște, într-insul, criticul care a așe-

zat pe o scară ierarhică, esteticul deasupra celorlalte valori. Dar iată-l pe omul care a folosit sarcasmul, ironia, avînd gesturi de bunădate, manifestînd preocupări etice cu totul remarcabile. O adevărată obsesie a eticului s-ar putea desprinde, analizînd îndeaproape aceste texte călinesciene. Dintr-o perspectivă etic-socială judecă romanul românesc, limitele și posibilitățile sale; tot astfel judecă critica timpului său, căreia îi propune neîncetat imperativele unui ethos de înaltă răspundere. Și de ce să nu adăugăm că, tot din acest imbold etic purcede tonul cald, afectuos cu care criticul — înclinat de altfel, prin natură, spre maliție — își tratează confracții scriitorii, în profilurile sau în cronicile sale.

La moartea lui E. Lovinescu, peste pragul casei cărăia nu mai pășise cîteva ani, Călinescu scria cîteva cuvinte de afectuos omagiu, prin care mai tîndurul critic cîntea memoria seniorului său. El ne spune că va continua să-l vadă pe Lovinescu în cercul lui de prieteni, exercitînd în continuare magisteriul său critic. Fiecare carte a lui G. Călinescu ce apare după moartea sa, și printre ele acest Ulysse, ne face să regretăm stingerea prea timpurie a unui spirit atît de viu. Dar moartea sa înseamnă, oarecum, o ridicare a acestui spirit „mai sus”, în acea ascensiune pe care în viață a întreprins-o. Într-adevăr, îl vedem „mai sus”, într-un empiriu al celor aleși, exercitînd de acolo, prin întreaga sa creație, vie printre noi, „o funcție literară înfinită”. Și chiar dacă, în peregrinările noastre prin infernul, purgatoriu și Paradisul literelor, nu-l vom lua pe G. Călinescu drept unic maestru, îi vom saluta adînc umbra o dată ajunsă și noi în limbul artiștilor cuvîntului.

Nicolae Balotă



## fragmentarium

PREZENȚA LUI  
ION BĂNUȚĂ

Ajuns la un stadiu de maturitate deplină, Ion Bănuță relevă în ultimele volume o vibrație lirică ce convine întru totul temperamentului său de meditativ discret. Nu-l seduce nici arta decorativului grațios, nici anecdota volubilă, cu toate că poetul din Olimpul diavolului, modern fără ostentație, le dă întrebuițare, când e cazul. Mai vizibilă e latura vizionară, dacă se poate spune astfel, căci fantazia caracterizează contemplațiile acestui romantic. Romantice sînt și tentațiile către absolut și plăcerea pentru mister, ca și monologurile impregnate de ironie. Sentimentalul încearcă uneori un fel de jenă și atunci adoptă masca unui cinic, (el își spune „demon”), manifestându-se cînd pe-o coardă cînd pe alta. Personalitatea poetului ține atât de alternanța planurilor cît și de interierenta lor.

Pentru a marca ideea de unitate a fragmentelor lirice, Ion Bănuță le consideră drept secvențe ale unei panorame a vieții, a universului și destinului uman. De la materia care cîntă pînă la lumina nevăzută a stelelor îmbătrînite, de la miturile folclorice pînă la curiozitățile curcubeului, lucrurile reale și fantomele visului, toate devin pretexte pentru panorame. În fond, panoramele lui Ion Bănuță însăși pe un fir metatextual, clipe și priveliști caleidoscopice. Unele panorame sînt confesive, altele meditații, în unele s-au condensat descoperiri și reminiscențe esoterice, în altele se schițează portrete fantastice. Cîte priviri spre lume, atîtea reacții, exprimate în tot atîtea panorame. Singur în Olimpul său,

poetul înregistrează metamorfozele lumii și ale devenirii personale. Cînd cele o mîde panorame se vor racorda într-un tot, lumea pe care Ion Bănuță o creează în perspectivă personală va avea propria-i mișcare de rotație, precum ciclul solar o are pe a sa. De remarcat apoi că prin consecvența cu sine, Ion Bănuță tinde să contureze o specie poetică nouă. Caragiale a lăsat momente, Macedonski — într-o anumită etapă — era zălator al rondelului; cu Ion Bănuță, — panorama se constituie într-o formulă aparte, diferențiată de stil.

Deși ciclul cel mai amplu din Olimpul diavolului poartă titlul de Panorama efemeridelor, poetul care contemplă risul, plînsul, înțelepciunea, durerea, moartea, privindu-le sub semnul relativității, știe că arta nu e o zădărnice. În lupta cu timpul și neantul, versul „Nu mai pot să mor!” din panorama introductivă devine un lapidar legămînt, o înfruntare mîndră. Pentru creator, răsplata artei lui este voluptatea sublimului. „Salahor jucind cuvinte — / mă voi vinde pe nimic”. Poetul distribuie visuri, stele, amestice și lauri, bucuria de a se dăruia fiind supremul miraj „Hai, grăbiți-vă, prieteni! / Nu mai știu cît va fi vis, / să mă cumpărați din vreme — / mîine poate va fi-nchis” (Panorama speculantului cînsit).

Tentația către un alt Olimp, — al diavolului — e tot una cu nostalgia unui frumos de o idealitate perfectă. Zăvîrțirile împotriva divinității biblice sînt, în felul lor, acte de eliberare de sub tutela vechilor mituri despre univers. În „prea

rîvnitul” său Olimp, poetul ar ajunge la autocunoaștere și certitudine, dar nu pe calea rațiunii, ci prin miracolul versului. Adevărurile poetului sînt himerale și extazul; revelația lor se apropie de magie: „Am săpat în riu să străvîd apele, / am săpat în munți să aflu rădăcini, / am săpat în cer să știu nesfîrșitul, / am săpat în mine să dau de Olimp” (Panorama săpatului). De o parte, moara timpului măcinînd „secundele plăcerii”; de alta, verbul poetului „tropotind în Nord și în Sud”. Într-o existență e realitate și miraj, dualitate continuă de simțenie și demonism, de resemnare și apoteoze în Olimp.

Dacă referințele la mitologie, la istorie și istoria culturii (Jupiter, Ramses, Pan, Pericle, Dochia, Michelangelo) se întrefes în panorame mai reci, într-un limbaj voit intelectualizat, sunetele pline aparțin paginilor curat lirice. Cînd vorbește în metafore, poetul panoramelor dispune în mod excelent, de expresia revelatoare, făcînd ca ideile să se încorporeze în viziuni. Ion Bănuță e pasionat de legende și mituri, personalitatea limbajului său provenind din fuziunea realului cu inefabilul. Stilul modern își aliază sugestiile folclorice. Amurgul zeilor din legendele celor vechi generează ironie: „Mureau culori de scrum pe trupul lor, / purtîndu-mă-n nămol de vis, / în depărtări și Dochii” (Panorama zeilor). Cite un vers are vibrație esoterică, amintind descîntecele. „Mi-am pus cap de țap, potcap, / să scot fetele din iad” (Panorama iadului). Mai toate secvențele din ciclul Panorama culorilor, simple pînă la transparență, relevă contacte cu magia populară: „Pămînt negru / codru negru, / vînt negru / Pasăre neagră, / salbă neagră, / urmă neagră. // Moarte neagră, / Nuntă neagră, / Drumuri! Drumuri!” (Panorama în negru).

Pe urmele contrastelor din lirica feudală, plăcute odinioară lui Villon, Ion Bănuță cultivă genul cu satisfacția unui modern. Rechinul e „irumos”, șarpele „extatic”, boul „sublim...” (Panorama contrastelor). Fragila Eva e în realitate mai tare decît Adam. „Femeia asta rupse cerul... /

Bărbatul e moale ca fierul” (Panorama mărului). Sînt alte versuri în care cuvîntul lasă loc muzicii și sugestiei: „Mi-am reșinut în piatră un loc, pe lingă nimeni — / în depărtarea neagră mă latră ipochimenii” (Panorama sihas-trului). Dar cea mai substanțială mostră de contrast este Panorama morții mele, varianta nedeclarată la macedonski-ana Noapte de noiembrie. „Voi asista, perfid, la moartea mea, lingă sicriu, / rîzînd ascuns de-acest splendid spectacol cîmpenesc [...] Ipocrizia-n doliu va veni la bal mascat / jucînd în gene bucuria că sînt mort”.

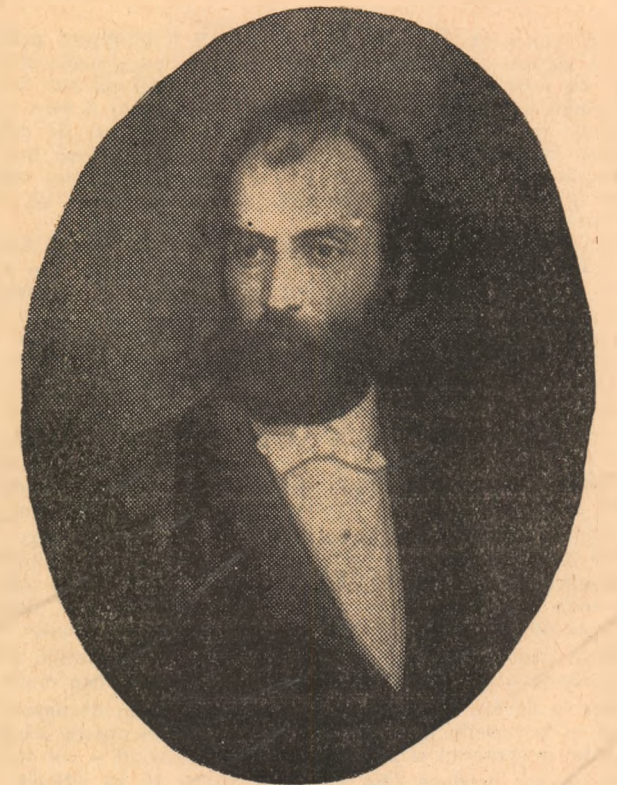
Prin concentrare și cursivitate, arta lui Ion Bănuță ajunge la rafinamentul ce se dobîndește după o lungă experiență. Citabile în acest sens sînt catrenele atît de expresive din ciclul Panorama de piatră. În Panorama pietrei aceeași notă dominantă, gravă, revine obsesiv, ca un glas peste milenii. „De piatră sînt muntenegrenii, / de piatră țara și măslinii, / de piatră cerul și smochinii, / de piatră omul din milenii”. Merită să fie citată și Panorama unui vis dalmat, sinteză admirabilă, concentrînd în patru versuri esența unui panou amplu: „Măslini, agave, piatră, apă, chiparoși, / culoare crîncenă-n pierdut azur, / și zarea-albăstră game împrejur — / se leagă în zbor, perfid, mari albatroși”.

Că Ion Bănuță e un admirator al gingășiei, e sigur. Cînsimul său e trucat, nu organic. Dedicînd o panoramă lui G. Bacovia, poetul Olimpului își dezvăluie aleciunea pentru autorul diavolului Balet. În Panorama Reginei nopții triumfă, ca la Bacovia, poezia imponderabilului. „Regina nopții e regină — / în noaptea rătăcînd-n tină. / Și despuțată, și nebură — / e albă ca un praf de lună. / Trupul: o algă, o uitare — / parulul moare lingă soare. / Regina nopții e regină — / lemeia-i vis și rădăcină”.

Sensibilitatea fină a lui Ion Bănuță a găsit în sinceritatea expresiei un aliat de preț. Noblețea idelilor și originalitatea mijloacelor conferă poeziei sale marca adevăratei arte.

Const. Ciopraga

## ISTORIE LITERARĂ ÎN IMAGINI



O fotografie a lui Alexandru Papiu Ilarian oferită cu autograful în semn de omagiu lui Petru Poni.

(colecția prof. Margareta Poni)

## cronica librăriei

Cinci minute în „Librăria Noastră” de pe strada Lăpușeanu Iași.

Au cumpărat:

- Două eleve: „Cîntecul preferat”.
- Alte eleve: „Cîntecul preferat” \*).
- Cereri nesatisfăcute:
- „Estetica” lui Tudor Vianu (solicitată de un profesor).
- Versuri de Ion Minulescu (o tină).

\*) Acest impresionant volum (15 pagini, tiraj 40.120 ex.) conține texte de muzică ușoară. Am avut plăcerea să ne referim la acest „eveniment” editorial într-o notă din pagina a II-a a revistei noastre.

## A. I. GHILIA: ÎNGERI BICIUIȚI

Cartea recentă a lui Alecu Ivan Ghilia lasă, la prima vedere, impresia de alcătuire barocă. Autorul a întîrziat un timp îndelungat asupra acestor pagini, cincisprezece ani, cum mărturisește singur, și efortul este vizibil. Prea a vrut, din sincer atașament față de eroii săi, purtați în conștiință un timp atît de îndelungat, pînă la anularea simțului critic necesar obiectivizării, detașării, să nu lipsească nimic din paginile acestui roman. Seducția exercitată de personaje asupra autorului conduce la pulverizarea lirică a eposului, la fragmentarism și aglomerare. Aflăm, de aceea, în romanul lui Alecu Ivan Ghilia, pagini din literatura de rezistență, într-un cartier (altul decît acela al lui



G. M. Zamfirescu sau Eugen Barbu, dar nu mai puțin pitoresc) al unui oraș de provincie, alături de scene din *Dolce vita*, în mediul românesc oferit de protipendada care frecvența Belona și vilele de la Eforie în anii antebellici, biciuirea solicitării carnale, în numele fidelității conjugale, și scene de dezlănțuire a instinctelor reprimare, pagini de poezie biblică, de extaz mistic, alături de scene de „concupiscență viscoasă”, practici magice, ritualuri străvechi, unele de o cruzime cu totul ieșită din comun, și scene din lagărele celui de al doilea război mondial, fragmente de mare candoare, cu copii dansînd în zăpadă, în jurul pomului de iarnă, și practici vrăjitorești, cu bocitoare și scăldătoare de profesie, whisky și arome de țuică bătrînă, comentarii freudiste pe „pîrlă” unui bordei de țară și, în sfîrșit, cînd nu mai întrezăream nici o soluție, în această dispartitate epică, un happy end care-i aruncă pe ei și pe ea unul în brațele celuilalt, după căutări și respingeri îndelungate.

Atrăgînd atenția asupra acestor aglomerări contrastante nu avem de loc intenția să respingem cartea lui Alecu Ivan Ghilia, cum, aparent, s-ar putea crede, pentru că i-am face o nedreptate autorului, nu față de volumul de muncă declarat pe care îl încheie, argument, de altfel, extraliterar, ci față de ceea ce este, după părerea noastră, realmente valoros în paginile acestui roman insolit ca tehnică. Să încercăm, așadar, să urmărim dacă tot acest material, atît de divers și atît de amestecat, reușește sau nu, pînă la urmă, să se cristalizeze în imagini care se imprimă în sensibilitatea noastră și se rețin. Aglomerarea semnificativă, cînd nu păcătuiește împotriva gustului, cînd nu-l trivializează, poate fi luată, în definitiv, ca un procedeu stilistic, discutabil ca oricare altul.

Ceea ce surprinde, de la început, în romanul lui Alecu Ivan Ghilia, nu sînt personajele ca individualități, ci o anumită stare sufletească de derută care le este comună, urmată de o fixație aproape patologică. Scoși din vechile lor obișnuințe și din timpul concret („timpul nu mai era al nimănui”), eroii sînt lăsați pradă obsesiilor, de cele mai multe ori erotice. În jurul lor totul alunecă, nu găsesc și nici nu caută în prezent (poate cu excepția lui Miluță), un sprijin pentru refacerea echilibrului lor interior, oprit definitiv și absorbit pe imaginea unei fericiri trecute. În suferință se strecoară un fel de amorțeală omorîtoare. Căzul Negostinei care-și creează o existență falsă, mințindu-se ani de-a rîndul asupra adevăratelor raporturi sentimentale dintre ea și Tom, este cel mai concludent. Experiența erotică, atunci cînd are loc, pentru că de obicei ea este o proiecție din trecut, e un stupefiant, un mijloc de abstragere din existența tragică, din prezent. Una din rarele apropieri ale acestei stra-

## cronica literară

ni perechi conjugale, Tom și Negostina, este caracterizată astfel de romancier: „exprima mai bine decît orice altceva tot ceea ce se-nîmplase, toată dezlănțuirea și paroxismul valului des de voluptate care nimicește în ei orice urmă de spaimă, de-nedepărtare și singurătate și-i prăbușește de-a dreptul în somn”. Energicul Miluță, participant la insurecția din 1944, se aruncă orbește în valul roșu al patimii pentru Irina și moartea lui, în timp ce ducea, stimulată de aceasta, hrană unor partizani în munți, pare, mai degrabă, finalul melodramatic al unui roman de dragoste decît încheierea unei drame eroice. Iată-l în transă amoroasă: „Apoi veni Miluță. Întră și-o privi fără să spună nimic, cu expresia aceea izbitor de absentă, înconștientă și vrajă pe care o au bărbații în anumite momente, cînd par duși de pe lume, mistuiți de fluxul unei fericiri violente, absorbii de gîndul lor tainic, plutind ca într-o transă”. Nu altfel apar Tudor și Alexandru, fascinați de Negostina, torturată de indecizie și deci cu suflet misterios, intruchipare, în intențiile autorului, a „eternului feminin”. De aceea, poate, personajele masculine ale cărții sînt șterse, apariții și dispariții aproape fantomatice, nu se rețin și nu se disting prin nimic.

Cel mai demn de interes personaj din întregul roman este mama lui Toma, cu care iubirea maternă, tiranică și dominatoare, se opune celei venerice pe care o încătușează. Altfel și bătrîna, ca toți eroii cărții, refuză realitatea pen-

tru o lume inchipuită. Ea nu va accepta, pînă în pragul nebuniei, să creadă că doi dintre copiii săi, Miluță și Toma, sînt morți, dominată de gîndul, malativ în aceste condiții, de întregire a familiei. De remarcat însă că în tot ceea ce face, Mama, spre deosebire de celelalte personaje, amenințate de alunecări spre artificios, își păstrează autenticitatea, chiar și atunci cînd lumea sa pare populată de „demoni, primejdii și amenințări”, conducînd-o pînă în pragul unor crize de spaimă mistică. În dragostea pentru copii, ea e neînduplecată și sublimă, chiar cînd este tiranică, hotărînd claustrarea Negostinei, sau cînd, aproape de alienare, stă de vorbă cu duhurile, torturîndu-se și torturîndu-i pe cei din jur. Între ea și pămîntul pe care pășeste se stabilește o legătură tainică, pînă la topopire, și autorul știe să găsească întotdeauna metafora revelatoare pentru a o comunica: „bătrîna, moartă de oboseală, se prelinse ca un stîlp măcinat în pămînt”. Ea se crede chemată să împlinească și să păzească „legea”, așa cum o înțelege, avînd în întregime adevăzarea autorului: „Ce rezistă în comparație cu această permanență, cu această vitalitate și măreție care trece dîncolo de noi, peste noi! Magia aceasta, căci e un fel de magie, acest flux de ritualuri și credințe ce urcă din rădăcinile neamului”. În fața acestei „permanențe”, dramele noastre ca indivizi pot să apară, ne sugerează și ne spune direct autorul, de-a dreptul minore. Pînă la un punct, Mama servește, în arhaismul ei patetic, ca element de opoziție față de tot ce este neperen.

Romanul lui Alecu Ivan Ghilia ne pune în contact cu o lume rănită, biciuită de împrejurările tragice ale războiului și ale perioadei imediat următoare, o lume care încearcă să-și păstreze sau să-și recapete umanitatea amenințată autoflagelîndu-se, „căutîndu-și de suflet” ca vechii anahoreți, temători de ispitele din vis. Încercarea de a transforma dragostea într-un „caz sufletească”, ca să reluăm o formulă a lui G. Călinescu, nu-i reușește întotdeauna lui Alecu Ivan Ghilia. Iubirea, identificată cel mai adesea cu îndemnul procreativ, deschide porțile spre infern sau spre paradis, căi pe care ușor se poate cădea în banalitate, personajele schematizîndu-se prin exsangvinizare, cînd nu apare elementul compensator pe care nu-l poate da decît finetea speculativă, elevația și complexitatea sufletească. În această situație se află cele mai multe personaje ale cărții. Dar romanul lui Alecu Ivan Ghilia, lucrarea unui temperament poetic ce ocolește stările de conștiință clare pentru o psihologie elementară, dominată de viața instinctuală, nici nu are personaje, ci numai obsesii și proiecții simbolice. *Îngeri biciuiți* nu este o producție epică în sensul deplin al cuvîntului, înscrîndu-se — și nu fără merite, atunci cînd autorul nu încearcă să-și depășească posibilitățile, afirmate în explorarea vieții arhaice și a sentimentelor controlate de instinct — mai degrabă în tradiția prozei lirice, atît de bogat reprezentată în literatura română.

Al. Andriescu



(Urmare din pag. 1)

sentimentul unui epigon, poate fi legată cu o concepție retrogradă, conservatoare, dar și cu o concepție progresistă în intenție, care n-a reușit să sezeze posibilitatea de a depăși prezentul, considerat nesatisfăcător, în direcția unei schimbări determinate în viitor. Iată de ce cred că expresii cum ar fi „conținutul filosofic al operei lui Beethoven”, „filosofia cuprinsă în „Cîntare omului” etc., pot provoca anumite confuzii de planuri cu consecințe nedorite (iar strict vorbind sînt lipsite de sens). Mai important de subliniat mi se par următoarele confuzii de planuri:

Dacă viziunea artistică despre lume e identificată direct cu filosofia vom a-

scințe care au urmări cu totul nefavorabile și asupra cercetării, asupra predării filosofiei și a istoriei sale.

În ce constă eroarea semnalată? Filosofia, ca teorie despre situația existențială și relația dialectică „om-in-lume”, îndeplinește funcția de concepție despre lume, adică de orientare generală. Orice filosofie este concepție despre lume. O regulă elementară de logică interzice însă să admitem ca valabilă conversa acestei propoziții: orice concepție despre lume e filosofie. De fapt, numai acele concepții despre lume sînt filosofii în sensul propriu și plin al cuvîntului, care se exprimă în termeni conceptuali și se ordonează într-o structură demonstrativă, cu funcție explicativă, deci într-o teorie. Identificarea falsă ba-

te noi în sprijinul tezei că contradicția (logică) între materialism și idealism (= spiritualism) este imprescriptibilă, radicală. S-a relevat totodată, cu destul temei — continuăm să susținem — că aceste caracterizări nu privesc conținutul, obiectul filosofiei, ci forma teoretică, structura logică a sistemelor de enunțuri în care se formulează tezele ei. Sub acest aspect — logic, structural, referitor la forma sa teoretică — orice sistem filosofic poate fi redus la un sistem de enunțuri consistent și cu un enunț privilegiat, care formulează un răspuns la „problema fundamentală a filosofiei”, cum a numit-o Fr. Engels<sup>4</sup>. Caracterul materialist sau idealist al oricărei filosofii reiese din analiza ei logică, de aceea am avansat ipoteza

sint aceste idei și multe altele, pe ațit de nesemnificative, pe ațit de toțiș figurative, acestu gînditor în *Istoria gîndirii sociale și filosofice în România* (1964) și chiar recenta culegere *Curenți și orientări în istoria filosofiei românești* (1967). Pierderea motivului central al reflecției filosofice în istoria și în predarea filosofiei își are izvorul tot în interpretarea abuzivă a problemei metateoretice ca definiție a esenței filosofiei și a conținutului său principal. Discuția asupra semnificației termenului de filosofie ne-a condus dincolo de preocupările de terminologie la conturarea aluzivă a domeniului autentic al reflecției filosofice cu caracter științific, care examinează, pe plan teoretic, problemele în perspectiva statutului de existență, a

jînd știința vie, știința în constituire?).

Se poate limita rolul filosofiei, în general, și al celei marxiste, în special, la funcția pe care o îndeplinesc meta-disciplinele științelor speciale și se poate conchide, de aici, la inutilitatea reflecției filosofice asupra cunoașterii științifice?

După critica făcută de Kant dogmatismului și poziției lui Berkeley, (caracterizată drept „scandal filosofic”), după critica făcută de Hegel „filosofiei sentimentului”, după critica făcută de Marx și Engels filosofiei conștiinței de sine (critica = problematizare) și în general conștiinței mistificate, după critica făcută de Lenin unor variante mai noi ale idealismului subiectiv, iar mai nou, după critica fenomenologică a psihologismului etc., mai poate fi reluată cu nevinovăție paradisiacă înțelegerea kierkegaardiană sau neokierkegaardiană a filosofiei ca reflecție asupra lumii care „se învințește în jurul conștiinței”?

Și, la urma urmelor, teoria socialismului este lipsită ea de presupuziții filosofice, filosofia și umanismul lui Marx sînt independente sub raport teoretic, cum susține și Althusser, de „sociologia” lui, de analiza științifică a dezvoltării sociale, care, repetăm, include o analiză critică a condiției umane, a individului și a societății, precum și un proiect asupra destinului însului integrat în formații și comunități sociale determinate?

Răspunsul nostru va fi negativ, dar nu se rezumă la un simplu „nu”.

\* A se vedea CRONICA nr. 5 (204) — 1968.

1. — Aici nu putem intra, de bună seamă, în discutarea structurii logice interne a filosofiei ca disciplină.

2. — După cum se știe, ștergerea deosebirilor între teoretic și extrateoretic este gravă nu numai în domeniul filosofiei sau al științelor, ci și în domeniul ideologic în general, mai ales în domeniul concepțiilor politice: a se vedea polemica lui Lenin împotriva „spontaneității”. Un ecou indirect al acestor perspective care nivelează deosebirea dintre cunoașterea științifică (și filosofică la nivelul cunoașterii științifice) și cea comună, considerată nesemnificativă distincția dintre ele (analizată multilateral de Russell, Wittgenstein, Husserl, Bachelard, Carnap ș. a. în filosofia actuală, spre a nu aminti critica cunoașterii comune în economia politică pe care o face Marx, între altele, în Teoria asupra plusvalorii) apare și în opiniile formulate în „Lupta de clasă” nr. 8/1967 de către Cornel Popa, care propune să se abandoneze filosofia diferențiată a termenilor „epistemologie” și „gnoseologie”, cit și delimitarea teoriei cunoașterii științifice de teoria cunoașterii în genere (deci și a celei comune).

3. — În acest sens, dar numai în acesta, are dreptate Althusser, cerind o nouă citire a lui Marx, în perspectiva elaborării unei teorii demonstrative.

4. — Fr. Engels, Ludwig Feuerbach și apusul filosofiei clasice germane (1888), E. P. București 1959, pp. 15 și urm.

5. — O asemenea înțelegere poate fi susținută și de unele texte din Materialism și empiriocriticism (1909), cum ar fi următorul pasaj: „Împărțirea fundamentală a sistemelor filosofice așa cum o face Engels, adică în materialism și idealism” (V. I. Lenin, Opere complete, vol. 18, E. P. București, 1964, p. 5, subl. ns.). Lenin admite deci că este vorba de o clasificare (împărțire) a sistemelor, adică a formelor logice a concepțiilor filosofice.

6. — În acest context nu vom aborda aspectul dialectic-internal: acțiunea inversă a formei teoretice asupra conținutului reflecției filosofice. Problema e cunoscută și ea a fost analizată pe larg chiar de către Marx în legătură cu acțiunea inversă a formelor teoretice idealiste (spiritualiste) a sistemului hegelian asupra conținutului său dialectic. Tema a fost studiată pe larg și de către exegeții români ai lui Hegel.

## note



„Asachi este bărbatul a-cela care în vremi grele s-a străduit pentru luminarea neamului său”, scrie Mihail Kogălniceanu despre înaintașul care i-a predat facla culturii naționale („Dacia literară” — 1859).

Cel mai mare fiu al lui Lazăr Asachi, născut la 1 martie 1888 la Herța, deci acum 180 de ani, a desfășurat o activitate ațit de uriașă și de organic variată încît aproape nu încapă într-o viață de om, fie chiar octogenară. „Decanul jurnaliștilor și al literaților noștri, acela care a fondat în Moldova cea dintîi tipografie sistematică și cea dintîi foaie periodică pe care o povățuiește de 28 de ani, care a povățuit ani întregi școlile noastre naționale, care ne-a dat cele dintîi cărți elementare, care a rechemat la viață prin poezie, pictură și prin descrieri istorice, figurile uitate ale vechilor noștri domni și eroi, al cărui nume îl găsim în toate începuturile intelectuale și industriale ale Moldovei — cu toate defectele sale — campion neobosit al inteligenței timp de jumătate de secol”, recunoștea același Mihail Kogălniceanu.

Cercetări mai recente pe filiera neamului Asachi ne dezvăluie că ațit seșea de cultură — cit și dirigența luptei pentru ca ea să fie națională, vin din partea părinților săi, ardeleni altoți pe tulpină moldovenească. Nu trebuie trecut cu vederea că Lazăr Asachi, tatăl, a fost o personalitate apreciată de mitropolitul Veniamin Costachi, care i-a dat ranguri clericale (N. Iorga — „Istoria literaturii Române veac XVIII”) dar a fost și om de cultură laică. În afara traducerilor din limba franceză („Bordeleul indiene”) el a călătorit mult, cercetînd arhive de peste hotare și s-a preocupat de organizarea seminarului de la Școala, premergînd în câteva direcții opera flului. Într-o scrisoare din 30 sept. 1815, Veniamin Costachi îl recomandă lui Budai-Deleanu în termeni foarte elogioși pe acest Lazăr Asachi.

Și dacă Gheorghe Asachi a activat în unele domenii mai mult cu pasiune și mai puțin cu sistem, în materie de organizarea școlilor naționale el a fost un ctitor investit cu calități deosebite pe lingă perseverența tatălui (N. C. Enescu — „Gh. Asachi organizator școlilor naționale din Moldova” — 1962).

Referindu-ne doar la nivelul aceluși curs de inginerie deschis în 1814 la Academia domnească de la Mitropolie, vom constata că el putea rivaliza cu orice școală similară din Polonia sau din occident. Documentele vremii ne arată că „Asachi înflăcă oară a paradosit în limba națională matematică teoretică cu aplicații de geodezie și arhitectură” și că a redactat în limba română o aritmetică, o algebră și o geometrie. Mai știm că la 12 iunie 1818 elevii săi au făcut la Iași, o expoziție cu planuri topografice de arhitectură și fortificații.

Iată că un atestat eliberat lui Mihalache Mavrodin și confirmat de către Gheorghe Asachi, descoperit recent de Gh. Ungureanu la Arhivele statului — Iași, enumeră materiile predate la acest curs: aritmetică, geometria, trigonometria, geografia, linie și sferică, însemnarea hărții topografice și practice, ridicarea planurilor de locuri și moșii, cercetarea și deslușirea documentelor de moșii.

★ „Cu ocazia împlinirii a 15 ani de activitate, Institutul „Proiect” din București a organizat o sesiune jubilară de comemorări la care au participat specialiști din toată țara.

Un colectiv de proiectanți format din: conf. dr. ing. C. Mihăilescu, ing. St. Rotaru, ing. V. Antonovici, ing. I. Rotaru, ing. R. Cijevschi, ing. N. Preda, ing. P. Aron, ing. D. Ioan, ing. N. Boț și ing. M. Popovici, au prezentat comunicarea „Unele probleme ridicate de fondarea construcțiilor pe terenuri macroporice sensibile la înmuiere în orașul Iași”.

# FILOSOFIA CA DISCIPLINĂ ȘTIINȚIFICĂ

vea o perspectivă simplistă și asupra artei și asupra filosofiei. Mesajul complex al artei, exprimat metaforic-simbolic se va reduce la o abstracție extrem de generală („poetul își exprimă încrederea în viitorul omenirii”), care nu indică de loc bogăția spirituală (intelectuală și extraintelectuală) a creației, creînd iluzia că această propoziție comunică esențialul despre operă. Operele care nu se oferă unei simplificări de acest gen se resping sau se consideră de o valoare minoră, iar receptarea artei în același timp intelectuală, dar și extraintelectuală, se îngustează la o singură dimensiune. Ce a generat acest mod de „interpretare” a creației literare în școli și în critica literară este prea bine cunoscut spre a mai insista. În același timp, însă, modul de folosire amintit duce la o depreciere a filosofiei, cu disciplină științifică, echivalînd, în mod abuziv, orice reflecție asupra lumii și vieții cu efortul teoretic de a elabora o descriere și explicație a lumii ca totalitate dinamică, în raportul său cu existența umană, privită ațit în dimensiunea sa individuală, cit și în cea socială, istorică, convergentă cu datele științei — dar depășindu-le, printr-o generalizare de tip deosebit.

Fără îndoială, se poate spune că „Trahanache are o filosofie a lui” sau că poetul sau compozitorul cutare o are pe a sa (în sensul că are o concepție despre lume). Dar este tot ațit de la sine înțeles că în aceste expresii „filosofia” nu are același înțeles ca în expresiile „filosofia lui Aristotel”, „filosofia lui Descartes”, „filosofia lui Kant” etc. În aceste exemple din urmă avem de-a face cu filosofia, ca disciplină științifică, cu alte cuvinte cu o construcție teoretică, cu o teorie, constituită potrivit unor reguli metodologice, care satisfac o anumită definiție a filosofiei și o anumită concepție despre teoria științifică.

Echivalența între „filosofie” și „concepție despre lume” pe care o înțelegem ațit de frecvent în publicistică și în vorbirea curentă se datorește încălcării neobservate în genere a unor reguli logice și apoi neglijării, tot ațit de eronate, a unor proprietăți epistemologice și metodologice ale structurilor cognitive (de cunoaștere) diferite, denumite cu acești termeni. Aceste erori și interpretări inadecvate generează con-

zată pe conversiunea ilicită introduce astfel o falsă identificare între teoretic și extra-teoretic<sup>2</sup>. Pe temeiul acestei false identificări se poate desfășura apoi sus amintita interpretare epistemologică și metodologică greșită a filosofiei.

Fără îndoială, cunoașterea comună a epocii noastre este saturată de elemente științifice și astfel și concepția despre lume comună a asimilat numeroase cunoștințe științifice. Acest proces este deosebit de accentuat în cultura socialistă în care elementele de bază ale teoriei științifice asupra dezvoltării sociale au devenit axa ideologică a concepției despre lume a maselor. Dar cunoașterea științifică depășește, totdeauna, pe cea comună. Contradicția dialectică între aceste două modalități ale cunoașterii este unul din izvoarele interne ale progresului intelectual al omenirii. Neglijarea deosebirilor notabile dintre cunoașterea științifică și cea comună a generat adesea tendința de a promova o înțelegere simplificatoare, schematică și vulgarizatoare a filosofiei marxiste, redusă la elementele sale, care au pătruns în conștiința comună.

Această tendință reducționistă a avut desigur și o bază obiectivă. Marx nu și-a expus explicit concepția filosofică într-o formă sistematică, elaborînd în detaliu tezele ei și argumentarea lor. Această situație istorică a favorizat desigur incercările de a reconstitui din schițele lăsate de Marx concepția lui filosofică, pe linia efortului minim, ca un ansamblu de teze aforistice, neglijînd studiul întregului cîmp al consecințelor sistematice posibile în sensul că principiile enunțate se pretează și solicită o dezvoltare într-o teorie demonstrativă bine articulată<sup>3</sup>.

Înțelegerea îngustă a obiectului filosofiei duce la dizolvarea problematicii umane — definitorie pentru acesta — într-o teorie generală, formulată și ea abstract, a existenței și cunoașterii. Din această înțelegere redusă a obiectului filosofiei izvorăște și concepția asupra istoriei filosofiei redusă în lupta dintre materialism și idealism, o interpretare — după părerea noastră — forțată a tezelor lui Engels precum și a polemicii lui Lenin împotriva idealismului subiectiv de la începutul veacului.

În literatura noastră filosofică s-au adus argumen-

că această distincție are un caracter meta-teoretic (adică se referă la teorie și nu la obiectul teoriei), ca atare, nu determină exhaustiv obiectul filosofiei, conținutul problematicii sale, ci forma logică a acesteia<sup>4</sup>.

Așa stînd lucrurile, lupta dintre materialism și idealism nu poate caracteriza exhaustiv istoria filosofiei în conținutul ei, ci numai istoria formei sale teoretice. Cum caracterizarea de „materialist” sau „idealist” aplicat unui sistem filosofic este urmarea unei analize și reducții logice, restringerea conținutului istoriei filosofiei la cercetarea luptei dintre materialism și idealism și înțelegerea sistemelor filosofice extrem de complexe numai prin prisma acestei distincții duce la o imagine denaturată, obtuză, care elimină tot ce e carne și plină de viață pe scheletul logic al sistemelor<sup>5</sup>. Cit de inoperant este acest principiu — metateoretic — aplicat abuziv ca principiu de istoriografie filosofică o învederează multe din studiile de istorie a filosofiei românești. Ce rămîne din filosofia umanistă a lui D. D. Roșca, de pildă, aplicînd această optică simplificatoare? Istoriograful va fi obligat să colecționeze din scrierile lui câteva propoziții referitoare la „problema fundamentală” și alte probleme care figurează în repertoriul de teme cuprins în manualele populare de filosofie marxistă. El va scăpa însă în acest mod esențialul: filosofia lui D. D. Roșca s-a încheiat ca o meditație asupra condiției umane, asupra libertății și a posibilității de afirmare și creație a individului, ca un răspuns umanist, bazat pe un raționalism modern, dialectic, comprehensiv și flexibil, față de interpretările de tip existențialist, pe de o parte, și cele fasciste sau fascizante pe de alta, care susțineau lipsa de sens a existenței și defineau moartea ca suprema realizare a insului... În argumentarea acestei poziții de înfruntare frontală a problemelor destinului uman, D. D. Roșca acordă o pondere redusă problemelor didactice ale cunoașterii, relevă în schimb că actul de valorificare, inclusiv cea etică, este cel puțin tot ațit de fundamental ca cel de constatare, depășind astfel o poziție statuată de filosofia neokantiană și de filosofia veștii între „existențial” și „axiologic”. Pe cit de actuale și interesante

destinului individual și colectiv al omului, constituind un moment al conștiinței de sine a individului, a comunităților naționale, a claselor sociale și a umanității. Delimitările propuse au urmărit să pună în lumină necesitatea reafirmării continue a subiectului neîsvetit al filosofiei: omul în efortul său de auto-depășire, de în-lîințare a sa, ca individ și națiune, într-o umanitate.

Filosofia marxistă — cea implicată în concepția lui Marx — nu poate fi redusă la aspectele sale expuse, cu tendința de a o simplifica în lucrări de popularizare, destinate, de obicei, cititorului lipsit de cultură de specialitate. Apariția sistemului statelor socialiste, care verifică principalul conținut al modelului de dezvoltare a umanității, elaborat de întemeietorii socialismului științific — precum și construcția noii societăți au impus gîndirii filosofice contemporane studiul concepției lui Marx care este una din temele principale ale gîndirii filosofice contemporane, ațit a celei marxiste, cit și a celei nemarxiste. Marx și Engels și-au definit concepția asupra dezvoltării sociale drept socialism științific, marcînd cu acest termen trecerea de la „utopie la știință”. În acest context „știința” nu înseamnă că teoria socialismului ar fi devenit o știință la fel cu științele particulare, ci altceva, anume: modelul societății viitoare — care include, ca parte inalienabilă, proiectul dezvoltării individului, a personalității umane — are o fundamentare științifică (se bazează pe rezultatele științei), e demonstrabil și verificabil și cu procedee asemănătoare științei (definirea practică drept criteriu al adevărului reprezintă o generalizare de tip filosofic a funcției experimentului în metodologia științei).

Aici se impun, după cum arată și unele discuții recente de la noi („Contemporanul” — nr. 4 — 1968), unele precizări. Se reduce marxismul la teoria socialismului științific, apariția marxismului se limitează, care, la transformarea sociologiei în știință, iar concepția marxistă este oare numai în înțeles „metaforic” o filosofie?

Mai mult, are sens înțelegerea dacă filosofia — în special cea marxistă — este o știință cînd aceasta din urmă este redusă la științele speciale, mai mult, la știința constituită (negli-



## discuții

UNELE OBSERVAȚII ASUPRA  
ORIENTĂRII  
ȘCOLARE

Școala din țara noastră se află în prezent pe calea de a primi o nouă așezare menită să reflecte dezvoltarea științei contemporane și să asigure învățământului o mai mare eficiență socială. Ca urmare, Ministerul Învățământului supune discuției publice două studii referitoare la viitorul școlii românești. În cele ce urmează ne vom referi la modul în care aceste documente ridică importanța problemei a orientării școlare.

Sub aspect organizatoric, orientarea școlară va avea un caracter preponderent pedagogic și se va efectua în perspectiva profesionalizării. Practic, se va realiza la clasele V—VIII „un început de orientare a elevilor”... „prin mijlocirea cercurilor științifice, tehnice, practice, literare, artistice etc.”. Pentru restul claselor se va face o anumită orientare școlară prin crearea în liceul de cultură generală a secțiilor reale (bilurcată), umanistă și clasică, precum și prin extinderea claselor speciale existente, „pentru elevii cu aptitudini și rezultate deosebite la anumite discipline”.

Sub aspect tehnic, studiul precizează că „în viitor se va acorda o atenție sporită acțiunii de orientare școlară și profesională a elevilor”, întinzându-se în universități „laboratoare de orientare pentru pregătirea personalului calificat”. De asemenea, „se vor organiza cursuri de scurtă durată cu profesorii

de psihologie, pedagogie, filozofie și alte specialități în vederea inițierii acestora în problemele orientării școlare și profesionale”. Până atunci, „colectivele de profesori din școli vor deslășura o activitate intensă de cunoaștere sistematică a elevilor”, iar în acest scop un rol deosebit va reveni „specialiștilor în problemele psihologiei, pedagogiei și sociologiei”. Însă toate aceste formulări ale studiului nu clarifică problema orientării școlare, ci doar o pun lăsând cale deschisă unui șir de întrebări între care:

- se consideră orientarea școlară drept o sarcină exclusiv pedagogică, fără implicații medicale și psihologice?
- este cu puțință ca efectuarea orientării școlare să se pună de abia la clasa a V-a și aici numai în sensul unui început?
- orientarea școlară trebuie concepută din prima ei fază ca o preorientare profesională?
- se intenționează a se crea un specialist care să se ocupe anume de rezolvarea acestei probleme în școală?
- va fi școala dotată cu trei specialiști deodată: psiholog, pedagog și sociolog?
- care va fi în viitor profilul actualei funcții de psiholog școlar, experimentată în cele câteva centre ale țării, funcție despre care studiul nu pomeneste nici un cuvânt?
- în ce raport se află dezvoltarea învățământului special cu orientarea școlară, dar cu asistența psihoprofilactică a tineretului?

★

Evident, un răspuns unitar la asemenea întrebări nu poate fi conceput fără precizarea prealabilă a limitelor în care este abordată problema orientării școlare în literatura de specialitate. Aici se constată, spre exemplu, că mai există încă păreri contradictorii cu privire la momentul cel mai propriu al instituirii orientării școlare și cu privire la desemnarea persoanei indicate să o efectueze în mod optim. Se pretinde anume că, practic, orientarea școlară nu ar avea sens înainte de vârsta prepubertară, deoarece clasele elementare (I—IV) nu ar prezenta nici un interes în acest sens. Se consideră, de asemenea, că nici în partea a doua a școlii de cultură generală, excluzându-se clasa a VIII-a, orientarea școlară nu s-ar impune cu acuitate. Deoarece studiul pare să se aplece sub influența unor astfel de opinii trebuie subliniat că, în realitate, nu o anumită treaptă școlară sau o anumită vârstă este aceea care decide aplicarea măsurilor de orientare. Tot așa, orientarea nu trebuie să fie dominată, din capul locului, de ideea caracterului ei profesional, căci, alina vreme cât ea este privită astfel, apar și voci care să ațarne că momentul cel mai bun al orientării nu poate fi altul decât cel indicat în mod natural de vârsta la care tinerii devin apti pentru deprinderea unei profesii.

Apreciem însă că în interesul sporirii eficienței procesului instructiv-educativ, și în perspectiva prevenirii eșecurilor șco-

lare din cauze ce țin de factorul personal sau individualitatea elevilor, precum și în legătură cu organizarea învățământului special, orientarea școlară trebuie să înceapă din perioada preșcolară. Această primă etapă a orientării școlare, după părerea noastră, ar avea ca obiectiv principal diagnosticarea capacității intelectuale, sensoriale și motorii a copiilor pe bază de examen psihopedagogic și medical. În felul acesta ar fi depistați precoce toți copiii care prezintă diverse grade de anormalitate recuperabilă sau parțial recuperabilă spre a fi îndrumați din timp către rețeaua școlilor speciale.

Ca urmare, orientarea școlară trebuie concepută într-un sens psihopedagogic menit să determine organizarea diferențiată, pentru copiii normali, a mai multor tipuri de școli și grade de învățământ, față de cele existente astăzi în țara noastră. Eventualele rezerve care s-ar putea face cu privire la precizarea diagnosticului psihopedagogic pe baza căruia s-ar îndruma elevii către școlile de treaptă intermediară sau pregătitoare ar putea fi lesne anulate, prin corectarea erorilor probabile, cu ajutorul măsurilor de selecție școlară a cărei rigoare ar urma să fie sporită paralel cu ridicarea elevilor spre clasele mari ale școlii. Ei ar fi scutiți și feriți la timp de eforturile pentru care nu se dovedesc apti și care le-ar crea stări nevrotice prin supra-solicitară cerebrală prelungită. Orientarea școlară ar dobîndi, astfel, un caracter de activitate permanentă și nu ar mai rămîne legată numai de anumite momente ale trecerii de la un nivel de școală la altul. Este de presupus că în viitor dezvoltarea științei va imprima un ritm și un nivel de muncă școlară căruia nu-i va mai putea face față întreaga masă de elevi, în chip egal pe toate treptele de învățământ. Noțiunea de copil normal apare în prezent, prin generalitatea ei, o noțiune insuficient de precisă pentru dozarea programelor școlii de masă. Normalul stabilit de psihologia clasică va trebui complementat cu alte date față de cele ale criteriului statistic.

Însă toate aceste observații sugerează rezolvarea problemelor orientării școlare într-o perspectivă mult mai largă decît aceea oferită de tehnicile laboratorului psihologic. Este vorba anume de așezarea orientării în cadrul mai cuprinzător al unei asistențe medico-psihopedagogice integrale care ar urma să constituie sarcina tuturor cadrelor școlii sub coordonarea unui specialist calificat în acest scop, psihopedagogul școlar.

În general, realizarea practică a unei ample activități de orientare școlară presupune crearea de școli pentru toate categoriile de copii deicienți și pentru toate categoriile de copii normali, de la cei superiori dotați și pînă la cei cu intelect de limită în sens oligoid. Deosebit de aceasta se cere crearea la nivelul universităților a unor secții care să pregătească specialiști necesari și apoi a unor centre metodologice și a organelor de conducere și îndrumare corespunzătoare solicitărilor terenului.

Ion Străchinaru

ISTORIA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN IMAGINI



Cu prilejul peregrinărilor sale prin țară, badea Cîrțan a poposit și la Iași în 1905. Cu acest prilej s-a fotografiat cu un grup de elevi de la Liceul Național. (Colecția dr. C. Samson)

CERCETAREA  
ȘTIINȚIFICĂ

Se știe că seva din arbori erupe la începutul iernii și începează când apare frunza. Numai în această perioadă ea poate fi recoltată prin perforarea xilemului și colectarea în evaporator. Fiartă apoi la 105 grade, se obține un sirop de 50 — 70 la sută glucoză, utilizat la produse alimentare și cosmetice. Nu există însă un sistem de recoltare a sevei tensionate, după ce a dat frunza și nici un sistem de conservare care să-i păstreze integritatea biochimică. Prin conținutul și funcțiile sale vitale, seva este o fitoplasmă ce conține glucide, protide, lipide, acizi organici, enzime etc. și, prin fierbere, echilibrul său biochimic este rupt.

Un cercetător din Iași, Alexandru Dnu-

lescu, a obținut brevetul de invenție nr. 47985 din 1966, pentru un procedeu și o instalație de obținere a sevei în condiții optime prin vacuum, în orice perioadă a anului, precum și pentru o bună conservare a ei. Instalația respectivă poate forța rădăcinile arborilor doborîți să producă seva în continuare. Analiza probelor recoltate cu o instalație a stabilit că fitoplasmă din seva are un conținut variat în raport de anotimp și sol. Noul procedeu obține un produs în plus (seva tensionată) și valorifică pădurile tăiate.

Pe aceeași linie de preocupări, Alexandru Dnulescu a obținut și brevetul de invenție nr. 58107/1967, pentru o metodă fitoplasmogeochemică de prospecțiune

a mineralelor utile. D vorba de o prospecțiune metalometrică ce folosește sistemul geochemic al sevei arborilor și viței de vie, substanță care evidențiază întregul profil pedologic străbătut de rădăcini. Metoda bio-geochemică utilizează în prezent, drept material de analiză, probe de lemn și frunze, extinderea ei asupra fitoplasmelor, se obțin date noi cu privire la elementele chimice disperse în sol și la valoarea medie a întregului profil străbătut de rădăcini, fără a mai fi necesare probe succesive de sol din orizonturile pedologice.

Recuperarea plantelor și a altor metale prețioase din catalizatori uzati, folosiți în industria petrochimică este tema care se cercetează în cadrul Catedrei de chimie anorganică și analitică de la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași. Efectuată în colaborare cu Institutul de cercetări chimice din București, această cercetare științifică urmărește pune-

rea la punct a unor metode de dozare a unor cantități foarte mici de platină și alte metale prețioase, aflate în catalizatori, ceea ce va permite realizarea de economii și limitarea importului de metale prețioase necesare în scopuri catalitice.

Sitele moleculare potasice se folosesc din ce în ce mai mult la separarea, purificarea și uscarea gazelor industriale, în special în industria petrolieră. Ele sînt însă utilizate, în ultimul timp, și în alte domenii, cum ar fi industria de sinteză organică, industria anorganică etc. Catedra de tehnologie chimică a Universității „Al. I. Cuza”, în colaborare cu Institutul Petrochimic Ploiești și întreprinderea ICECHIM Ducești efectuează, în prezent, cercetări privind sinteza de molecule potasice. S-au obținut site moleculare potasice cărora li se determină proprietățile pentru a fi folosite cit mai eficient în producție.

## Cartea științifică: „NECESITATEA ARTEI” de Ernst Fischer

Pe lângă monumentală Estetică a lui Hegel, în ultima vreme au fost traduse în limba română și alte lucrări din acest domeniu, unde majoritatea problemelor comportă largi discuții, iar rezolvarea lor este de cele mai multe ori contradictorie nu numai în rîndurile esteticienilor nemarxiști, ci și în rîndurile marxiștilor. Iată de ce, este necesar acum, mai mult ca oricînd, o informație largă asupra tuturor intervențiilor pe acest tărîm, fapt care constituie una dintre premisele principale ale înaintării cercetării estetice din țara noastră. În acest cadru se înscrie și apariția în românește a cărții austriacului Ernst Fischer. *Necesitatea artei*, traducere însoțită de un consistent studiu, ambele datorate lui Constantin Otobîcu.

Estetician marxist, Ernst Fischer și-a intitulat lucrarea *Necesitatea artei* (apărută cu același titlu în R.D.G., în Anglia și Franța), înălțînd astfel de la bun început ipotezele sceptice ale unor esteticieni care, preluînd într-un fel sau altul ideea lui Hegel cu privire la viitorul artei, preconizează sosirea timpului în care omul s-ar putea dispensa de artă și de actul creator artis-

tic. De la un capăt la altul al lucrării sale, Ernst Fischer, chiar atunci cînd exagerează, caută în permanență să pună în evidență necesitatea artei și rolul ei multiplu pentru societate, să demonstreze, așa cum spune încă din prefață, că „arta este indispensabilă în orice orînduire socială, că nici dezvoltarea maximă a științei, nici satisfacerea deplină a necesităților materiale ale oamenilor nu o pot înlocui”. Declîrînd de la început război dogmatismului, clișeeilor, idoliilor și prejudecăților, avertîndu-ne că „nu are pretenția de a fi spus lucruri definitive”, Fischer abordează, pe un spațiu relativ restrîns, o multitudine de laturi ale fenomenului artistic, fără să ocolească, așa cum procedează unii cercetători, pe cele mai dificile, într-un cuvînt „renunțarea... la semnele de exclamație dogmatice în favoarea semnelor de întrebare critice”.

Aplicînd metoda materialist-dialectică la studiul fenomenului artistic, Fischer conturează funcțiunile artei, geneza ei, sondează viitorul, dar substanța cărții o constituie analiza artei moderne. (*Artă și capitalism și Conținutul și forma*). Autorul ei are o înțelegere largă asupra problemelor discutate. Astfel, realismul nu

este etichetat nici atitudine, nici metodă de creație, sau curent care se manifestă într-o sferă precis delimitată, ci fenomenul este văzut în evoluția sa dialectică. „Dacă trebuie să reducem însă această realitate la o lume strict exterioară (s.n.)...” După Fischer artistul reprezintă în arta sa natura, societatea, dar aceasta nu înseamnă că reprezintă o realitate independentă de el însuși. Totul va fi „văzut” prin propria sa experiență, prin ideea și concepția sa, adică „personal” și „social” (artistul fiind determinat într-un fel sau altul de timpul său, de mediul țării sale etc.). Realitatea artistică este astfel suma raporturilor dintre subiect și obiect „este nu numai trecutul, ci și viitorul, nu numai ce există în afara individului ci și experiențele subiective, visurile și presimțirile, emoțiile și fanteziile sale”.

Atunci cînd ia în discuție curentele artistice din perioada capitalismului, Fischer își concentrează argumentele spre valorificarea a ceea ce este pozitiv și combate prejudecățile care reduc contribuția acestei perioade, din punct de

vedere artistic, la Renaștere și alte câteva momente. Astfel, romantismul, impresionismul, simbolismul etc. sînt analizate în toată complexitatea lor, încercîndu-se depistarea sunetului propriu și de, aci, enorma lor contribuție la patrimoniul artistic. De la Baudelaire și mai înainte și pînă la Hemingway și Malraux, întregul peisaj artistic este analizat subtil, autorul subliniînd în repetate rînduri nocivitatea unor interpretări ale unor asemenea artiști bazate pe amănunte extra-estetice și nesemnificative, deși foarte multe dintre interpretările sale, la cazuri concrete, rămîn sub semnul întrebării. Alături de curentele amintite, Fischer face largi incursiuni în alte manifestări artistice, cum ar fi absurdul, abstracționismul, în sfîrșit, are considerații subtile asupra tezei „arta pentru artă”, asupra alienării, dezumanizării și mistificării artei. Un subcapitol tratează arta socialistă. Cu acest prilej, Fischer preferă noțiunea de „arta socialistă” și nu de „realism socialist”. Conceptul creat de Gorki „valabil în sine — spune Fischer — a făcut obiectul unor abuzuri frecvente și s-a comis greșeala de a-l aplica unor picturi academice, istorice și de gen. ca și unor romane și piese de

teatru bazate de fapt pe idealizare și pe propagandă”. Pentru Fischer arta socialistă nu-i nici o metodă și nici un stil deosebit, ci o atitudine, o concepție, în sensul acordului scriitorului cu telurile lumii socialiste, în sensul că „o artă nouă nu provine din doctrine, ci din opere”. Acordul scriitorului cu idealurile clasei muncitore este văzut de către autor ca un proces, în care artistul are datoria de a privi și critica lumea înconjurătoare, de a nu transforma neadevărul în adevăr. Indiferent dacă Fischer a formulat bine sau nu conceptul care vizează arta artiștilor din țările socialiste și a altor scriitori apropiați mișcării comuniste și muncitorești, faptul că analiza sa pune accentul pe concepție, pe atitudine, rămîne pozitiv.

Observații judicioase se găsesc în lucrarea lui Fischer și în cazul problemelor privind conținutul și forma, a necesității de a căuta în permanență mijloace artistice noi de exprimare. Esteticianul austriac nu desparte aceste două categorii în mod mecanic și se pare că nu dă întîietate uneia în defavoarea alteia, ci analizează acest raport așa cum este el în realitatea artistică, în actul de creație.

Reluînd în fiecare capitol ideea că arta este o formă a muncii omenești, o formă a cunoașterii umane, Fischer atrage atenția asupra pericolului exagerării acestui enunț. Artă nu este niciodată lipsită de finalitate, dar în același timp nu este o nealță îndreptată spre un anumit scop, fiindcă ea satisface necesități sociale, umane, de alt ordin, pentru că ea este „un mijloc indispensabil pentru contopirea individului cu colectivitatea și în plus ea dă omului bucuria de a domina realitatea”...

Noi am extras doar cîteva din problemele puse în dezbatere de cartea lui Ernst Fischer. În contextul actual al discuțiilor atît de contradictorii a fenomenului artistic, lucrarea respectivă reprezintă, așa cum observă și traducătorul ei, o replică suficient de consistentă atît față de numeroasele teorii estetice idealiste contemporane, cit și de interpretările înguste, dogmatice ale unor cercetători neomarxiști. Cartea lui Fischer este realmente în favoarea semnelor de întrebări critice, cărora și esteticienii români se străduiesc să le dea răspuns.

C. Ș.



De vreme ce umorul s-a impus definitiv atenției generale prin marile creații ale romancierilor englezi ai secolului al XVIII-lea, oferindu-se și cercetătorilor ca o realitate convingătoare, ce pretindea de aci înainte o dezbateră specială, mai temeinică, și nu doar aproximații ocazionale — nu mai este necesar să-i urmărim evoluția ulterioară în operele de artă din diferite țări și felul variat în care a fost ilustrat de atîta umoriști de seamă pînă astăzi; asemenea aspecte nu ne mai pot interesa decît doar accidental în incursiunea pe care o facem și care nu se vrea o schiță de istorie a umorului universal. După cum am anunțat de la început, preocuparea de bază în prezenta suită de articole o constituie avaturile teoretice ale noțiunii de umor, principalele poziții ce s-au exprimat față de acest fenomen, cele mai semnificative modificări survenite în încercările de a-l defini și interpreta estetic, succesele și limitele lor. Bineînțeles că optica teoreticienilor a putut fi influențată în ultimele două veacuri și de natura cazurilor mai noi de umoriști la care s-au referit; dar nici unul dintre comentarii de seamă ai conceptului de umor nu s-a putut eschiva de la o confruntare a interpretării sale cu realitatea operelor lui Rabelais, Cervantes, Shakespeare, sau cu ale umoriștilor englezi din secolul al XVIII-lea. De aceea chiar și mențiunile foarte sumare, din articolele precedente, despre scriitorii citați, mi se par a oferi totuși o platformă de discuție suficientă — ca pilde și justificări — pentru cadrul expunerii ulterioare ce va evolua cu precizie în planul teoriilor despre umor.

Romanticul german Jean Paul Friedrich Richter, unul din numeroșii cititori entuziaști ai lui Swift, Fielding și mai ales ai lui Sterne, a încercat pentru prima dată, în a sa **Introducere în estetică (Vorschule der Aesthetik, 1804)** să definească umorul, plecînd de la o anumită filozofie a artei. Filozofia în cauză era aceea a tinerei școli romantice germane, așadar o gândire speculativă prin excelență, cu toate că Jean Paul persifla în prefața primei ediții și în primul „program” al esteticii sale construcțiile de sisteme filozofice idealiste, precum și „nihilismul poetic” romantic, ai cărui reprezentanți, ignorînd complet natura, „pictează eterul în eter cu eter”.

Problema frumosului și a tuturor modificărilor lui a fost discutată în Germania, pe o aprecieabilă durată a secolului trecut, doar în mod metafizic, iar rezultatele au fost ordonate în sisteme cu atît mai abstracte cu cît erau mai riguroase. Un fel de plăcere pură pentru sistemele „perfecte” prevalează la numeroși filozofi și esteticieni asupra faptelor înseși, fapte care trebuie să se incline și să se împace de bine, de rău, cu locul ce le este rezervat dinainte în fiecare din aceste grandioase ansambluri.

Nu e mai puțin adevărat însă că chiar și unor asemenea esteticieni li se poate întimpla uneori să întelegească, pe drumurile lor intortochate, adevărul — mai ales atunci cînd ei sînt și artiști sau poeți ce nu pot ignora cu totul realitatea; acesta a fost tocmai cazul lui Jean Paul. Reluarea citorva din idealurile epocii luminilor, alături de tendințe clasice și romantice contradictorii, un sentimentalism mic-burghez, dar și o fantezie foarte liberă și jucăușă, un simț

ascuțit al umorului (derivînd probabil din acela al relativității, pe care îl reinnoiseră și îl împrăștiaseră în mare măsură, în Europa, revoluția franceză și campaniile napoleoniene), cam acestea ar fi datele în primul rînd relevabile ale operei sale.

La drept vorbind, „Preșcoala estetică” a lui Jean Paul deschide calea esteticii literare speculative, a așa zisei estetici idealiste „de sus” („von oben”), în ciuda încercărilor ei de a se recomanda ca o operă inductivă, pornită de la practica literară spre generalizare. „Niimănu mi-i place să clasifică atît de mult ca omului — și în special neamțului”, remarca ironic Jean Paul, lăsindu-se apoi să alunece, la rîndul său, în capcană; încă un gest de mare umorist, de bună seamă. (cf. **Introducere în estetică**, publ. în **Opere complete**, vol. 3, Paris, Baudry, 1843, p. 218). Ca și în creația sa literară, întîlnim și în estetici a lui Jean Paul idei și tendințe destul de divergente. Așa cum arăta unul din exegeții operei lui, Jean Paul caută propria lui soluție la problemele noului secol: „...nu în cutare sau cutare direcție, în sentimentalitate sau în raționalism, în eforturile clasice sau romantice, ci în unitatea, în concilierea lor” (Kurt Berger, **Jean Paul. Umorul creator**, Weimar, 1939, pp. 180-181). Cu toate că vrea să explice umorul dintr-un punct de vedere estetic, Jean Paul se abate uneori în direcția ontologiei, alteori în a psihologiei sau moralei, abateri explicabile, într-o măsură, și prin natura obiectului cercetat. Pe lingă unele observații care nu mai rezistă, Jean Paul a pus totuși în circulație o serie de idei ce au străbătut tot secolul al XIX-lea, unele dintre ele răzbătînd pînă la noi.

Procederea speculativă acționează chiar din momentul în care încearcă să facă un loc umorului. Secolul al XVIII-lea lansase ca pe o modă discuția categoriei estetice a „sublimului”; romanticii și-au însușit-o de la preromantici, făcînd din această trăsătură un specific al artei lor, în măsura în care sublimul însemna „frumosul infinit”. Dar cum această categorie se ordona de partea seriozității și a tragicului, ca înaltă valoare estetică, Jean Paul a avut ideea originală de a-i oferi un „pendant” de partea comicului. Astfel, ridiculul îi apare ca inimic de moarte al sublimului, întrucît ține de ceea ce este infinit de mic. Jean Paul insistă asupra caracterului subiectiv atît al sublimului cît și al comicului, acordînd un rol principal fanteziei în producerea acestuia din urmă: ea este ceea ce operează transfeul propriu noastre conștiințe și viziuni asupra obiectului intuiți și din contrastul dintre cele două rezultă ridiculul ce n-ar putea apărea fără acest act intuitiv fundamental. În sprijinul tezei, Jean Paul recurge la exemplul lui Sancho atîrnînd foarte speriat, o noapte întreagă, în echilibru nestabil pe o creangă, deasupra unui șanț banal pe care și-l inchiupie a fi o prăpastie (cf. p. 234). Există un contrast obiectiv între ceea ce crede Sancho și adevărata lui poziție, dar comicul nu se produce în realitate decît pentru privitorul din afară, în speța cititorului, care cu fantezia sa se substituie persoanei și poziției ridicule a eroului. Această remarcă asupra transpunerii subiectului în obiect va face carieră în estetica germană, fiind revalorificată de teoria „simpatiei”, de la sfîrșitul veacului trecut.

Chiar dacă, așa cum a sesizat Josef Müller (în **Esenta umorului**) pasajul referitor la aventura lui Sancho nu există în **Don Quijote**, fiind o falsă amintire de lectură a lui Jean Paul — preluată apoi fără control de numeroși esteticieni germani — eroarea nu are prea mare importanță, fiindcă pe de o parte „invenția” concordă întru totul, ca spirit, cu textul cervantesc, iar pe de altă parte, ea clarifică într-un mod sugestiv rolul subiectului contemplator în apariția comicului.

Alteva mi se pare însă discutabil în teoria lui Jean Paul: punerea pe același plan a comicului și a satirei, într-o încercare de a stabili distincțiile între ele. Cele două noțiuni nu se opun, însă, de la egal la egal, cum le prezintă Jean Paul (cînd arată că satira este expresia unei indignări morale serioase, iar comicul o manifestare veselă și liberă), fiindcă de fapt comicul deși pare o stare independentă, finală, este numai un mijloc pe care satira îl utilizează sub o formă sau alta, în vederea unui anumit scop.

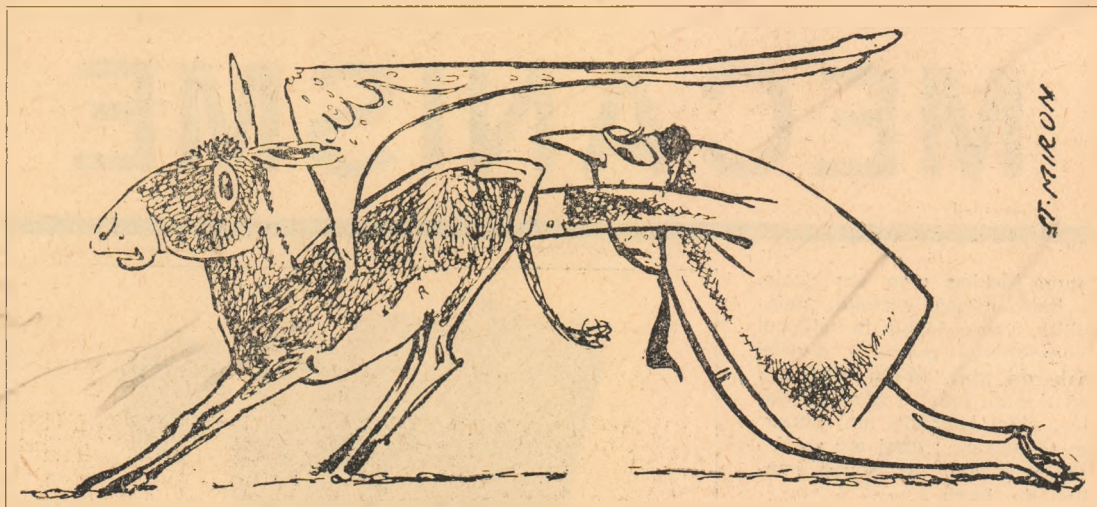
lucrurile pînă la limită, am putea spune că pe cită vreme efectul tragic, cu zguduirea pe care o comportă, este un mijloc folosit numai de autorii tragici, efectul comic stă, în esență, în îndemina a două feluri de minutori: satiricii și umoriștii. De la listele de cuvinte depănate de dragul lor și de la calambururi, de la spirit și ironie pînă la cultivarea sarcasmului ori a absurdului, toate „figurile” și mijloacele de expresie verbală, produse ale jocului inteligenței și fanteziei (ca de altminteri și grotescul sau burlescul ce se leagă mai mult de păcatele trupești ale făpturii umane) — toate sînt, în ultimă analiză, **procedee expresive** conducînd infailibil la efecte comice; și toate aceste procedee pot fi folosite atît de umoriști cît și de satirici, într-o măsură sau alta. Există scriitori spirituali sau mari ironiști, dăruți cu o vervă științifică; nu există însă opere de artă care să se constituie doar dintr-o antologie, fie ea cit de bogată, de spirite, ironii sau calambururi. Și în domeniul comicului,

mețul banal cu remarcile lui batjocoritoare neașteptate, umorul nu scoate în relief o nebulie particulară, ci coboară tot ce este mare pentru a-l pune alături de ceea ce este mic — altfel însă decît parodia — și înaltă tot ce este mic pentru a-l pune în rînd cu ceea ce este mare — dar altfel decît ironia pentru ca în acest chip să le nimească pe amîndouă, întrucît în fața infinitului toate sînt una și nu înseamnă nimic”. (pp. 239-240). Printre cele mai bune ilustrări în sprijinul acestei concepții innoitoare despre umor, Jean Paul citează cazul lui Hamlet și al nebunilor din teatrul shakespearian — ca și pe **Don Quijote**. Umoristul este dispus să apere nebunia individului (spre deosebire de satiric, socotindu-se solidar cu ea, „fiindcă umoristul nu-și poate tăgădui sieși propria înrudire cu umanitatea” (p. 241) — observație tot atît de semnificativă ca și aceea despre **existența unei componente tragice în umor**: privită de la înălțimea ideii, lumea pămînteană ne apare mică și caraghioasă în înfumurarea ei zadarnică: „așa

tram Shandy. Primul estetician al umorului afirmă așadar că acest fenomen este rațional și voluntar; este o idee pe care o datorează probabil luminismului și care își va afla mereu apărătorii pînă la intelectualismul francez contemporan. De altfel, deși vor înclina balanța cînd într-o parte, cînd într-alta, majoritatea cercetătorilor vor redescoperi în umor **coexistența rațiunii cu sentimentul**, întocmai ca și **coexistența pesimismului cu optimismul**.

Pentru prima dată în istoria semnificațiilor atribuite umorului, acesta apare la Jean Paul ca o concepție despre lume, ca o „Weltanschauung”. După cum a arătat și J. Volkelt, o asemenea „concepție” nu trebuie considerată o gândire filozofică încheată, un sistem — ci o „viziune”, o rezultatantă vie și mereu în mișcare a unui amestec de sentimente, presimțiri, credințe, experiențe, dorințe etc. Neîndoielnic, orice asemenea „concepție” despre lume este subiectivă; la romanticii germani, de pildă, ea este adeseori colorată de sentimentul unei „dureri universale” („Weltschmerz”), o tendință

## UMORUL ȘI AVATARURILE LUI (IX)



# JEAN PAUL

## primul estetician al umorului

După opinia lui Jean Paul, satira s-ar ocupa doar de vicii, iar risul comic de „nebulie” („Thorheit”), avînd deci un cîmp propriu de activitate, mult mai larg. Personal, nu vîd în risul comic decît expresia unui afect, de obicei urmarea sesizării unui contrast neașteptat, ori a „elementului mecanic placat pe viu”, despre care vorbește Bergson; comicul este realmente o categorie estetică foarte largă, numai că e **rezultanta** anumitor procedee — indiferent cărui gen de atitudine față de obiectul ridicul îi servește, la rîndul său, drept mijloc. Iată de ce nu există un domeniu al satirei și altul al comicului, opozabile. O distincție netă între satiră și comedie (care ar fi domeniul specific al comicului) nu se susține: orice comedie care își merită numele, este, în fond, o operă satirică sau umoristică; ea nu ne face să rîdem ca să rîdem, ci comicul slujește pretutindeni unei luări de poziție, oricît ar fi ea de voalată.

Firește că în funcție de atitudinea celui ce vizează diversele forme ridicule ale existenței, „risul comic” își poate schimba, la rîndul său, nuanța, coloratura. Simplificînd

arta începe abia de unde tehnica expresivă este subordonată unei atitudini mai generale, ca unui factor structurant; în domeniul dat, această atitudine nu poate fi, la urma urmelor, repet, decît satirică sau umoristică (ori, în anumite opere, cînd una, cînd alta).

Lui Jean Paul umorul îi apare ca o varietate specifică a comicului și anume „comicul romantic”, izvorînd dintr-un contrast infinit, de ordin subiectiv, prin așa numita „aplicare a finitului asupra infinitului” (cf. p. 239), cu alte cuvinte, un fel de sublim răsturnat, urmare a disproporției coplesitoare dintre condiția umană și idee. Umorul se distinge, în primul rînd, prin totalitate, prin referirea la umanitate în general și nu doar la un singur individ (deși, în același timp, cum arată Jean Paul altundeva, umoriștii sînt foarte preocupați de o individualizare a caracterelor pînă în cele mai mici detalii sensoriale): „Umorul, în calitatea lui de sublim răsturnat, nu nimește individualul, ci finitul prin contrastul cu ideea. Nu există pentru umor vreo nebunie individuală, ci numai nebunie și o lume nebună; spre deosebire de glu-

se naște acel ris în care se mai cuprinde și o durere și o măreție” (p. 241).

Spre deosebire de antichitatea voioasă, arată Jean Paul, umoristul — apariție modernă, „romantică” — e însoțit adesea de o mască tragică, fie că și-o aplică pe figură, fie că o poartă în mină; de aceea popoarele nordice, mai melancolice și mai serioase, sînt acelea care dau pe marii umoriști. Ultimele cuvinte sînt o încercare de legitimare „teoretică” a unui adevăr care nu era prea adevărat nici măcar pe atunci, dacă ne reamintim rolul jucat de Rabelais și Cervantes în promovarea fenomenului umoristic.

O importantă caracteristică a umoristului este, în fine, faptul că eul său cu toate preocupările ce îl agită pătrunde năvalnic în creație, ajungînd să ocupe adesea primul loc — chiar dacă este luat în deridare. În concepția lui Jean Paul însă, subiectivismul extrem, dezlănțuirea fanteziei, sentimentalismul și glasul inimii nu-l lasă totuși pe umorist pradă iraționalismului sau actelor involuntare: dovadă, între altele, felul cum a fost conceput de către Sterne **Tris-**

ce se poate discerne și în tentativa lui Jean Paul de a defini umorul.

Cu toate concesiile la adresa metafizicii romantice, nu-l putem izola pe Jean Paul, nici umorul său, de o anumită obiectivitate și de realism. Kurt Berger remarca și el faptul: „Nu vom înțelege umorul lui Jean Paul în calitatea lui de concepție despre lume și ca forță creatoare universală, dacă nu vom dori să vedem în el decît un fel de subiectivism. Aventura spirituală cea mai profundă și cea mai emoționantă pe care o provoacă în poet conștiința creatoare este aventura spirituală a eului; dar acesta mai trăiește în el însuși și o lume care este infinită, cosmosul”. (**Jean Paul. Umorul creator**, p. 27).

Momentul în care apare **Introducere în estetică** a lui Jean Paul poate fi considerat o piatră de hotar în evoluția dezbaterilor consacrate umorului. Teoretizarea lui științifică (chiar dacă e învăluită uneori de fumul șerpuitor al frazelor sale ce par că vor să spună mai mult decît ne spun) i-a cucerit pe mulți din urmașii săi — nu numai din Germania.

Val. Panaitescu

cronica  
publicitate

INTREPRINDEREA DE ELECTRICITATE ANGAJEAZĂ:

- tehnician I diriginte de șantier
- tehnicieni proiectanți I și II
- magazioneri principali

Relații suplimentare se pot obține de la Serviciul personal din strada Uzinei nr. 38.

LAPTE PROASPĂT ȘI DERIVATE DIN LAPTE

vinde

GOSTAT GALATA

prin chioșcurile magazinului GOSTAT IAȘI

ADMINISTRAȚIA ASIGURĂRIILOR DE STAT

face cunoscut posesorilor de autoturisme că pot încheia în condiții avantajoase asigurări facultative în vederea obținerii de despăgubiri în cazurile de daune produse autoturismelor, ca urmare a ciocnirilor cu alte mijloace de transport, a derapării, exploziei sau altor cauze care pot produce pagube. De asemenea, pot încheia asigurări facultative pentru cazurile în care posesorii de autoturisme sînt obligați la plata unor despăgubiri civile față de persoanele accidentate sau față de proprietarii bunurilor distruse, ori deteriorate.



**T**elefonul a sunat o dată, apoi a doua oară; am alergat în jos pe scări; dar ducând receptorul la ureche am auzit o bișnițuit hârțit metallic și mi-am amintit că aparatul era stricat de două zile. Parterul era în întineric; am răscut comutatorul de lingă ușă; am continuat să rămân în întineric; cu o seară mai înainte — altă amintire neașteptată — un scurt circuit scosese din uz instalația electrică. Pe bijbute, împiedicându-mă în obiecte misterioase, risipite pe podea, am ajuns la ușa bucătăriei. Dar și aici mă aștepta o surpriză: fetișcana care venea în fiecare dimineață să vadă de treburile gospodăriei nu era acolo. M-am întors la intrare, am deschis larg ușa casei, am rămas un moment nemișcat pe prag, orbit de jocul alb și mișcător al pietrișului din grădină în lumina tulbură a zilei înăbuși-

minal de modă; cu articolul de la redacție erau în total trei. Așadar pe neașteptate tabloul nefericirii mele s-a desăvârșit: era duminică dimineața, nu puteam repara telefonul, instalația electrică și automobilul, fata din casă avea zi liberă și rămăseseră numai 24 de ore până luni dimineața când trebuia să predau trei articole.

M-am întors în casă, reflectând la ceea ce trebuia să fac. Am urcat încet scara. Era limpede. Trebuia s-o trezesc imediat pe Giovanna, s-o rog să prepare masa, s-o așez la masă de scris și să-i dictez fără întrerupere până la miezul nopții. Imi dădeam seama: se anunța o duminică neplăcută, dar nu vedeam altă soluție. În timp ce mă gîndeam la aceste lucruri, deodată, o înșepătură ascuțită, violentă ca o lovitură de pumnal, mi-a străpuns ceafa și a trebuit să mă apuc cu amîndouă miini-

am încercat de cîteva ori să trezesc motorul, dar cum continua să tacă, am deschis capota să văd dacă este stricat. Aici am tras jos cuvertura. Acum Giovanna stătea în fața ochilor mei complet descoperită, întocmai ca motorul mașinii mele, ghemuită, într-o pijama foarte scurtă și foarte strimță, întinsă pe corpul ei tînăr și plin. Am privit-o o vreme, în timp ce ea, avînd iluzia că doarme, se ghemuia le-neș și senzual; și apoi, printr-o imagine neașteptată, mi s-a părut pentru o clipă, că în locul ei, plinuță și colorată, se află în pat motorul mașinii, cu mecanismele sale negre, unse cu ulei, în timp ce eu mă aolec să-l cercetez, întrebîndu-mă de ce nu funcționează și unde este stricăciunea. A fost numai o clipă, dar am clătinat imediat capul, spunîndu-mi: „Ca să repar motorul am nevoie de un mecanic. Dar Giovanna este o ființă, un om: va înțele-

pot să adorm mai curînd de ora patru. Și tu mă trezești ca să mă faci cit mai repede cameristă, bucătăreasă, secretară, stenografă, dactilografă... Nu-i așa, spune-mi că nu-i așa?”

Pierdut, simțind în ceafă aceeași durere pricinuită de epuizarea nervoasă, am privit-o lung cum se văita cu ochii închiși, ghemuită în mijlocul patului. Și între timp îmi veni în gînd: Giovanna întocmai ca motorul mașinii nu vrea să mă servească. Și eu va trebui, ca să spun așa, să o repar cit mai bine pentru a o face să funcționeze măcar următoarele 24 de ore. Pentru a repara telefonul, instalația electrică, mașina sint specialiști. Dar pentru Giovanna cine este?

Între timp ea continua să vorbească cu ochii închiși: „Cit era de bine cînd locuim cu părinții mei și nu eram căsătorită. Puteam să dorm, să-mi văd prietenele, să mă plimb, să merg la cinema. Tu însă m-ai exilat în pustiu de aici, m-ai făcut sluga ta, mă pui să bat la fereastră, m-am gîndit: „Acum o omor, apoi mă omor și eu și gata”. Dar în timp ce priveam cerul înourat, stringînd dinții de minie, m-am calmat pe neașteptate. Foarte bine: Giovanna era o mașină care nu vroia să funcționeze. Să o distrugi nu-i o soluție. Trebuia însă să o fac să funcționeze cu vorbe bune sau să o repar; așa cum fac specialiștii în fața unei aparaturi stricate; nu o distrug, ci îi caută cu răbdare defecțiunea. Acum însă cum s-o pun în funcțiune pe Giovanna? E limpede, prin dragoste.

M-am apropiat, m-am întins pe pat alături de ea, am îmbrățișat-o. S-a zbatut puțin. Am început s-o mîngîi, să o sărut murmurîndu-i: „Dragostea mea, tu știi că te iubesc, că ești toată viața mea, cum aș putea trăi fără tine” etc., etc.; toate erau fraze pe care le spuneam mereu; niciodată însă nu le spuseseam atît de rece și de ipocrit. Și, într-adevăr, după puțin timp Giovanna nu m-a mai respins, s-a lăsat de mine, m-a sărutat, mi-a acoperit fața cu o furtună de mici sărutări. Găsisem defecțiunea, strinsesem șurubul și ea, treptat, ca un motor oprit, începuse să funcționeze din nou. Am mai risipit cîteva mîngîieri, cîteva vorbe dulci și la sfîrșit cu neagră satisfacție, am văzut-o sculîndu-se din pat, spunînd: „Bine, merg să prepar masa, între timp tu apucă-te de lucru”. Așa că a dispărut în baie, umflată și patetică, în pijama prea strimță. Am scos un suspin de ușurare: reușisem.

Dar puțin după aceea, intrînd în birou, a trebuit să mă sprijin de ușorul ușii ca să nu cad. Între cei patru pereți vîruiți, albi, masa cu teancuri de hîrtii și de cărți în dezordine, se dubla, se umfla, se micșora, unduiea, mergea spre fereastră, se întorcea către ușă, se îndepărta devenind mereu mai mică, și deodată era alături, enormă. Și astfel mi-a fulgerat în minte ultimul adevăr: și eu eram o mașină și, probabil, că printre toate mașinile care erau în casă, eu eram cea mai stricată. De altfel nimic extraordinar: eu mă serveam de telefon, de instalația electrică, de mașină și de Giovanna; la rîndul ei revista se folosea de mine; probabil că cineva se servea de revistă și tot așa pînă la infinit. Sau cel puțin pînă la o cauză primă căreia, însă, în actualele condiții nu-i putem da un nume.

Am tresărit la vocea Giovannei care spunea: „Ce faci? apucă-te de lucru, hai, repede. Eu cobor să prepar masa”; și m-am gîndit că mașina a început să funcționeze bine, chiar prea bine. Masa nu se mai unduia, nu se mai deforma. M-am așezat. Am început să scriu.

Traducere de V. Grigorescu

# diorama

Maud Mannoni — L'enfant, sa „maladie” et les autres, Ed. du Seuil, Paris, 1967

Autoarea, discipolă a lui Jacques Lacan, scoate cu această carte, a doua lucrare din colecția „Le champ freudien”; prima, „L'enfant arriéré et sa mère”, a provocat reacții contradictorii printre specialiștii, prin contestarea valabilității unor clasificări unanim acceptate în psihologie. În cartea recent apărută se caută funcția simptomului manifestat de copil în relația individuală cu părinților. Pentru a înțelege problemele pe care le pune psihanaliza nevroticilor și psihozelor infantile, analistul trebuie să-și găsească un loc propriu în interiorul unui discurs compus din simptome și cuvinte, discurs ce aparține copilului și părinților săi. Explorarea acestui discurs, ce cuprinde toate persoanele în cauză, face posibilă cura copilului, care nu mai este privit în mod abstract, ca persoană izolată, ci conform cu locul pe care el îl ocupă în dorința adultului.

Max Dietsch — La révolution industrielle, Petite Bibliothèque Payot, trad. de Jacques Legray.

„Maniera pasională și emialică cu care s-a proclamat că automatizarea ar avea drept consecință o a doua revoluție industrială a provocat în lumea veche și în lumea nouă numeroase griji și neliniști. Electele automatizării ar fi trebuit să declanșeze o nouă criză economică, un nou val de șomaj mondial, în comparație cu care depresiunea din anii treizeci ar fi trebuit să apară ca „o ghemă inocentă”. Cartea este o analiză lucidă a caracteristi-

cilor lumii moderne, dominată de tehnică; de la invenția mașinii cu aburi la automatizare și îsiunea nucleară, autorul analizează marile forțe care au schimbat lumea și care pregătesc viitorul societății.

Aurel David — La cybernétique et l'humain, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1965.

Cibernetica a fost definită ca știința rațională a mașinilor (Ashby), ca știința informației (Wiener), a putut fi caracterizată ca „arta de a face acțiunea eficientă” (Couffignal). În această carte, Aurel David dă o vedere de ansamblu asupra acestei științe relațive noi, și retrasează evoluția de la origini, analizează cuceririle ei și-i evocă posibilitățile viitoare. Prefațatorul, Louis Couffignal, notează: „Astfel cartea lui Aurel David constituie o excelentă medicină demistificatoare... Această putere demistificatoare, stilul personat pe care îl necesită subiectul, mi-au dat deplină satisfacție intelectuală.”

René Puchet — Guide pour l'univers politique, Ed. ouvrières, coll. „Vivre son temps”, Paris, 1967.

Tensiunea între rigoarea critică și profesarea unei convingeri este prezentată în întreaga carte, autorul nu-și propune alcătuirea unui repertoriu tehnic și incolor al mecanismului puterii politice, ci o reflecție dramatică asupra vieții în comun a oamenilor, o punere în lumină a problemelor de bază care-l asaltează pe omul contemporan. Este desfășurată o vastă bibliografie formată îndeosebi din lucrări de sociologie și filozofie.

André Leroi-Gourhan — Le geste et la parole,

E. S.

## ALBERTO MORAVIA MECANISME

toare. Mașina mea era acolo, o ladă uriașă prăfuită, neîngrijită, verde închis în mijlocul insuportabilei grădinițe a vilei mele de țară. M-am gîndit să mă duc cu mașina pînă la Marino, cinci kilometri mai departe, să mîncînc; și apoi mă voi întoarce și mă voi apuca imediat de lucru.

M-am dus la grilajul grădiniței, l-am deschis larg, m-am întors la mașină, am urcat, am întors cheia de contact, am apăsat pe pedală. Nu am avut nici un răspuns de la motor: liniște completă; imobilitate absolută. Am încercat din nou: liniște, imobilitate. Am strîns din dinți, m-a apucat o furie puternică. M-am stăpînit, am coborît, am deschis capota și am privit înăuntru. Atunci, pe neașteptate, m-a izbit faptul evident că automobilul era o mașină. S-ar putea să pară straniu, dar nu mă mai gîndisem niciodată la asta. Era o mașină, eu o conduceam și ea răspundea. Apoi m-a izbit un alt fapt: acest motor complicat făcea un singur lucru simplu: mergea. În același chip, m-am gîndit, telefonul, alt mecanism minunat, folosea vorbirii, alt lucru natural, simplu; iar instalația electrică, atît de complicată, servea unui fapt de o maximă simplitate: vederea. Dar eu, în acest moment, nu puteam nici să merg, nici să vorbesc și nici să văd pentru că mecanismele complexe de care mă foloseam pentru a face aceste lucruri simple, se stricaseră.

Am privit un timp motorul spunîndu-mi că nu mă pricep să-l repar și că era nevoie de un mecanic, după cum era nevoie de un telefonist pentru a repara telefonul și de un electrician pentru instalația electrică. Apoi m-am gîndit că mecanicul, telefonistul și electricianul nu erau în fond decît instrumentele pe care le voi folosi, mașini cu aspect uman, utile tocmai pentru a face reparații. Gîndul acesta m-a consolât puțin. Am lăsat mașina cu capota deschisă; m-am dus să închid grilajul. Și atunci am văzut scrisoarea în cutie.

Am închis grilajul, am luat scrisoarea, am deschis-o. Era o recomandată de la direcția editurii pentru care lucram. Mi se spunea că, întrucît revista „Inchidea” marți, nu miercuri ca de obicei, trebuia să predeau articolul luni dimineața, la ora opt. Am rămas o vreme nemișcat și prostic, cu scrisoarea în mînă. Mai trebuia să predeau alte două bucăți luni dimineața: o navelă la o revistă pentru femei și un articol de varietăți pentru un săptă-



desen de Valentin Popa

le de balustradă ca să nu mă rostogolesc în jos pe scări. Durerea mi-a trecut, dar mi-a rămas o slăbiciune neplăcută în mușchii gîtului, în umeri și în brațe. Mi-am spus: „Sînt epuizat, sînt foarte epuizat, chiar astăzi trebuie să merg la medic pentru a-mi prescrie o cură”. Dar, în aceeași clipă, alt gînd mi-a trecut prin minte: „Nu, astăzi nu te vei duce la medic, tot așa cum nu vei putea chema electricianul, mecanicul și telefonistul: azi e duminică”.

Mi-am revenit, am urcat scara, am intrat în dormitor și împiedicîndu-mă de ciorapi, pantofi, cămăși și alte obiecte risipite pe podea, m-am dus la fereastră și am ridicat stururile. Lumina albă a zilei ploioase a inundat camera; am privit patul, era acoperit cu o pătură de culoare roz, ridicată în mijloc de o masă informă. Dintr-un colț apărea o suviță groasă de păr negru. M-am apropiat, am pus mîna pe pachetul roz, l-am zguduit spunînd: Giovanna, trezește-te, e timpul!

A răspuns cu un oftat. Am zgîlțit-o din nou, din nou a oftat, dar ceva mai slab decît prima dată: adormea iarăși. M-am aplecat, am apucat cu amîndouă mîinile marginile cuverturii și ale cearșafului și am tras totul, cu putere. Făcînd acest gest, nu știu de ce, mi-a revenit în minte automobilul, jos în grădină; și acolo jos,

ge, mă va ajuta”.

Așa că, după o vreme de tăcere, am spus: „Giovanna, este ora opt și eu, miine, luni dimineață, la ora opt trebuie să predeau trei lucrări. Trebuie să te scoli și să pregătești masa. Voi scrii la mașină ce-ți voi dicta eu și astfel, lucrînd toată ziua, să sperăm că voi reuși să le termin pe toate trei”.

N-a spus nimic, parcă reflecta la spusele mele. Apoi m-a întrebant cu o voce care nu promitea nimic bun: „Ce oră ai spus că este?”

„Ora opt”.

„Servitoarea nu a venit?”

„Nu, este duminică”.

A rămas nemișcată și tăcută cîteva clipe; apoi, brusc, am văzut-o dezlănțuindu-se cu tot corpul într-o convulsie furioasă, fără a deschide ochii. Striga: „Iată promisiunile tale, iată viața de care mi-ai vorbit cînd eram logodită. Aș vrea să știu, aș vrea să știu de ce m-ai luat din casa părinților mei; stăteam foarte bine acolo. Aș vrea să știu de ce, de ce?”

„Ca să mă căsătoresc cu tine, să fii soția mea...”

„Nu, nu de asta te-ai căsătorit cu mine; ai vrut să ai o femeie care să-ți fie fată în casă, bucătăreasă, secretară, stenografă, dactilografă, comisionar. Iată de ce te-ai însurat. Iar eu sînt plictisită, plictisită. Știi doar că pentru mine somnul este așa de prețios, că sufăr de insomnie, că nu