Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 21 (224) • SÎMBĂTĂ 23 V 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

ION GÂNJU: „Interior"

TABLETA DE SEARĂ

...Și s-a făcut seară, și s-a făcut dimineață, și din umbrele amurgurilor, spre înnoptate, s-au țesut tainele descoperite poetului; din razele piezișe ale soarelui de amiază s-au împletit fulgerele răzvrătirii și ale mîniei împotriva celor care întinează visele și strivesc speranțele.

...Și s-a făcut seară iar, și iar s-a făcut dimineață și din tainele deslușite și depănate în lumina lină a apusurilor și din învolburările de mînie ale zilelor au prins viață, an de an, poemele argheziene, pamfletul, tableta, romanul. Toate — răsfrîngeri ale acestei naturi duale — au ieșit la iveală cu impetuozitate de flacără, pînă cînd Cocó, implacabilul Cocó, a tras planeta jocului din urmă.

Dacă ciocul încovoiat al păsării destinului nu s-ar fi aplecat chiar atunci asupra bilețelului ce ascundea taina ultimă, Tudor Arghezi ar fi împlinit ieri 90 de ani!

Oricît am privi de lucid, înțelegînd procesele firești ale vieții și ale morții, oricît am recunoaște că opera sa e perfect rotunjită și că, ținînd seama de spiritul neadormit al poetului — un volum în plus, o serie de tablete în plus, nu ar fi schimbat în esență peisajul de ansamblu al creației argheziene, regretele dispariției, chiar la o vîrstă atît de gloriosă, nu pot fi încă reținute. Pentru că, lăsînd la o parte satisfacțiile curiozității pe care o stîrnește longevitatea, să recunoaștem că Arghezi ne lipsește, azi. Ne lipsește uneori autoritatea, ne lipsește de cele mai multe ori ingenuitatea, după cum ne lipsește curajul afirmațiilor, al adjectivelor și interjecțiilor lui! Multe ambiții deșarte, multe cutezanțe artistice fără acoperire și-ar afla mai repede și mai ușor, poate, meritata stare de imponderabilitate, dacă verbul argheziana și-ar exercita încă atributele! Pentru că Arghezi, poetul ceasurilor de seară, a fost ca și Eminescu, un scriitor profund angajat în zbaterile și luptele prezentului. Așa l-a descris și prietenul nedezmințit al tinereții și maturității sale, Gala Galaction: „Arghezi e o natură de războinic. Arghezi a pornit totdeauna în slujba ideilor, a convingerilor... cu elanul nemuritorului erou al lui Cervantes. Arghezi e un răzvrătit și un justițiar". Poetul a intrat în eternitate și cu acest gest al justițiarului, iar poezia sa, în straturile ei cele mai adînci, conjugă meditația și acțiunea, viziunea universalității, dar și a cadrelor existenței specifice poporului care l-a zămislit. Din nestematele luminii și ale umbrei, ale zilelor și nopților, ale pămîntului, ale văzduhului, ale munților și apelor, meșterul, suflînd de-asupra, a durat un nou firmament gîndirii și sensibilității românești, mai întîi, dar care rămîne gîndire și sensibilitate pur și simplu.

Din ființa pămînteană a poetului a mai rămas doar atîta

CRONICA

(Continuare în pag. a 2-a)

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL ECONOMIC MONDIAL

Participarea la circuitul economic mondial constituie o necesitate obiectivă pentru orice stat, mare sau mic. În condițiile amplei revoluții științifice și tehnice contemporane, asimilarea rapidă a noilor cuceriri ale științei și tehnicii presupune atît intensificarea eforturilor proprii în sfera producției și cercetării, cît și angajarea tot mai amplă în diviziunea internațională a muncii. De aceea pe piața mondială se manifestă viguros tendința spre universalizarea schimburilor. Ca expresie concludentă a dezvoltării schimburilor economice internaționale, se constată triplarea, în ultimii 15 ani, a volumului comerțului internațional, performanță fără precedent în istoria schimburilor mondiale.

Conducerea de partid și de stat din țara noastră, ținînd seama de tendințele care se manifestă în economia mondială și de propriile noastre nevoi, promovează o politică de extindere a relațiilor sale economice cu toate țările, indiferent de orînduirea lor socială, pe baza principiilor fundamentale ale relațiilor dintre statele suverane. „Sîntem conștienți — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — că pentru a asigura progresul tot mai rapid al țării și pentru a ține pasul cu cerințele tehnicii mondiale, cu cuceririle științei contemporane, trebuie să lărgim și să dezvoltăm continuu cooperarea și colaborarea internațională" [1]).

Economia mondială, analizată ca un sistem complex de relații între economiile naționale ale diferitelor țări, cunoaște în perioada de după al doilea război mondial noi caracteristici. Acestea sînt generate de existența în lume a două sisteme economice mondiale diferite, de destrămarea sistemului colonial al imperialismului și afirmarea tot mai pronunțată în relațiile internaționale a tinerelor state independente, de desfășurarea revoluției științifice și tehnice și de alte procese social-economice specifice contemporaneității.

Diviziunea mondială a muncii se manifestă, în condițiile social-economice ale perioadei postbelice, sub forma diviziunii internaționale socialiste a muncii și a diviziunii internaționale capitaliste a muncii. Diviziunea internațională socialistă a muncii și diviziunea internațională capitalistă a muncii nu sînt două componente separate, ci numai două forme de manifestare ale diviziunii mondiale a muncii, în condiții sociale diferite. Intrucît piața mondială are un caracter unic, cele două forme de manifestare a diviziunii mondiale a muncii se influențează reciproc; țările socialiste și țările capitaliste dezvoltă între ele relații comerciale și de cooperare economică și tehnică-științifică.

Diviziunea mondială a muncii nu a eliminat, decît pentru o parte a economiei mondiale, trăsăturile definitorii ale orînduirii capitaliste și n-a luat decît în măsură limitată pe cele ale orînduirii socialiste. Ea îmbracă forma social-economică atît a diviziunii internaționale capitaliste a muncii — pentru relațiile dintre țările cu sistem social-economic capitalist — cît și a diviziunii internaționale socialiste a muncii — pentru relațiile dintre țările cu sistem social-economic socialist.

Caracteristica dominantă a diviziunii internaționale capitaliste a muncii, este împărțirea lumii în țări industriale dezvoltate și țări slab dezvoltate din punct de vedere economic.

Diviziunea internațională socialistă a muncii oferă condiții pentru eliminarea împărțirii lumii în țări industriale dezvoltate și țări agrare rămase în urmă. Punînd la baza relațiilor dintre ele principiile respectării suveranității și independenței naționale, egalității în drepturi, întrajutorării și avantajului reciproc, țările sistemului mondial socialist își dezvoltă armonios și multilateral economiile lor naționale. Țările socialiste realizează între ele un nou tip de relații internaționale, care nu sînt compatibile cu subjugarea și exploatarea unei țări de către alta.

Colaborarea economică realizată cu toate țările socialiste ocupă un loc central în ansamblul relațiilor economice externe ale României. Pornind de la realitatea istorică din vremea sa și de la previziunea științifică potrivit căreia deosebirile naționale între popoare și state „vor dăinui încă foarte multă vreme, chiar și după înfăptuirea dictaturii proletariatului, pe scară mondială" [2]), V. I. Lenin manifesta o preocupare deosebită pentru problemele statornicirii între statele și popoarele socialiste a unor relații „care să fie bazate pe încredere deplină, pe conștiința clară a unității frățești, pe un consimțămînt cu totul liber" [3]). Punînd la baza politicii sale externe aceste teze leniniste, țara noastră dezvoltă relații economice cu toate țările socialiste, respectînd principiile de colaborare care promovează atît interesele naționale cît și cele internaționale.

Considerînd planul unic de dezvoltare a economiei naționale ca un instrument al exercitării suveranității noastre de stat, ca un atribut inalienabil al acesteia, țara noastră dezvoltă o serie de forme concrete de colaborare economică și tehnico-științifică.

Comerțul exterior al României socialiste cu celelalte țări din sistemul mondial socialist cunoaște o creștere continuă a volumului său comparativ cu nivelul anului 1950, acesta deținînd ponderea principală în comerțul nostru exterior, — 55 la sută — fapt ce demonstrează capacitatea țărilor socialiste de a contribui reciproc la dezvoltarea economiilor lor naționale.

Experiența a dovedit că rezultate bune sînt obținute în relațiile comerciale dintre țările socialiste atunci cînd se folosește metoda de coordonare a planurilor naționale de dezvoltare a economiilor lor și, decurgînd de aici, coordonarea principalelor cercetări științifice și tehnice, precum și specializarea și cooperarea în producție a unor tipuri și grupe de produse. Se stimulează schimburile reciproce, folosindu-se mai activ relațiile valutar-financiare și a creditului internațional.

Prin consultări și analize bilaterale și multilaterale, în cadrul Consiliului de Ajutor Economic Reciproc, se preconizează soluții reciproc avantajoase pentru lărgirea diviziunii internaționale socialiste a muncii, urmînd ca acestea să fie luate în considerare ca posibilități la definitivarea planului de 5 ani și de perspectivă al fiecărei țări socialiste.

In acest sens, se orientează și preocupările din programul de coordonare a planurilor pe perioada 1971—1975, cum ar fi cele referitoare la dezvoltarea bazei de combustibil și energie, asigurarea necesarului de materii prime pentru industria siderurgică, dezvoltarea producției unor mașini de înaltă productivitate și a maselor plastice etc., edificarea unor obiective care prezintă interes reciproc, tipodimensionare a o serie de mașini și unelte etc.

Hotărîrile adoptate în sesiunea specială a C.A.E.R. din luna aprilie 1969 deschid noi posibilități de adîncire și perfecționare a relațiilor economice și cooperării în producție pe temeiurile precizate în Raportul la Congresul al X-lea al P.C.R. și anume că: „Perfecționarea cooperării nu se bazează pe crearea de organisme supranaționale, nu trebuie să afecteze în nici un fel planurile economice naționale, independența unităților economice din fiecare țară" [4]).

LĂRGIREA PIEȚII MONDIALE DE MĂRFURI

Intemeiată pe principiul general al respectării suveranității, egalității în drepturi și avantajelor reciproce, pe liberul con-

Conf. univ. C. NICULICIOIU

(continuare în pag. a 11-a)

NICI FURIILE NATURII...

OMUL ȘI APA

Apa a fost prietena omului. De-a lungul văilor unde ea și-a săpat albia, omul a venit și și-a înălțat casa. Aici pămîntul s-a dovedit mai roditor ca oriunde și puterea omului mai adîncă. Apa i-a îmbrățișat trupul ca o iubită și omul s-a simțit întotdeauna mai om în preajma apei.

Dar de cîte ori l-a și trădat în lunecarea ei! De cîte ori i-a surpat casa, i-a astupat gura cu mîl, l-a aruncat pradă viețuitoarelor ei. De cîte ori izvorul „susurînd" s-a umflat, a devenit șarpe, sau lup, monstru gata să devoreze, moarte!

Veacurile istoriei noastre, nici unul dintre ele — măcar unul — nu sînt lipsite de catastrofe. Fie că s-a răsturnat peste noi nu știu care, ce s-a dorit stăpîn, fie că s-a întins holera și ciuma, și lăcustele, sau soarele a ars cîmpiile pînă la pulbere, sau apele au năvălit să ne facă mîl, toate relele, cîte-au fost n-au reușit să ne clintească din credința noastră că putem să facem din mîine bucurie. Și am făcut, de cîte ori am făcut, spre mirarea nu numai a acelora care ne iubeau, ci mai ales a acelora care ne urau! Pentru că nu numai înaintarea, dar și retragerea noastră a însemnat totdeauna rezistență, înaintare. Da, înaintare, pentru că am știut să ne ridicăm din nou statuile făcute mîl și să facem din speranță viață.

Acum, cînd am învățat să ne poruncim nouă înșine, cînd am învățat să spunem asta *da* și asta *nu*, nici natura, ori cîte furii ar arunca peste noi, nu ne mai poate clinti. Nu, nu sînt vorbe de conjunctură sau de circumstanță sau cum le-ar putea eticheta nu știu cine. Pentru că nu sînt ale unui om, ale mele, ci ale unui popor, ale unei ființe care se numește România.

Acum, în aceste zile de cumpănă, am sperat că nu vom rosti acest cuvînt. Ne-am amăgit, l-am ocolit cu bună știință, zile și nopți, i-am spus altfel. Acum însă l-am scăpat, l-am rostit cu toții: catastrofă!

Repetăm cuvîntul și ne gîndim la orașele și satele fulgerate de apă, la miile de case scurse cu totul în furia lor, la imensele suprafețe de pămînt transformate în mlaștini, la acea parte a avuției noastre pe care natura, cu un simplu gest, năprasnic, ne-a furat-o... Cu nimic însă din toate acestea nu putem măsura pierderea unui om, a unui frate. Și n-am pierdut numai unul. Aici durerea devine revoltă și revolta îndîrjire. Îndîrjirea de a vindeca cît mai repede rănile țării, rănile forțelor naturii peste care a trecut tăvălugul de apă. Îndîrjirea dintotdeauna, a noastră, de a exista, de a ne păstra, de a înainta...

N-am ieșit încă din momentul atît de tragic, dar am dovedit că națiunea noastră este o ființă vie, în stare oricînd să se ridice cu puteri nebănuite împotriva oricărei furii.

Da, sîntem obișnuiți de mult și cu durerea, ea crește din toate veacurile existenței *noastre* pe pămîntul *nostru*. Dar tot aici am învățat s-o învingem, să fim uniți în fața oricărei forțe ce-a căutat să ne despartă, să ne zdrobească sau să ne fure ceva din ființa noastră. Tot astfel o învingem acum, mai puternici, uniți în jurul Partidului, a conducerii sale, a secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Da, nici forțele naturii nu vor putea abate națiunea noastră de pe drumul ce și l-a ales.

Apele au trecut peste străzi ce au purtat nume de flori și au lăsat pustiu; au smuls păpușile și cărțile de povești din patul copiilor și au împrăștiat lacrimile lor curate; au izbit fabrici și au măturat sate, furîndu-ne din bogăția noastră. Repet, ceea ce este mai cumplit, rămîne faptul că am pierdut vieți omenești. Pe ele nu le vom recupera niciodată...

Și totuși cît am putut salva! De neînchipuit a fost ridicarea întregii țări, ca o singură ființă. Din toate colțurile pămîntului românesc, oamenii și-au manifestat dorința să ajute pe cei năpăstuiți și să participe direct la salvarea bunurilor lor. Nu cred, refuz să cred că ar exista printre noi oameni ce s-ar putea eschiva de la această realitate sau care ar putea-o ocoli măcar în gînd.

Traversăm încă un moment de cumpănă — al cîtelea? — din existența noastră milenară. Apele se vor retrage, ne vor înfățișa dezastrul în toată întunecimea lui, vom calcula sîngerînd ce am pierdut, într-o zi, în cîteva zile din munca noastră de luni sau de ani. Dar să ne amintim, să ne aducem aminte de clipe mai grele și de ce nu, de pronosticurile negre ale unora, apoi de mirarea lor că am izbutit mai mult decît ne-am propus noi înșine. Sîntem mai puternici ca oricînd, și dincolo de această încercare ce ne-a sîngerat, dincolo de tot ce-am pierdut, ne-am dovedit unitatea, cea venită din veacuri și cimentată acuma de Partid.

Înfruntăm orice furie, nu numai a apelor, și tot aici, pe pămîntul nostru, în ale noastre, rămînem neclintiți, după vrerea noastră: ca mîine să fie mai bun și mai frumos.

CORNELIU ȘTEFANACHE

UMĂR LA UMĂR

Cu harta mapamondului în față și răsfoind paginile istoriei, constați cu înfiorare că natura se lasă încă greu stăpînită de om, marele făurar al tezaurului material și spiritual de pretutindeni și de totdeauna. Forțele elementare ne pîndesc și acum, la cota multimilenară a civilizației umane, pentru a ne lovi tîlhărește cu iureșul uraganului, cu trosnetul seismului, cu furia apelor dezlănțuite, cu tot ce încă scapă parțial de sub veghea, atotputernică în efectele ei, a stăpînitorului acestei planete.

Din clipa în care calamitățile naturale au început să lovească în așezările, înțelept gospodărite, ale poporului meu, în oamenii acestor binecuvîntate plaiuri și în sufletul meu, am resimțit la început un sentiment de revoltă și ură împotriva tuturor apelor pămîntului și mi-am ieșit din fire, cum și apele și-au ieșit din vadul lor obișnuit. Apoi, fulgerător, un sentiment îndîrjit de încredere în puterea, înțelepciunea și hărnicia creatoare a neamului meu m-a readus la realitatea mea afectivă. Am început să iubesc cu și mai multă înverșunare pe semenul meu, victimă a deslănțuirii stihiilor, să mă închin — umil — în fața eroismului lui, a capacității lui de suferință, dar și de luptă supraomenească, să fiu trist că nu i-am putut sări imediat în ajutor cu tot ce am mai bun și mai curat în sufletul și-n casa mea.

„Umăr la umăr" și „cot la cot" sînt infinit mai frumoase în fapte decît în vorbe. În mîndra mea țară, unde se construiește o lume nouă, oamenii au o călăuză ce știe să le arate și lumina conștiinței naționale, și drumul viitorului și frumusețea conștiinței lor proprii.

Este așadar imperios necesar ca, în aceste clipe de grea cumpănă, să pun dalta jos, lîngă marmora cuvîntului, și să mă ocup de cioplitul pietrelor de temelie, acolo unde voi fi chemat, pentru ca măcar o fărîmă de piatră să-mi aparție din miile de pietre cioplite de semenii mei.

Căci apele se vor retrage înfrînte, în matca lor și pe plaiurile de baladă ale țării mele trebuie iar să sclipească în soare țigla sau tabla acoperidurilor, arcadele podurilor, aurul lanurilor, argintul combinelor, florile de la pălăriile flăcăilor, salbele de la gîtul iubitelor noastre. Altfel nici nu poate fi.

NICOLAE ȚAȚOMIR

DINCOLO DE RESEMNAREA STRĂVECHE

Pe lîngă tristețea ce o provoacă, pe lîngă suferințele și greutățile previzibile, orice mare încercare înseamnă și un prilej de verificare a trăiniciei raporturilor umane, a viabilității concepțiilor de viață, a mentalității și spiritului de solidaritate în fața primejdiei comune. Este un examen dureros, e drept, însă cu atît mai emoționant și mai profund în urmări ce ulterior pot fi detectate în atitudini și disponibilități sufletești definitorii pentru calitățile unei națiuni.

Calamitățile naturale abătute în ultimele zile asupra multor județe ale țării pot fi înscrise în șirul acelora care, de-a lungul secolelor, au brăzdat adînc frunțile, palmele și inimile locuitorilor din jurul străvechiului arc carpatic, modelîndu-le caracterul, dezvoltîndu-le nu numai spiritul de sacrificiu, ci și eroismul și încrederea neadormită în posibilitatea de a învinge răul.

În afară de aspectele materiale ale acestei aprige încercări, în afară de cunoașterea pagubelor cauzate de veritabilul diluviu abătut asupra unor atît de mîndre ținuturi, sîntem impresionați adînc și de splendidele mărturii de solidaritate, omenie, înțelegere și sacrificiu, manifestate de imensa majoritate a populației noastre. Am citit foarte multe întîmplări, foarte multe fapte emoționante care probează aceasta. Nu-i cazul unor enumerări, ziarele și emisiunile radio nu întîrzie să ni le aducă la cunoștință. Din compararea lor se desprinde același gînd, aceeași hotărîre de a birui greutățile, aceeași tărie de caracter, prin care, în atîtea și atîtea momente de restriște ale istoriei sale, poporul nostru a știut să forțeze greutățile și să dea sens existenței noastre ca națiune. În plus, astăzi, dincolo de răbdarea străveche, dincolo de resemnarea și de înăbușirea durerii, aflăm o pilduitoare hotărîre de a acționa, de a interveni, de a contribui toți, pentru salvgardarea intereselor tuturor. Este vorba de acel spirit de inițiativă, de sentimentul într-ajutorării care a devenit o trăsătură proprie a societății noastre socialiste. Vechiul adagiu „prietenul la nevoie se cunoaște", exprimînd un sentiment mai mult individual de compasiune și participare, a dobîndit un sens nou, un sens plenar, privindu-i pe toți cetățenii țării, indiferent de îndeletnicirea fiecăruia.

Nutresc, de aceea, convingerea adîncă a biruinței împotriva acestui moment de restriște. Mîinile viguroase ale celor decși să-și asigure un cît mai luminos viitor, întîlnesc mîinile semenilor, mințile deschise întîlnesc gîndurile generoase, inimile întîlnesc inimi tot pe atît de rănite dar și tot pe atît de hotărîte, simțind la fel, precum în vechile noastre cîntece de jale dar și de bărbăție.

N. BARBU

OMUL ÎN AJUTORUL OMULUI

Cutezător și dominant, sentimentul de solidaritate umană și-a dezvăluit și-și dezvăluie cu pregnanță, în aceste zile, prezența. Nu simplă compasiune, nu lamentări sterile, ci clocot fierbinte de inimă omenească dublat de rațiune. O întrebare circulă ca un fluid în conștiința fiecărui cetățean: cum să devină mai folositor în aceste momente de grea încercare? Nimeni nu-și poate ascunde durerea, îngrijorarea, dar stăpînă pe aceste sentimente firești a devenit voința, hotărîrea de a face tot ce ne stă în putință pentru a învinge o calamitate naturală și tragicile ei consecințe.

La chemarea hotărîtă și lucidă a Partidului Comunist Român, comandamentul suprem al vieții noastre materiale și spirituale, milioane și milioane de cetățeni, toată suflarea țării, au răspuns și răspunde **prezent**. În numele vieții și al omenici, în numele acelui veșnic prezent sentiment de solidaritate umană cultivat cu grijă și perseverență în societatea noastră socialistă, omul sare în ajutorul omului, fără rezerve și fără ezitări.

Un examen greu ne-a pus voința la încercare. Il vom trece. Nimeni și nimic pe lume nu poate zdruncina moralul oamenilor acestor pămînturi deprinși de milenii cu lupta și cu greutățile. Am învățat să ne iubim semenii, bunurile cîștigate și, în numele acestui înalt și nobil ideal, ne vom mobiliza toate energiile de care dispunem pentru a depăși aceste momente grele, dar totuși trecătoare. Umanismul ce domină viața și conștiința poporului nostru ne înarmează în permanență, ne călește, ne face crezători și cutezători.

DUMITRU IGNEA

PUTERE, ÎNȚELEPCIUNE, CALM

Natura are splendori neasemuite, oferă uneori șansa purificărilor biologice, tentează prin culoare, prospețime și echilibru. Dar tot natura are izbucniri primejdioase care-i dezmint famecul.

Generații la rînd își vor aminti de încercarea grea pe care o suportă în aceste zile o bună parte a pămîntului nostru. Memoria va păstra ofensiva lichidă ca pe o întîmplare crudă și fără logică. Dar mai presus de orice, memoria va păstra capacitatea poporului nostru de a-și concentra în aceste zile toată puterea și înțelepciunea lui, de a-și demonstra spiritul practic, inițiativa și solidaritatea în înfruntarea cu șuvoaiele oarbe.

Pagubele sînt mari, încă nu știm cît de mari, urmele vor rămîne un timp, încă nu știm cît timp. Dar dincolo de pagube și dincolo de urme, omul luptă pentru om, umărul simte umărul de-alături, palma se prinde de-o palmă necunoscută și trainică.

Oameni pe diguri, nopți zbuciumate, ritmuri întrerupte... Și cu toate acestea — calm, un calm enorm și întăritor, o luciditate eficace și o rezistență spirituală unică.

Marile încercări sînt întotdeauna cel mai bun prilej de verificare a încrederii. Încă odată comuniștii au fost cei dintîi care au făcut continuă flacăra încrederii. Încăodată partidul, conducerea sa, au știut să găsească soluțiile cele mai adecvate pentru ca încrederea poporului să rămînă fermă.

Fiecare dintre noi, sufletește și materialicește, se simte alături de cei care suportă nemijlocit furia apei. Fiecare ne simțim contopiți cu ceilalți, în efortul comun de a relua, de a șterge cicatricele, de a ne vedea de treburi la intensitatea cu care ne-am obișnuit, sub cerul senin care ne place mai mult decît orice.

ANDI ANDRIEȘ

TABLETA DE SEARĂ

(urmare din pag. 1)

cît s-a îngropat „în lutul afînat sau tare" din grădina Mărțișorului. Spiritul său s-a strecurat, treptat, an după an, șaptezeci de primăveri și de veri fierbinți, de toamne neguroase și de ierni înflorate, în coloana nesfîrșită a geniului românesc, în cupolele grave, uriașe și totuși mîngîietoare, ale marii poezii. Scrisul său nu e menit să rămînă în rafturi. El răscolește și cheamă, îndeamnă și înalță, zidește și renaște mereu în spiritele „urmașilor stăpîni". După Eminescu, Arghezi a ctitorit al doilea moment, a doua culme de perspectivă universală poeziei românești. Testamentul său anunță un autentic și amplu Nou Testament *al liricii plămădit din „rodul durerii de vecii întregi" a acestui popor.*

Comunicarea tainică a poetului cu generațiile care „au adunat printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani" nu era o simplă metaforă. Ea s-a materializat, cu o vigoare unică, într-un stil revărsat și dur, suavitățile însoțindu-se de cruditați și sarcasme, gingășia sondînd adîncimi umane neexplorate. Alt orizont conceptual și afectiv, o recuzită poetică de un inedit și de o putere expresivă care lasă mult în urmă exercițiile calofile sau caligrafierea parnasiană a unui pitoresc exotic:

„Făcui din zdrențe muguri și coroane
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere
Am luat ocara, și torcînd ușure
Am pus-o cînd să-mbie cînd să-njure".

Ceea ce putea să apară prozaic, sub pana lui Arghezi dobîndește semnificații cosmice. Universul său este acela înscris de milenii în cugetul și năzuințele nedescifrate ale unui popor încercat, dar plin de o omenească și sfîntă tenacitate. De la Cuvinte potrivite *și* Flori de mucigai, *la* Cîntare omului, *se afirmă aceleași sensuri fundamentale, același caer al unei credințe care afirmă cu tărie spirala înțelesurilor vieții și a măreției omului.*

Acestei credințe, acestui peisaj care unifică și cosmicul și omenescul în orizontul esențializat al creației, îi corespunde, metaforic, „lumina lină", ceasul de taină al înserării. De aceea aducem prinos poetului, la aniversarea sa, această tabletă de seară. Și fi-va iar seară și fi-va iar dimineață și chipul său va rămîne nepieritor, în aceeași aură a luminii care scapătă în amurg.

Moment festiv la Librăria Centrală din Iași, unde au fost lansate, sîmbăta trecută, primele zece cărți ale Editurii „Junimea". Au participat tovarășul Miu Dobrescu, membru supleant al Comitetului executiv al C.C. al P.C.R., prim secretar al Comitetului județean Iași al P.C.R., președinte al Comitetului Executiv al Consiliului popular județean Iași, tov. Ion [illegible], vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Artă și Cultură, activiști de partid și de stat, scriitori, oameni de artă și cultură, un numeros public.

PREMIERĂ EDITORIALĂ

Istoria editorială a Iaşului a început cu 330 de ani în urmă, cînd la Trei Ierarhi era instalată prima tipografie. La Iaşi a apărut Cazania *lui Varlaam şi* Psaltirea în versuri *a lui Dosoftei,* Divanul sau Gîlceava înţeleptului cu lumea *de Dimitrie Cantemir şi* Letopiseţele Ţării Moldovei *editate de Mihail Kogălniceanu, scrierile lui Costache Negruzzi, operele lui Alecsandri şi Ion Creangă, ale lui Xenopol şi Vasile Conta, ale lui Neofit Scriban şi Al. I. Philippide. La Iaşi au fost tipărite* Poeziile complete *de Mihai Eminescu şi* Spiritul critic în cultura românească *de G. Ibrăileanu...*

După o perioadă de întrerupere, asistăm acum la reluarea acestei nobile îndeletniciri. Editura „Junimea", deşi de puţin timp înfiinţată, este prezentă acum, în librăriile ţării, cu un număr apreciabil de cărţi reflectînd preocupări diverse, confirmînd un profil complex. Este un început mai mult decît promiţător, un debut de bun augur din care nu lipseşte poezia, proza, memorialistica, eseistica literară şi tălmăcirea. Un început editorial care, alături de nume consacrate, lansează cîteva în care avem toate motivele să credem, un început care se produce, poate în mod simbolic cu o reeditare a uneia dintre lucrările fundamentale ale culturii noastre — Spiritul critic în cultura românească *de G. Ibrăileanu.*

Intr-un viitor apropiat, la Junimea vor apare volume care, sperăm, se vor bucura de un larg interes: Un dicţionar al înţelepciunii *de Th. Simensky,* Istoria literaturii române *de Const. Ciopraga,* Eminescu despre artă şi cultură, Antologia debutanţilor, Oraşe în istoria muzicii *de G. Pascu. Toate acestea ne fac să credem într-un drum consecvent pe care il dorim cît mai rodnic, cu o personalitate distinctă, pe măsura tradiţiei unui oraş unde au trăit şi au creat atîtea mari spirite şi unde şi-au desfăşurat activitatea* Convorbirile literare *şi* Viaţa românească. *Editura Junimea întregeşte astfel, în mod fericit, profilul spiritual al Iaşului contemporan, contribuind, în acelaşi timp, prin promovarea a ceea ce se crează valoros astăzi şi prin scoaterea la lumină a unor opere durabile din trecut, la edificarea culturii noastre socialiste.*

In multe dintre confesiunile prilejuite de convorbirile consemnate în pagina de faţă se vădeşte tocmai această nobilă ambiţie.

CONSTANTIN CIOPRAGA

— La început, cîteva cuvinte despre necesitatea reeditării SPIRITULUI CRITIC ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ al lui G. Ibrăileanu.

— Ediţia tipărită la Editura „Junimea" este a patra. Necesitatea reeditării decurge din faptul că acest eseu sociologic cu implicaţii literare, această carte de filozofie a culturii este o lucrare care marchează o dată importantă în cultura românească. De fapt, editarea **Spiritului critic în cultura românească** constituie începutul reeditării operei lui Ibrăileanu în întregime. Este de altfel regretabil că în cazul lui Ibrăileanu nu avem o ediţie completă. Tipărirea operei sale va contribui la cunoaşterea acestei personalităţi — una din marile personalităţi ale culturii româneşti — în aşa fel incit Iaşul care se caracterizează prin respectul pentru valori, să repună în circuit pe acest mare critc, aşa cum s-a procedat cu Lovinescu şi cu alţii...

— Care a fost metoda de lucru?

— Am oferit o ediţie critică fără aparat complicat, deci pentru uzul unei mase mai mari de cititori. Am reprodus aproape integral ediţia a II-a a lucrării lăsată de Ibrăileanu însuşi ca formă definitivă. Introducerea are scopul de a explica laturile pozitive, precum şi unele erori de investigaţie şi viziune. Sper că această apariţie va fi de bun augur, în sensul că Editura „Junimea", a cărei activitate a început recent, volumul „Spiritul critic în cultura românească" fiind cu adevărat inaugural, — va tipări un şir nesfîrşit de opere care să atragă lumina asupra Iaşului şi asupra celor care se străduiesc aici să menţină sus făclia culturii.

— Dvs. mai aveţi sub tipar la „Junimea" — ISTORIA LITERATURII ROMÂNE 1900—1918. Ce idee a stat la baza lucrării şi care sînt obiectivele ce şi le propune tratatul dvs.?

— Aţi pronunţat cuvîntul tratat. Lucrarea pe care o întreprind are, într-adevăr, dimensiunile unui tratat în sensul că aprofundează tot ce priveşte valorile literare din perioada respectivă. De fapt, acesta este un prim volum dintr-un triptic ce cuprinde literatura secolului XX. (vol. II — perioada interbelică; vol. III — literatura actuală). Punctul de plecare în scrierea acestei lucrări foarte dificile a fost aspiraţia de a oferi studenţilor, specialiştilor, tuturor celor interesaţi, un instrument de lucru, de informare, cu ramificaţii multiple, cu bibliografie, cu aparat critic, deci după un criteriu riguros ştiinţific.

— V-aş ruga să faceţi cîteva precizări ce ţin de metodologia conceperii şi scrierii lucrării la care ne referim.

— Am încercat să fac o dreaptă măsură analizei şi sintezei. Dacă istoriografia în genul practicat de Lanson la Sorbona se limita la sinteză, presupunînd lucrurile drept cunoscute, personal am înţeles să procedez altfel, oferind, portrete individuale, de grup, precum şi sinteze. Apoi nu poate fi concepută o istorie literară fără analize. O istorie literară implică, în primul rînd, necesitatea reevaluărilor. Astăzi avem perspectiva a ceea ce este rezistent şi ce s-a perimat. De exemplu, în perioada 1900—1918 erau populari scriitori ca Maria Cunţan, C. Sandu-Aldea sau Oreste Georgescu.

Am întreprins, în vederea redactării primului volum, o informare vastă parcurgînd peste o mie de volume, precum şi numeroase reviste încît m-am amestecat printre scriitorii epocii, ca un intim al lor, cunoscîndu-i sub toate aspectele. Apoi m-am redistanţat, am redevenit omul anului 1970, privindu-i cu toată obiectivitatea. M-a atras în general poezia cea mai trainică de altfel. Pe planul liricii a avut acum loc scindarea între tradiţional, conceput în sens îngust (sămănătorist), şi modern.

— Este într-adevăr o perioadă ce se caracterizează printr-o evidentă luptă de idei.

— Da, şi această luptă trebuie urmărită mult înainte de 1900. Revista şi mişcarea de la **Literatorul** a însemnat o adevărată deschidere de orizonturi.

Incît, vorbind astăzi despre modern, modernism, modernitate, vorbim de fapt de un fenomen care a început acum 100 de ani. Toate trei volumele vor însuma circa 2000 de pagini. Sper ca lucrarea să fie o contribuţie ieşeană, în primul rînd — ţin foarte mult la acest calificativ — pe linia moştenirii noastre de la Maiorescu, Ibrăileanu încoace, o contribuţie la explicarea şi ierarhizarea valorilor, o demonstraţie pe viu a spiritului critic echilibrat ce a caracterizat cultura ieşeană dintotdeauna.

MIHAI DRĂGAN

— De ce cartea dvs. se numeşte APROXIMAŢII CRITICE?

— Nu m-am gîndit că acest titlu ar putea trezi nedumeriri. El nici nu înseamnă, de fapt, o noutate pentru simplul motiv că se revendică de la ideea **relativismului estetic,** existentă în concepţia marilor noştri critici moderni: Ibrăileanu, Călinescu, Lovinescu. Dacă ar fi să mă explic, deşi acest lucru nu e potrivit, pot spune că titlul cărţii conţine implicaţii polemice. **Raţiunea e simplă.**

O critică lipsită de prejudecăţi şi neîncercuită de restricţii şi dogme a avut şi trebuie să aibă o libertate totală în faţa obiectului cercetat. Nimeni nu poate garanta cu o precizie matematică valabilitatea deplină a unei interpretări şi precaritatea alteia, poate la fel de interesantă în privinţa ideilor şi a demonstraţiei, dar, să zicem, mult mai speculativă sau iconoclastă din perspectiva spiritelor conservatoare şi didacticiste (un exemplu, la îndemîna oricui, este studiul monografic despre Alecsandri al lui G. Călinescu sau, mai recent, cercetarea lui Ion Negoiţescu despre **Poezia lui Eminescu.**

— Atunci, ce este, după părerea dvs., critica literară?

— Critica fără ambiţii exhaustive — o spun chiar în această carte — este arta de a citi, cu o tehnică personală, cutele nevăzute ale operei literare şi a le adînci, metaforic vorbind, prin crearea unor punţi afective între propriul spirit şi structura complexă a fenomenului analizat. Esenţiale sînt gustul, sensibilitatea, cultura, simpatia şi vocaţia criticului, puterea lui de a trăi opera, iar nu o metodă de analiză învăţată. Actul critic autorizat, neviciat de presiuni de culise şi false elemente afective, este o judecată obiectivă exteriorizată printr-o subiectivitate mereu proaspătă.

Aceasta nu înseamnă că o judecată critică are calitatea miraculoasă de a fi **absolută.** De fapt orice observaţie estetică se află, într-un fel sau altul, sub semnul relativităţii, critica literară fiind, chiar împotriva voinţei noastre, **aproximativă.** Altminteri ar trebui să considerăm opera literară ca pe o realitate închisă, explicată o dată pentru totdeauna de un critic sau altul, ceea ce este o aberaţie.

— Volumul dvs. se deschide cu două studii despre Maiorescu. Are acest fapt vreo semnificaţie?

— Are o semnificaţie, şi încă una foarte însemnată din punctul meu de vedere. Maiorescu — se ştie — este întemeietorul criticii noastre estetice, acela care, printr-o metodologie spirituală excepţională, a fixat **direcţia** întregii critici româneşti care i-a urmat.

Cînd mentorul **Junimii** a fost blamat şi excomunicat chiar din literatură datorită influenţei şi zelului agresiv al unor publicişti, am avut o critică literară căreia îi lipsea adesea tocmai elementul fundamental, **judecata estetică.** Astăzi ne aflăm din nou, cu toată botărîrea, în tradiţia spiritului maiorescian, ceea ce înseamnă că judecata timpului e mai obiectivă şi mai presus întotdeauna decît aceea a criticilor.

— Cum definiţi istoria literară?

— Concep istoria literară ca o **istorie de valori** care perpetuează, în contemporaneitate, respectul pentru creaţia adevărată şi stimulează generaţiile tinere să întreţie, pentru afirmarea existenţei lor intelectuale, **continuitatea tradiţiei.**

— Intr-un articol mai vechi vorbeaţi de „critica de atitudine". Cum se face că în ultima vreme n-aţi mai publicat articole polemice?

— Nu pot spune că n-am publicat articole polemice şi în ultimul timp. Cred că orice judecată critică presupune afirmarea implicită dar, mai ales, explicită a spiritului polemic, înfruntarea deschisă de păreri şi atitudini intelectuale opuse. Critica, după părerea mea, fie că **afirmă,** fie că **neagă,** este şi o **îndeletnicire militantă,** aşa că orice articol pe care-l scriu este... **polemic.**

Curios este faptul că, în ultima vreme, unele voci invocă, în materie de polemică, vîrsta. Cînd eşti tînăr, s-ar zice, trebuie să scrii cuminte (sau să nu scrii de loc), să respecţi veleităţile nerealizate, să accepţi fără discuţie orice punct de vedere şi să asculţi cu evlavie sfaturile înţelepţilor: „moderaţie" (adică nu-ţi delimita, cu spirit critic, poziţia personală). In ce mă priveşte pot mărturisi că în mai multe rînduri s-au făcut presiuni asupra mea ca să nu mai polemizez pentru a nu se spune cumva că la Iaşi există... „turbulenţi".

Nu este de aceea greu să bănuim că şi acei care resping cu hotărîre polemica sau o interzic, cu rece autoritate, celor tineri, fac polemică măcar în această împrejurare, ceea ce, să recunoaştem, este o calitate şi o promisiune pentru viitor.

A ţine pe cineva de rău sau a-i face atmosferă proastă fiindcă scrie polemic, e ca şi cum i s-ar cere unui meşter să construiască o casă cu pivniţa în locul podului şi podul în locul pivniţei, ceea ce nu ştim să se fi realizat încă pînă acum. Eşti de acord, cred, că **polemica** e în directă legătură cu temperamentul şi niciodată n-a fost ocolită sau blamată de criticii care au tins spre sinceritate şi adevăr. Mă consider, cu modestie, unul dintre aceştia.

Să ne amintim că la Iaşi au scris doi dintre cei mai redutabili polemişti ai criticii româneşti, Maiorescu şi Ibrăileanu.

NICOLAE ŢAŢOMIR

— Ce loc ocupă acest al 9-lea volum de poezie, MELOS, în contextul creaţiei dvs.?

— Socot că el mă reprezintă mult mai bine decît volumele anterioare, întrucît după un triaj serios al pieselor lirice, am reuşit să reunesc în el mai multe perioade din creaţia mea, deci o sinteză a posibilităţilor mele.

— Titlul MELOS ar putea duce cu gîndul la celebrul adagiu „De la musique avant toute chose..."

— Se cheamă Melos fără intenţia de a sublinia numai decît ideea de cîntec. Poemele sînt dăltuite în marmora cuvîntului, dînd impresia că sînt entităţi lirice statice! Subliniez însă că acest volum conţine o continuitate în creaţia mea, întrucît statismul sau impresia de static nu este decît un paradox eleat. L-am intitulat astfel, deoarece nu pot concepe un poem (fără a fi neapărat adeptul lui Rimbaud în ceea ce priveşte cromatismul vocalelor) în care poetul să cînte de pildă liniştea unei seri de vară utilizînd gutturalele şi dentalele. Sînt pentru înlăturarea retorismului din lirică. Cuvîntul nu este retor ci, un radiograf care pătrunde în adînc, în esenţa lirică.

— Care sînt coordonatele tematice ale cărţii?

— Pe de o parte viaţa cetăţii, pe de alta dragostea, adică ecloziunea mugurului către floare, dar şi extincţia acestei flori în ciclul etern al anotimpurilor.

— Aş dori să-mi spuneţi, ce gîndiţi dvs. despre critica literară?

— Ca orice poet sînt sensibil la critică, dar nu pot avea încredere decît în criticii cu personalitate, cu o cultură solidă, cu multă intuiţie estetică. Incă de tînăr am avut încredere în critica autorizată. De aceea aprecierile lui Călinescu cu privire la primul meu volum („Lebede negre" — 1932), apărut în „Adevărul literar şi artistic" (1938) şi apoi în monumentala **Istorie,** au constituit pentru mine o permanentă îndrumare şi un imbold. Nu acord credit criticilor care reprezintă un interes de grup, **lipsiţi** de obiectivitate, care nu respectă criteriul valoric.

— Ce impresie v-a lăsat colaborarea cu noua editură „Junimea"?

— A fost o colaborare constructivă. Dialogul cu redactorul de carte, Gheorghe Drăgan, s-a dovedit fructuos în scopul găsirii arhitecturii volumului, Prezentarea grafică a cărţii, o consider ireproşabilă.

— In încheiere vă rog să menţionaţi cîteva din proiectele dvs.

— Am în manuscris, gata de tipar, un volum de **Elegii.** De asemenea, este pregătită pentru scenă piesa **Intîlnirea lui Don Juan cu Faust.** Voi încredinţa tiparului şi romanul tragico-satiric **Orfeu în paradis.** Se află depus la Editura „Junimea" romanul **Pelicule,** apărut integral în **Iaşul literar** din anul 1968.

MIHAI URSACHI

— Mihai Ursachi, ţi-a apărut volumul de debut la Editura „Junimea" intitulat INEL CU ENIGMĂ. Ţi se pare un debut tîrziu sau timpuriu...

— In ce mă priveşte — trebuie să spun că nu m-am grăbit cu debutul editorial. Responsabilitatea publicării unei cărţi m-a apăsat şi am aşteptat să ajung la nişte certitudini. Pentru mine, şi sînt sigur că pentru orice poet, publicarea primei cărţi este un examen fundamental. La 30 de ani am crezut de cuviinţă că pot debuta...

— Ce conţine INEL CU ENIGMĂ?

— Cristalizarea unor gînduri care mă frămîntă. După opinia mea, despre o carte de poezie reuşită nu se poate spune că are o tematică anume. Ea este foarte complexă, tot atît de complexă ca şi personalitatea celui ce o semnează.

— După cîte ştiu eşti încă student...

— Da, în ultimul an la limba şi literatura germană. Aceasta după ce am absolvit facultatea de filozofie şi am studiat cîţiva ani de medicină. Mă pasionează disciplinele pozitive.

— Aş spune că pasiunea aceasta se reflectă în poezia pe care o scrii...

— Da, în ce priveşte fascinaţia pe care o exercită asupra mea ideea. Critica mi-a reproşat de altfel că sacrific imaginea de dragul ideii. Eu consider că ideea produce imaginea şi nu invers şi mai cred că efectul de frumos rămîne ţelul suprem al oricărei arte. Dar acest frumos trebuie să iasă din jocul graţios al gîndirii şi nu dintr-un exerciţiu formal de cuvinte. Aşadar, ideea **exprimată** poetic după ce a fost trăită poetic.

— Cu care poet crezi că te asemeni?

— La debutul meu în presa literară, poetul şi criticul Ştefan Aug. Doinaş a remarcat că subsemnatul nu seamănă cu nici un alt poet. Vreau să-l cred...

— Te-ai gîndit la faptul că volumul ar putea fi privit cu rezerve de către critică?

— Desigur, am în vedere această posibilitate. Dacă obiecţiunile vor fi de natură esenţială, am destulă tărie de a renunţa să mai public o carte de poezie cel puţin în următorii 15 ani. Doar Eminescu zicea: Nu ne obligă nimeni să scriem. Şi aş adăuga: cu atît mai puţin să publicăm.

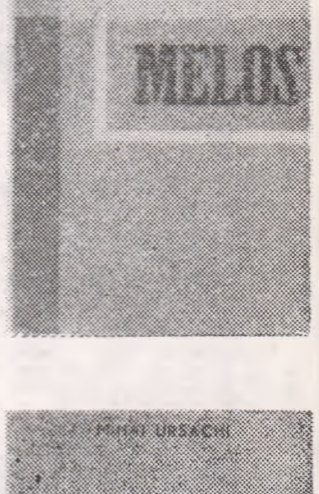
— Care este preferinţa ta numărul unu în materie de poezie universală?

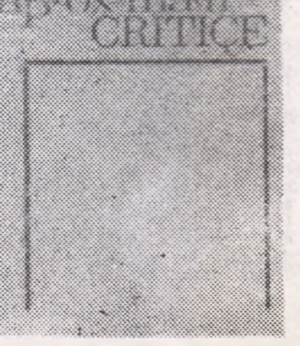
— E. A. Poe. Este fundamental pentru întreaga poezie modernă. De la el a pornit Baudelaire care l-a tradus magistral în limba franceză. Poe este într-adevăr, — caracterizarea nu-mi aparţine — patriarhul poeziei moderne.

— Mihai Ursachi, ce este un poem?

— Fiecare poezie este explicitarea unui cîntec imanent implicit obiectului, Definiţia — dacă o putem numi astfel — aparţine şcolii romantice, şi în special celei germane. („...liegt ein Lied in jedem Ding"). Th. Carlyle, vorbind despre Burns spunea că melodia interioară sau exterioară este nota definitorie a genului liric.

CONSTANTIN COROIU





CURIER

TRAIAN BILȚIU-DĂNCUȘ

In plastica românească dintre cele două războaie mondiale, maramureșanul Traian Bilțiu-Dăncuș aduce două note distinctive: întîi un mod personal de a vedea omul, nu înțepenit ci în activitate. In al doilea rînd, el aduce un cromatism contrapunctat dramatic, arătînd influența din folclor și o apropiere de real.

Născut la Ieud, în Maramureș, el își confundă creația cu însuși specificul modului de trai al țăranului de pe acolo, rapsodiindu-l în ipostaze de muncă și bucurie. Cutreierînd de tînăr prin țările din apus, pentru îmbogățirea culturii sale artistice și cunoscînd o seamă de înnoiri, totuși nu s-ar putea spune că li s-a aservit. Dar, ar fi la fel de neexact a-l găsi pe acest artist chiar neasemănător și total neexpus vreunei influențe. Intîi din școala ungară pe care o frecventează în tinerețe apoi, ca și Ferdinand Hodler, de care în mod ciudat încă nimeni nu l-a apropiat, din maniera „Jugendstil"-ului, predominantă în artele decorative și în grafica din unele țări centrale și septentrionale la începutul secolului al XX-lea. (De aici respectul pentru studiul după natură și un mod temeinic de a desena omul în reprezentări pronunțat bidimensionale și supuse stilizării).

Tocmai aceste trăsături caracteristice ale unor compoziții voit grafice, puse mai mult pe plat, „melodia infinită a liniei septentrionale", nu le vor fi înțelese unor pictori ca: *George Löwendall* din Bucovina, *Traian Bilțiu-Dăncuș* ș.a. Ne aflăm, împreună cu acești doi nordici ai noștri, în fața unei apropieri de expresionismul german cu sursă stilistică în gotic. Le este caracteristică tuturor și o remarcabilă îndemînare artizanală, elaborarea laborioasă, rezerva față de comportamentul meridional, pus pe spontaneitate.

Aici, caracterele și tipurile se individualizează cu evidență sporită, antrenînd o vie notă de specific local. Imagini desfășurate mai mult pe suprafață, ele narează episoadele multiple ale unor acțiuni tipice precum în pînzele lui Bilțiu-Dăncuș, în *Mulsul măsurii Săpînța, Pastorală maramureșeană, Tîrg la Sighet, Prănicat pe rîușor, Melițat la Ieud.*

Stilul narativ, hrănit cu o bogată observație a detaliului, stă la baza portretelor în care, doar un George Löwendall a mai reușit în egală măsură: *Pereche maramureșeană, Moș Vlad din Cuhea, Am fo ș'olu și!..., Bătrîn din Sighet.*

Apreciat elogios în țară de către George Oprescu sau de către scriitorul Cezar Petrescu, Petru Comarnescu, prin anul 1929 încă foarte tînăr, Traian Bilțiu este îndrumat, pe cheltuiala oficialității franceze, spre Indochina și Oceania, ca să calce pe urmele lui Paul Gauguin. Mai tare însă decît ispita lecției străine de artă se dovedește chemarea locului natal. Cu aceste elemente stilistice întrunite, Traian Bilțiu își crează ecuația sa artistică, specific maramureșeană.

Recenta-i expoziție retrospectivă deschisă în orașul Baia Mare și apoi la Cluj, precum și articolele critice apărute, atestă vitalitatea acestei afirmări de spiritualitate maramureșeană.

LEANDRU POPOVICI

TELE-IMPOSIBILITĂȚI

S-a găsit, în sfîrșit, la televiziune, o masă rotundă. Nu știu de cînd — n-am prins momentul exact al inaugurării ei festive — dar oricum, din acea clipă, e clar, nu s-ar mai fi putut spune că o masă rotundă (organizată de televiziune) nu este o masă rotundă. Masa există, ea poate fi văzută, cercetată, atestată — în nici un caz negată.

Ea a fost prezentă și într-o recentă emisiune, foarte inteligent și sugestiv intitulată „Patru cronicari din țară despre stagiunea bucureșteană". Rezultă deci, inevitabil, că era vorba de o masă rotundă. Chiar dacă aparențele ar fi fost (și au fost!) cu totul altele. Pentru că, dacă într-adevăr cei patru cronicari n-au apucat să-și confrunte punctele de vedere între ei și global cu publicul; dacă avîntul fiecăruia din ei a fost matematic retezat exact în clipa în care urma să pună punctul pe i; dacă o asemenea cursă contra cronometru a dat intervențiilor caracterul unui absurd forșpan al unei viitoare confruntări posibile, — masa era, totuși, rotundă. Nu pătrată, nu dreptunghiulară, nu elipsoidală...

Drept urmare, orice critică e lipsită de obiect. Asta nu vrea să spună că modul cum a fost organizată respectiva emisiune este sub orice critică. Orice poate fi criticat. Orice este perfectibil. De altfel, emisiunea „Scena" a mai fost criticată, iar realizatorii acesteia au dat, în numeroase rînduri, dovada unei fierbinți năzuințe spre perfectibilitate. De pildă, introducerea acelei mese rotunde!

Dar să lăsăm gluma la o parte și să ne oprim la fenomenul în cauză, mai complex și mai demn de a fi analizat. Este vorba de felul în care sînt recepționate criticile și sugestiile de către televiziune. Pentru că, oricît ar părea de ciudat, avem certitudinea că ele sînt recepționate și considerate cu toată seriozitatea și cu simț de răspundere. Poate doar nu în lumina unei suficient de clare finalități.

Fapt este că ceva se schimbă în permanență. In primul rînd, genericele. Astfel, s-a ajuns la unul foarte reușit, cum este cel al „Actualității cinematografice", capabil să te introducă în lumea celei de a șaptea arte, inteligent sensibilizate într-o succesiune de chipuri și scene memorabile pe firmamentul mitologiei filmului. Mai puțin izbutită este replica pe care încearcă să o dea, în această privință „Scena" sau, să spunem, „Intre metronom și cronometru". Ceea ce le diferențiază. Rămînînd însă, din păcate, un nedorit numitor comun: depozitarea mai tuturor bunelor intenții în domeniul ambalajului, în defavoarea conținutului, conservat aproape... muzeistic. Pînă la a deveni un anacronism. Cum este cel furnizat de titlul emisiunii „Intre metronom și cronometru", inexplicabil în prezent cînd cronometrul a devenit inutil, iar metronomul — inutilizabil, din cauza lipsei de nerv, de imaginație și mai ales de suspense.

Este drept, ceva s-a schimbat. Și nu numai în decor. Lui Ion Mustață i-a luat locul Mihai Florea. Mihai Florea din neuitatele „Dialoguri la distanță", demonstrație de prestanță, avizare, finețe și savoare intelectuală. Mihai Florea pe care îl prinde însă mai puțin acest nou „emploi"...

Nu știm cine alcătuiește întrebările — monotonele și stereotipele întrebări! — nu știm cine ține atît de mult la profilul prăfuit-didactic al competiției! Dar asta n-are importanță și în fond se poate bănui. Dar cine a avut ideea de a-l invita pe acad. Grigore Moisil în juriul unui concurs cu o temă din domeniul plasticii („Caricatura"), asta trebuie să știm. Să știe și Mihai Florea care, pe la a patra sau a cincea întrebare, a avut neinspirata idee de a-i oferi distinsului academician posibilitatea de a adresa concurentului o întrebare. In care situație, cel solicitat, plin de bonomie, dar și de o imensă nedumerire, n-a putut spune decît:

— Am o singură întrebare, pe care mi-o pun mie însumi: ce caut eu aici?

Momentul a fost superb și constituie cred o lecție la care televiziunea nu are dreptul să rămînă repetentă. Deoarece, la fel de bine puteau cei patru cronicari teatrali, mai sus amintiți, să se întrebe, ce căutau ei într-o emisiune în care „nu încăpeau" din cauza celor zece minute afectate în ultimă instanță (din care vreo 3—4 le mînca, literalmente, genericul), în locul celor 30 programate inițial?

„Intre metronom și cronometru" este o emisiune care a obosit, iar „Scena"... una care nu și-a găsit încă profilul. Se cere de aceea o tele-idee care să repună concursul pe orbita marilor tele-elemente, iar actualitatea teatrală — în perimetrul preocupărilor și interesului spectatorului. E ceva mai greu decît să deranjezi, fără rost și fără sens, un academician de la treburile lui. Sau decît să achiziționezi o masă perfect și demonstrativ rotundă.

Mai greu, dar nu imposibil.

AL. I. FRIDUȘ

O POVESTE DE DRAGOSTE

scrisă de D. R. Popescu, pusă în scenă de Geo Saizescu, intitulată **Acești îngeri triști** și magistral interpretată de o echipă în frunte cu Mariana Mihuț și Corneliu Dumitraș. O poveste care, după atîtea mii de povești despre dragoste, reușește să ne mai spună ceva nou. Ceva? E puțin zis. Secretele pe care ni le dezvăluie sînt adînci ca o revoluție. Și în același timp întăresc un adevăr de milenii cunoscut, anume că amorul nu e pasiune de proprietar, ci fuziune de suflete, topire unde dispare orice deosebire între meu și tău, între dau și iau. Iată un crîmpei de conversație care arată într-un fel nou acest amalgam moral. Eroul (Ion) depusese o mărturie la tribunal. Eroina (Silvia) îi spune: „Bine, dar tu nu erai acolo. De ce ai declarat că erai acolo?" „Păi fiindcă tu fuseseși acolo și nu ai spus-o. Asta se cheamă că eram și eu acolo". Pur și simplu. Și ea, tot pur și simplu, a dat ușor din cap. Ce fel mai frumos decît acesta de a arăta că între ei nu există **meu** și **tău**, ochii **mei** și ochii **tăi**. Și acesta e doar un mic detaliu. Iată și alte lucruri mai profunde.

Cei doi tineri sînt săraci și fără prea multă cultură școlară. Viața lor e de o banalitate, de un cenușiu permanent. Dar fiindcă între ei speranțe de dragoste au început să răsară, parcă fiecare zi, parcă fiecare ceas din zi ar fi sărbătoare. Imi sună în urechi refrenul unei șansonete pariziene: „Pour les amants c'est tous les jours les jours Dimanche". Interesant e că eroii noștri nu sînt amanți. Nici măcar nu s-au sărutat vreodată. Amorul lor nu are acel ieftin triumf al euforiei reciproce și proaspete după primele îmbrățișări. Dragostea lor se află tot timpul la faza patetică a căutării: euforia lor este aceea a credinței tot mai sigure că ceea ce se căuta s-a găsit. De la începutul și pînă la sfîrșitul poveștii cei doi își dau dovezi că sînt făcuți unul pentru celălalt. Dar ei cred asta fără să-și dea altă osteneală decît aceea a așteptării. Nici o clipă nu se gîndesc să-l cucerească unul pe celălalt, să-l farmece, să-l seducă. Fără să mai vorbim că au temperamente deosebite, ba chiar opuse. El e cusurgiu, impetuos, vesnic „contestatar" (cum se zice azi). Ea este de un calm de chirurg care face disecția serioasă a tuturor evenimentelor, ceea ce de altfel nu îi ia nimic din grație, din drăgălășenie. Ce spune ea are tonul senin și nițel amar al realistului care nu se păcălește. Totuși, din cînd în cînd, începe și ea să zboare și să se lase dusă de curentul miliardar al lucrurilor sufletești. Așa face cînd, după ce a spus, informativ și sec, că e copil din flori, începe să povestească cum aflînd asta cînd era mică, a căutat să înțeleagă ce înseamnă vorba: copil din flori. Și a compus ea atunci în mintea ei un basm întreg, cu zeci de personaje, toate flori, venite s-o slujească, s-o îngrijească. Toate astea spuse fără elocvență spasmodică, ci doar ca o simplă treabă întîmplată ei. Dar oricît de lin ar fi spus, asta se simte că în acel moment zbura.

La sfîrșitul poveștii, cînd multe dovezi se acumulaseră, dovezi că într-adevăr se iubesc, se potrivesc, că sînt făcuți unul pentru altul, ea îi spune, spre surprinderea noastră, îi spune simplu: du-te. Ii mai spune că niciodată pînă atunci nu întîlnise un om așa de bun și de drăguț ca el. Dar nu e sigură că-l iubește. Și-i dă și o dovadă. Ii spune că niciodată nu i-a venit pofta de a-l lua în brațe. Și noi înțelegem perfect toate astea. Ințelegem că la cei mai mulți oameni amorul începe cu pofta de a lua în brațe, și sfîrșește cu... adică sfîrșește pur și simplu mai curînd sau mai tîrziu, ba mai degrabă curînd decît tîrziu. Cînd însă crezi în amorul celălalt, în amorul adevărat, nevoia de a îmbrățișa, de a săruta vine, nu la început, ci la sfîrșit. Acuplarea fizică poate deveni ceva foarte important, cu condiția să fie ceva secundar, ca o încoronare a amorului sufletesc. Iată de ce, pofta de a fuziona trupește nu precede ci confirmă existența poftei de a fuziona sufletește. Confirmă și oarecum omologhează dragostea care pînă atunci fusese doar căutare, speranță, pariu.

In acel moment al poveștii, el îi dă o emoționantă dovadă că merită să fie iubit. Anume: o înțelege. Nu protestează, nu pledează, ci acceptă, așa cum acceptă tot ce vine de la ea. Ba chiar spune că de-acum înainte va continua ca și pînă atunci, să aștepte. Va aștepta să vină aceea care îl va iubi, și care nu se poate să nu vină, iar noi știm că n-ar fi imposibil ca aceea să fie tot ea. Ea, ceva mai tîrziu. Cînd o intensă dorință o va cuprinde să-și lipească în întregime trupul ei de al lui. De altfel, cînd ea, îi spusese „du-te!", adăugase: „dar nu pleca de tot". Incă o dată, și el și noi am înțeles. S-ar putea ca cel așteptat de ea să fie, la urma urmelor, tot el. Dar asta după ce va ști că povestea lor doar bănuită este poveste adevărată. Și fermecător în toate acestea e felul cum amîndoi dispun de zeul Timp ca și cînd ar fi numai al lor.

Foarte interesant e că dragostea lor pe care nu o vedem nici un moment încetînd de a crește, se nutrește nu din declarații de amor, ci dintr-o colaborare, cot la cot, la o vînătoare oarecum străină de iubirea dintre ei. Amîndoi vînează pasionat adevărul. Amîndoi caută să descifreze sensul lucrurilor care li se întîmplă. Amîndoi, cu precizie de judecător acuză, aprobă, dau dreptate cuiva, în cutare faptă, o neagă, în cutare alta. Nu fac tot timpul decît să deosebească adevărul de minciună. Patru personaje (interpretate de Vîlcu, Tufaru, Dănceanu, Mihăilescu-Brăila) le oferă mereu prilejul de a demasca egoismul, lașitatea, înșelătoria, meschinăria, slugărnicia.

Cei doi se iubesc, pornind la drum împreună întru descifrarea lucrurilor și oamenilor. Parc-ar ghici că dac-o fi vreodată să „trăiască împreună" (minunat cuvînt), obiectul acestei trăiri împreună este întreaga lume care îi înconjoară. A se iubi înseamnă a tot înțelege împreună ceea ce se petrece în jurul tău. Societatea, ceilalți oameni, nu sînt ceva de care să te izolezi, suindu-te în turnul de fildeș al îndrăgostiților de foileton.

Mai există un personaj feminin (Dorina Lazăr). Ea începe prin a face compromisuri diverse, dar ajutată de faptul că se minte pe ea însăși, crezînd că se pot aranja lucrurile și așa. Dar la un moment dat explodează în ea o imensă sete de adevăr, de puritate, de sinceritate, și toate astea ea le cuprinde într-un singur cuvînt: „Vreau dragoste! nu multă, măcar puțină!". S-ar crede că avem aici o lașă mulțumire de cerșetor. In realitate, este un ecou, peste veacuri, al vorbelor Julietei Capulet, care spunea: „The more I give, The more I have, for both are infinite", „cu cît dau mai mult, cu cît am mai mult, căci amîndouă-s infinite".

Pare o deosebit de eretică deosebire a noțiunii matematice de infinit. In realitate, avem în gura lui Shakespeare o mare descoperire de aritmetică morală. Amorul adevărat e infinit căci, după cum am arătat, se nutrește din trăirea împreună a tuturor evenimentelor înconjurătoare. Amorul poate înceta. Se poate stinge. Dar cîtă vreme arde, el este infinit. Iată de ce personajul din piesa noastră a înțeles că dragostea, chiar cînd e puțină, chiar cînd durează puțin, tot infinită este...

D. I. SUCHIANU

ION GÂNJU: „Sunete"

ARTĂ ȘI LIBERTATE

„L'art est la liberté même"

Arta este un mijloc de eliberare. Referindu-ne la domeniul artelor plastice, este de observat că eliberarea omului este înțeleasă și realizată în mod diferit în arta figurativă, în raport cu arta modernă, în particular în abstracționism.

In arta tradițională, figurativă, eliberarea are loc pe două căi: pe de o parte prin afirmarea a ceea ce este esențial condiției umane sub raport existențial, iar pe de altă parte prin activitatea cognitivă a artei. Astfel, arta eliberează pe om atît pe plan ontologic cît și epistemologic.

Referindu-ne mai întîi la aspectul epistemologic, să pornim de la faptul că omul, fiind un pelerin în univers, nu cunoaște *a priori* nimic din ceea ce se află în jurul său. Ba, mai mult. El este oaspetele propriului său contur și chiar al propriului său for interior, pe care nu le știe decît aproximativ, fragmentar. Omul este o conștiință care ia act de universul străin, din afară, univers care începe cu propriile sale priviri, cu propriile sale mîini, cu propriul său suflet.

Dacă știința ne face cunoscută lumea fizică, latura materială a realității înconjurătoare și a propriei noastre alcătuiri, arta are funcția de a ne releva natura complexă, inepuizabilă, a spiritului. Este suficient să amintim autoportretele lui Rembrandt sau Van Gogh și ne dăm cu ușurință seama că aceste imagini sînt tot atîtea etape în descifrarea sufletului omenesc. Pe aceste chipuri, în penumbra solitudinii noastre în univers, izbucnește ici-colo lumina intensă a vieții lăuntrice. De altfel despre întreaga creație rembrandtiană se poate spune că este un adevărat tratat de psihologie.

Dar cunoașterea însăși are și latura ei ontologică. Un estet francez afirma: „Connaître, c'est co-naître". Prin cunoașterea oferită de artă, prin faptul că ea ne pune față în față cu noi înșine, prin acest act noi intrăm într-o mai înaltă deplinătate a existenței noastre.

Cît privește lumea din afară, ea este pentru om un complex infinit de semne și semnale, „o pădure de simboluri", cum scria Baudelaire. Arta încearcă să transforme fiecare semn într-o cunoscută, într-o imagine de funcție cognitivă privind sufletul omenesc. Peisajele lui Corot, nuferii lui Monet, anemonele lui Luchian sau peisajele lui Andreescu sînt ipostaze ale sufletului exprimate cu ajutorul unor forme din exterior. Sînt metafore ale spiritului. Intreaga pictură a lui Vermeer, fiecare obiect, fiecare tușă, fiecare vibrație de culoare, este o voce mărturisind despre taina sufletului. In felul acesta, sufletul ajunge la treapta de lumină, la treapta de vizibil.

Pe de altă parte, tot pe plan epistemologic, arta înseamnă o eliberare și pentru artist. O descătușare de întrebări, de neliniști a fost opera lui Goya sau Gauguin. Pentru El Greco sau pentru Michelangelo revelarea pe pînză sau în marmură a profundelor încordări lăuntrice însemna nu numai simpla lor cunoaștere, ci nașterea o dată cu ele, în climatul unei lumi superioare.

★

Să analizăm acum în ce mod înțelegea arta figurativă să promoveze formula condiției umane în univers, să elibereze omul pe plan ontologic.

Arătam într-un studiu privind creația lui Rodin, că formula de a fi a sferei noastre de existență este finitul, tiparul conturat după principiile armoniei, lucrurile desprinzîndu-se în felul acesta din haotic, din uniform. Pentru ca ceva să existe, să nu se dezagrege și să se pulverizeze în infinit, el trebuie să fie delimitat. Dar delimitat conform unei geometrii suple, ascultînd de legile proporțiilor, de legile euritmiei. Armonia este acea organizare a formei care, echilibrînd între ele diferitele componente, dă naștere unei sinteze închise, terminate, unui întreg perfect, în așa fel încît orice tendință la dezagregare să fie alungată. Cristalele, corolele, corpul omenesc sînt ritmuri care-și răspund, corespondențe care repaozează una pe alta pentru a evita dezechilibrul care le-ar dizolva, le-ar prăvăli în haos, în amorf. Avem o repulsie organică față de diform pentru că distruge forma armonioasă, *singura capabilă să capteze viața*.

Cuceriri ale finitului asupra infinitului, formele materiale sînt pînă la urmă învinse în conflictul dialectic între tipar și nemărginire. Or, arta are tocmai funcția de a satisface această nostalgie a perenității. Arta creează armonii, adică finituri a căror arhitecturare ideală exclude reprezentarea indefinitului, a anarhicului. Prin armonie, lucrurile tind să dobîndească dimensiunea eternității, dar numai arta reușește în această năzuință.

Din acest motiv sentimentul estetic, sentimentul frumosului, rezultat al contemplării armoniei, al perfecțiunii formelor, reprezintă de fapt expresia cea mai înaltă a sentimentului nostru existențial, momentul de plenitudine a certitudinii noastre de a fi. André Parinaud definește armonia: „calitatea unui ansamblu inconștient satisfăcător". Dar de

ŢUCULESCU

Ion Ţuculescu s-a născut sub acoperişul de stele şi salcimi înfloriţi al lunii mai, pe pămîntul lui Arghezi şi Brâncuşi. Acum, la 60 de ani, ar fi fost, poate, cel mai reprezentativ dintre pictorii români maturi. Dar ne-a lăsat numai plînsul acelor ochi halucinanţi cu care-l urmărea pămîntul, ochii care se deschideau din adîncul apelor, sau din frunzele crude şi verzi de pe covoarele oltenesti, ochii obsedanţi pe care-i vedea şi pe care-i picta pretudindeni, la urmă, cînd se ştia pierdut. Nu l-a speriat însă într-atît moartea, încît să-şi uite pictura. Prin acest act de curaj, care se numeşte conştiinţă, Doina a căpătat o dimensiune plastică nouă, aceea a ochilor plînşi.

N-a trăit decît 52 de ani, împărţindu-i chinuitor între medicină şi pictură. Ca artist nu era încă format la 28 de ani, „Crini şi clopoţei" fiind tocmai expresia unei ezitări. La 32 de ani mai oscila între Van Gogh şi Gh. Petraşcu, aşa cum vin să ne spună umbrele negre, conturate fără tentă, din „Atelierul pictorului" şi, mai ales, din „Interior cu două femei". O spunem pentru criticii care-i persecută pe tineri cu modelul personalităţilor înnăscute, imuabile, cu efigia bătută în argint înainte de a se naşte. Aşadar, deşi a debutat de timpuriu, de la vîrsta de 15 ani, cînd profesorul îndrumător Eustaţiu Stoenescu l-a îndemnat să-şi deschidă prima expoziţie personală, şi-a ales mai apoi, cu greu, destinul propriu, stilul personal.

Expresionismul lui figurativ, cum spun autorii de etichete, mai era încă ambiguu „Birja de la Costineşti" sau „Portretul Dr. I. Papinian" fiind culmi, sau abisuri, printre flori, peisaje, interioare, pe care le-am mai văzut. Tropotul cailor negri, de la birja neagră, ca şi corbii lui Vincent, sună a prevestire liniştită în preajma unei explozii inevitabile, care se produse psihologic o dată cu al doilea război mondial. Apoi ajunge la acea teribilă conştiinţă de sine pe care numai sfîrşitul iminent o poate declanşa. Agonizează prelung, „Mintea cea de pe urmă" a avut-o cţiva ani hotărîtori pentru pictura noastră. Dintre lucrările mai vechi numai „Noaptea salcîmilor" prevesteşte tentaţia spre neant. Abia acum începe să trăiască, să existe istoric. Dă sens dramatic zborului de fluturi, păsărilor, florilor. Acum devine unicul şi irepetabilul Ion Ţurculescu, pictorul viguros, capabil de un dialog total cu sine însuşi şi cu lumea.

Autodidact, fire independentă, capabil să suporte însingurarea, nu a fost sclavul nici unui formalism, nici unei şcoli. Porneşte de multe ori de la scrutarea adîncă a fondului aperceptiv al sensibilităţii noastre. Trage zăvoare, deschide tainiţe numai de el ştiute ale folclorului, pentru a descoperi rădăcinile fantastice ale spiritualităţii româneşti, modul nostru specific de a medita şi de a simţi. Este de fapt un inventiv, nu un simplu interpret, nu se mulţumeşte cu pastişa interioarelor sau a covoarelor, păsărilor, troiţelor, a caloianelor. „Păpuşile ,norii şi fluturii" înseamnă recompunere a lumii.

Încercările minţii duc de obicei la simboluri, mai ades cele ale morţii sau ale vieţii. Între ele se dă lupta, cromatic vorbind, punţile le fac doar ochii, ochii minţii, iar culorile halucinante, de o violenţă unică, ţipă disperarea sfîrşitului, fac în acelaşi timp un elogiu total vieţii. „Poarta infernului" este tocmai o asemenea cimpie de maci roşii şi vii, de care s-a lipit privirea disperată a unui muribund, plină de regretul şi adînca preţuire a vieţii.

Zmălţuite, ca la marii săi înaintaşi olari, strălucitoare pînă la paroxism, florile lui, ca şi cele ale lui Ştefan Luchian, sînt o expresie exacerbată a dragostei de viaţă, afirmaţie dusă pînă la capăt, pînă la ultima suflare. Petalele nu mai sînt însă exterioare, fac acum parte din corpul lui, îl dor, iar privirile nu mai sînt numai ale lui, sînt ochii florilor, ai pămîntului. Este o contopire dureroasă în cromatica fierbinte. şi una resemnată în culorile reci, de ţesătură aspră. Cînd se petrece trecerea? Clipa rămîne fără importanţă. Importantă rămîne continuitatea, prezenţa permanentă în aceste pămînturi, în ape şi flori, în focul lor aerian, sau în ecoul multiplu pe scoarţele oltenesti.

Ion Ţuculescu a scăpărat viaţă, din privirea lui, în toate aceste unghiuri şi umbre ale firii, atît de apropiate, atît de intime sufletului său chinuit de întrebări. In acest punct de maximă dăruire, îl recunoaştem în arbori, în flori, în lucruri, în „Autoportret". Sînt ecourile firii reculese în acele lucruri ieşite din mîna ţăranilor, a ţesătoarelor de covoare şi scoarţe. In ele ne-am recunoscut acum noi, o întreagă colectivitate umană. Este poate acesta punctul de maximă intensitate emoţională la care se realizează sinteza originală, opera de geniu, cu pronunţat caracter naţional.

Recunoaşterea obştească i-a venit tîrziu, ca un ecou de toamnă. Bienala de la Veneţia l-a sărbătorit după ce plecase dintre noi. Imi imaginez parcul cel mare de pe malul lagunei pustiit de vîntul rece, Lido în întuneric, iar din măştile de carnaval uitate, printre coloanele Palatului dogilor, strălucind himeric ochii de culoare verde, ochii de culoare roşie, ochii veşnic deschişi de penelul lui Ion Ţuculescu.

S-a vorbit de expresionismul abstract al lui Ion Ţuculescu, s-au elogiat efectele decorative ale artei lui tîrzii din „Privirile cimpului", de pildă. Nu văd însă nimic straniu, nimic bizar în aceste abstracţii, în aceste stilizări, atît de înfrăţite cu lucrul făcut de mîna ţărănească, cunoscut de moşii şi strămoşii noştri, de sute de ani, pe cînd nu ştiam să citim istorii de artă.

Privim „Pietrele preţioase" şi „Testamentul plastic", ale lui Ion Ţuculescu, şi ne cutremurăm de plînsul lui de la despărţire, şi de rîsul lui haotic la reîntoarcere, şi de bucuria lui imensă de a mai trăi o clipă, de a privi. Este bucuria noastră. Infinita bucurie întrupată în culorile fără sfîrşit ale unei coloane verticale. Şi ne gîndim iarăşi că nimeni, de la Ştefan Luchian încoace, n-a stiut să plîngă cu ochii mai larg deschişi si mai înlăcrămaţi de roua florilor şi a culorilor. Nimeni nu a stiut să aducă un elogiu mai cutremurător dorintei de a trăi, peste veac, cu ochii înlăcrămaţi de Doină.

RADU NEGRU

ION GÂNJU: „Obiceiuri I"

SERILE MUZICALE ALE CONSERVATORULUI

Pentru a doua oară în această stagiune profesorii şi studenţii Conservatorului „George Enescu" din Iaşi s-au instalat temeinic şi susţinut pe podiumul sălii Filarmonicii, în cadrul unei manifestări muzicale de o complexitate sporită faţă de cea anterioară, superioară din punctul de vedere al continutului, problematicei ca şi al modului de prezentare. A fost un veritabil micro-festival căruia deschiderea sub semnul comemorării ploase a 15 ani de la încetarea din viaţă a marelui George Enescu l-a conferit un aer de solemnitate aparte.

Trei lucrări au fost alese pentru a ilustra geniul creator enescian: 7 cîntece pe versuri de Cl. Marot, Sonata în fa minor pentru pian opus 24 m. 1 şi Sonata în fa minor pentru vioară şi pian m. 2. Tenorul Dorin Văideanu este un cîntăret serios şi inteligent a cărui interpretare în liedurile lui Enescu, fără a fi irepros abilă în detalii, rămîne valabilă în linii mari, constituindu-se ca o etapă pe deplin conturată într-un proces de elaborare ce se cere continuat.

Violonistul Anton Diaconu este deja la a doua apariţie în public cu aceeaşi Sonată şi cum era şi firesc n-a fost posibil să realizeze un salt calitativ într-un timp asa de scurt, dat fiind nivelul remarcabil atins anterior.

In interpretarea splendidei Sonate de pian, Ivonne Piedemonte a beneficiat, în schimb, de tot farmecul primei audiţii. Profunzimea concepţiei şi autoritatea exprimării au fost surprinzătoare. Există în personalitatea tinerei pianiste ceva foarte sănătos, o sinceritate şi o simplitate a percepţiei, care, în etapa în care se află, o feresc de orice eroare gravă, chiar în cazul unor lucrări foarte complexe ca structură.

In contextul întregului ciclu de manifestări muzicale ale Conservatorului ieşean, modul de prezentare al studenţilor clujeni (invitaţi pentru a interpreta lucrări din creaţia de cameră contemporană) a apărut disonanţă: un program inconsistent şi ca durată, şi ca valoare, o comportare scenică de superioară şi nejustificată ironie.

Menit parcă să restabilească echilibrul artistic, perturbat, recitalul de sonate de Beethoven pentru violoncel şi pian realizat de Reinhold Schceser, acompaniat de Steluta Diamant-Dumea, s-a remarcat tocmai prin gradul de elevaţie al ţinutei interpretative. Execuţia celor patru sonate (op. 5 nr. 2 în sol major, op. 69 în la major, op. 102 nr. 1 şi 2 în do major şi re major), alese parcă spre a ilustra diferite etape ale evoluţiei geniului beethovenian, s-a caracterizat prin arţia pentru detaliu, frumusetea frazării, înţelegerea subtilă a subtextului muzical. Suscitînd, ca de obicei, interesul, ansamblurile „Animosi" şi „Musica Viva" nu s-au dezminţit nici de data aceasta. Fără a fi la nivelul realizărilor anterioare, micul program de coruri preclasice şi româneşti a fost redat de corul „Animosi" cu promptitudinea şi graţia ce-i sînt specifice.

Adevărata performanţă a corului a avut loc însă în cadrul programului formaţiei de muzică contemporană, în execuţia noii lucrări a lui Sabin Pautza „Antiphonos melos". Poate nu prea fericită ca proporţii, suportînd comprimări, compoziţia este însă puternică în substratul sensibil, în dimensiunile cosmice ale cuprinderii intuitive, în polivalenţa emoţională. Lucrarea este de o bogăţie uimitoare a procedeelor orchestrale şi corale; cucereşte în special eficienţa expresivă a fiecărei noi combinaţii timbrale. Ceea ce realizează Sabin Pautza în compoziţie este minunat, pentru că porneşte din adîncul sufletului, pentru că înglobează aspiraţiile omului acestui zbuciumat secol XX.

Pentru realizarea interpretativă a lucrării se cuvine toată lauda nu numai corului ci şi dirijorului Vicente Tuşcă, instrumentiştilor orchestrei ca şi mezzosopranei Maria Jana Stoia. Programul formaţiei „Musica Viva" a mai cuprins lucrările „Eterofonii" de G. Draga şi „Invenţiuni" de L. Glodeanu, lucrări interesante, din care abilitatea constructivă şi sensibilitatea nu lipsesc.

„Motive maramureşene", a lui Corneliu Dan Georgescu, cu care şi-a început concertul orchestra simfonică a Conservatorului, dirijată de Ion Baciu, are anumite calităţi în detaliu. Este însă neunitară şi de o agresivitate sonoră atît de supărătoare, încît provoacă şi inhibiţia auditoriului.

Poate din cauza deformării auditive provocate de lucrarea lui Corneliu Georgescu, orchestra şi-a păstrat stridenţa şi în acompanierea concertului pentru pian de Liszt (solistă Sofia Cosma). In ansamblu, nu i se poate însă constesta acestei interpretări elanul eroic, dacă nu profund, în orice caz spectaculos.

In partea a doua a programului, interpretînd „Idila lui Siegfried" de Wagner şi mai ales „Moarte şi transfigurarile" de Richard Strauss, orchestra şi-a reaşezat echilibrul sonor, realizînd o execuţie de înaltă ţinută, într-o tensiune a participării pînă la incandescenţă.

LILIANA GHERMAN

(I) SENSUL LIBERTĂŢII ÎN ARTA FIGURATIVĂ

ce satisfăcător? Perceperea armoniei este spontană, nemijlocită, *electrică*, pentru că ea satisface structura noastră ontologică, modelul, nostru de a fi.

Aşa cum se ştie din vechime şi cum o reafirmă recent Pfeiffer, la baza esenţei artei se află teoria proporţiilor cu raporturile lor armonice. De pildă, cele trei note ale acordului perfect major: *do, mi, sol*, se găsesc într-o relaţie matematică: frecvenţa vibraţiilor notei *mi* este medie aritmetică între frecvenţele lui *do* şi *sol*. Ca şi gamele armonice ale sunetelor, şi cele ale culorilor se supun unei legi matematice: progresiunea prin intervale logaritmice între ele.

Modelul suprem de armonie într-un ansamblu, de perfecţiune a unei forme, exprimată prin cunoscutul „număr de aur", este definit printr-o formulă matematică: $\frac{1}{N} = \frac{N}{1+N}$ adică numărul N este medie proporţională între unitatea 1 şi unitatea plus el însuşi. (Valoarea sa este 1,6180). Aplicarea de către Vitruve a celebrei „secţiuni de aur", care este inversul numărului de aur (1x = 0,6180), la sculpturile greceşti arată deplina satisfacere de către acestea a principiilor matematice ale armoniei. Pfeiffer aminteşte că şi numeroşi artişti din Renaştere (Bramante, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer) au aplicat aceste principii în creaţiile lor.

Arta a realizat, în ceea ce are ea mai desăvîrşit, modele de forme perfecte, adică avînd potenţialităţi absolute de existenţă, conferind garanţii maxime de certitudine ontologică. Şi ceea ce ne impresionează în arta figurativă a diverselor epoci este tocmai satisfacerea acestui sentiment structural omului, al organizării finitului în unităţi indisolubile, ca singura formulă care poate găzdui posibilitatea de a fi în ordine umană. Iar exersarea armoniei, a organizării ideale a finitului se face în figurativ pe seama formelor reale, cunoscute, adică *a celor care au devenit accesul lor la existenţă*. Pe acestea caută să le ducă la perfecţiunea capabilă să le confere, teoretic, putinţa duratei eterne. Iar *distanţa faţă de perfecţiune, treapta ajunsă pînă la armonia absolută a formelor realităţii, măsoară gradul de apropiere de certitudinea absolută şi astfel gradul de libertate*. Pentru a atinge această libertate, arta figurativă re-crează la modul perecţiunii tiparele universului cunoscut. Libertatea echivalează cu definirea absolută a realităţii.

★

Pentru Egipteni, similitudinea figurii umane sculptate cu realitatea nu era o problemă pur plastică, ci era cerută de raţiuni existenţiale: recunoaşterea de către suflet a imaginii terestre (evident, a unei imagini re-creată în formă ideală). Se urmărea gradul maxim de coincidenţă a sufletului cu expresia vizibilă, materială. Beatitudinea suprapămînteană pe care aceste chipuri de piatră o degajă reprezintă sentimentul acestei suprapuneri: ipostază spirituală — ipostază materială, sentimentul eliberării terestrului prin corespondenţa sa exactă cu icoana sufletului. Realul trebuia cît mai desăvîrşit exprimat pentru a avea cît mai multe şanse de acces la imortalitate. Recunoaşterea trupului de către suflet semnifică renaşterea trupului la o existenţă superioară. Iată îmbinate epistemologicul cu ontologicul, cunoaşterea condiţionînd certitudinea existenţei prin perfecta conturare, care eliberează de contingent, de efemer şi conferă durată eternă.

Pentru Elini, realizarea armoniei perfecte a formei umane însemna de asemeni atingerea maximei certitudini ontologice: în acest fel se ajungea la prototiparele platoniciene, la incarnarea Ideilor transcendente al căror derivat secund este lumea formelor vizibile. Şi dat fiind că nimeni nu a izbutit o mai desăvîrşită imagine a armoniei formelor omeneşti decît sculptura greacă, este explicabil de ce şi sentimentul nostru estetic este la maximum satisfăcut de această sculptură. Formula unică de euritmie aflată de elini a constituit un moment de pisc în istoria spiritului uman şi ea pare irepetabilă. Reproducerea ei ulterioară a fost cu neputinţă. Dovadă: imposibilitatea de a se reface braţele absente ale Afroditei din Millo. Toate formulele încercate au fost nefericite, tocmai pentru că a fost vorba de o formulă unică, imaginată de o sensibilitate unică într-un moment iluminat, unic.

Or, satisfacţia estetică superioară pe care ne-o dă arta elină este tocmai satisfacţia deplinei conturări existenţiale. Cu alte cuvinte, organizarea formelor materiale a atins acel grad care împlineşte la superlativ nevoia de armonie ca formă a certitudinii noastre ontologice, *ca formă a libertăţii umane*. In gîndirea elină aceasta însemna coincidenţa cu lumea nepieritoare a Ideilor. Omul se elibera prin artă de nedesluşit şi de contingent. Contemplarea perfecţiunii formelor materiale reale, a armoniei lor absolute care asigură veşnicia entităţii umane în univers, aceasta era suprema libertate.

Două precizări trebuiesc făcute. Pe de o parte, este de la sine înţeles că organizarea armonioasă a unui ansamblu, deci realizarea unui finit indisolubil, nu însemnează excluderea infinitului. Dar infinitul în artă nu este de ordin formal (cum ar putea fi? cum să organizăm, să arhitecturăm infinitul?), ci de ordin spiritual. Chiar dacă tabloul sau opera sculptată sugerează infinitul, din punct de vedere compoziţional lucrarea trebuie să fie un finit perfect articulat, o sinteză terminată. Coloana fără sfîrşit este alcătuită din unităţi de cea mai perfectă geometrie.

Pe de altă parte, este de asemeni evident că perfecţiunea nu trebuie înţeleasă în sens exclusiv formal. Şi la Leonardo da Vinci şi la Michelangelo sau Dürer forma artistică nu este creată pentru ea însăşi, ci pentru a fi purtătoarea unei expresii spirituale. Or, funcţia artei clasice şi a celei figurative în general era tocmai de a înfăptui un maximum de revelare a sufletului printr-o metaforă plastică cît mai vecină cu perfecţiunea, deoarece abia cînd forma se află la plenitudinea ei, se realizează şi plenitudinea expresiei spirituale.

Pentru că, de fapt, expresia spirituală este cea urmărită. şi cînd ea este de mare profunzime, depăşeşte realizarea formală, frumuseţea plastică. In primul moment în faţa unui tablou de Rembrandt sau Leonardo da Vinci nu te gîndeşti nicidecum la măestria tehnică, ci înţelesul spiritual este cel care te ţintuieşte. Aici stă miracolul operei figurative desăvîrşite: că tocmai perfecţiunea sa materială ne eliberează de materie şi ne face să trecem direct la starea sufletească, la extazul spiritual. Şi aceasta, prin satisfacerea structurii noastre ontologce, condiţionată pentru forme perfect organizate.

Criteriul estetic fundamental în figurativ este **frumosul**, care defineşte nevoia de a exersa condiţia ce face cu putinţă existenţa formelor, a omului: armonia, un întreg euritmic absolut închegat. Se realizează în acest mod certitudinea cognitivă şi existenţială a condiţiei umane, ceea ce echivalează cu atingerea libertăţii de a fi a omului.

In arta figurativă imaginea luată din realitate este utilizată ca limbaj al sufletului. Realitatea este supusă de către om propriului său model spiritual. Eliberarea are loc astfel pe un triplu registru: certitudine epistemologică, sentimentul cosmic al triumfului ontologic al finitului asupra indefinitului, adică triumful formulei umane de a fi şi, în al treilea rînd, asimilarea lumii din afară tiparului sufletesc uman. Bucuria estetică în arta figurativă conţine îmbinate indisolubil toate aceste ipostaze ale afirmării noastre existenţiale în lume.

GEORGE POPA

VASILE CONSTANTINESCU

DAR GÎNDUL

Dar gindul care se gindește ca gind,
Cind și in ce să-și audă singele
său singerind ?
Oare izvorul fintinii cind timplele-i
mistuie arșița grea

Din ce ii rămine să bea ?
Din ceea ce-i sete de sine –
Și setea din sete, flux și reflux,
setei cît ii rămine ?

Ci veșnic, temindu-se de ea, intrebarea
Își taie-n ea insăși cărarea –
Ființă fără de chip, vie
Undă de gind
De ea tainic vibrind
Cind și cum să se știe ?

STRĂFUND DE IZVOR

Ard dungile singurătății peste
Apa care-și mistuie prundul,
Ca-ntr-un ochi ciudat de poveste
Tăcerii se rupe străfundul.

La ce se gindesc căprioarele
Cînd triste apa sărută ?...
Tresare în umbra lor marele
Vid de sete nebăută.

Fruntea-mi spre apă se-apleacă...
Plîng căprioarele ; stranie
Tăcerea în ea se inneacă
Străfund de izvor în litanie...

DOAR RĂNITĂ ÎN SINE

Ci liniștea cuvîntului, cînd
Sufletul se știe despicînd
Sfera culorii lui, doare
Pe clipă – hotar de-ntrebare –

O, taci și ascultă cum sună
Clipa in sînge de lună –
Ce vamă incolțind peste dorul
Luminii slăvindu-ne zborul
Spre noi, despletire nestinsă
De suflet in carne invinsă ?...
O, liniștea cuvîntului, pură,
Timpului mirt și măsură
In muzica ei se sfîșie
Și-n cosmic ochi ne reține –
Ci taci, doar rănită in sine
Intrebarea e vie...

PASTEL TRANSCENDENT

Oile-n iarbă simt lunecarea subțire
De sălbatic peste huma pămîntului —
Soarele își privește-n privire
Capul tăiat pe muchea necuvîntului ;

E-n flăcări cîmpia, sîngele cerului
In ciutura fîntînii se prelinge –
Clipa evadată din ochii oierului
Albă peste-a trupului humă se stinge.

CONVALESCENȚĂ

Foșnesc iar pomii in oraș coroane de parfum
Și soarele in ele își despletește chinul
De-a săruta durata, e parc-un ochi de drum
Din care vidul amintirilor își caută preaplinul.

Văzduhul istovit de păsări spre tăcere
Se taie-n tîmple cu-o muche de cer
Și țipă-n rana clipei de durere
Cît cuștile de spațiu flăminde-n păsări pier.

Pe dedesubt un murmur aleargă parcă straniu
Și înălțimile spre el se sparg, se cască ;
Dumnezeiesc, ca-ntr-un interior de craniu
Bolborosește timpul încă să se nască...

FILIP CEL SINGURATIC SE JOACĂ DE-A MOARTEA

Cînd necunoscutul, pe care-l urmărea încordat de cînd se ivise în capătul străzii, deși era mascat frecvent de diferiți trecători, ajunse la intersecție, Filip cel singuratic avu, ca și în alte dăți, presimțirea unui eveniment ieșit din comun. Fu sigur că străinul va continua să meargă drept înainte, pînă în fața unei anumite case pe care el, Filip, o cerceta zilnic printre faldurile zdrențuite ale perdelelor.

Omul înainta plin de hotărîre. Cel puțin așa se părea, prin comparație cu ceilalți cetățeni, prăbușiți de căldură și, curînd, fu deajuns de aproape ca Filip să poată fi sigur că nu arată ca un neisprăvit.

Se afla la circa treizeci de pași de casa aceea. Era momentul cel mai potrivit pentru a-i ghici intențiile. In spatele lui Filip, ușa camerei fu trîntită în acel moment de perete. Se întoarse cu reproș. Știa că nu era necesar să se deranjeze. Nu putea fi decît bătrîna gazdă, într-unul din accesele ei de curiozitate stăruitoare, ca un dulău izgonit dintr-un loc în altul, care are memoria scurtă și revine acolo unde nu e dorit, avînd aerul că-și face datoria.

Avu inspirația să mai arunce o privire în stradă în momentul în care străinul intra pe poarta casei cu acoperișul verde. Purta un costum nici închis nici deschis, croit banal și o pălărie în ton, o pălărie ușoară, de vară, cum obișnuiesc profesorii trecuți de-acum de jumătatea unei vieți ce se anunță lungă și egală. Sau era un actor modest, bine conservat. Putea fi oricine ; distanța, totuși, nu-ți permitea să probezi prin amănunte o ipoteză sau alta.

Această primă coincidență îi dădu lui Filip un ușor tremur nervos. Vroi să rămînă singur.

— Cară-te, sfîntă Paraschivo, lua-te-ar dracu !

Nu putea să uimească nici mutenia încăpățînată a femeii cînd el rosti fraza. Doar obrajii îi tresăriră, regenerîndu-și culoarea sub tropoteala acră a îndemnurilor chiriașului.

— Coană mare, adăugă parcă scuzîndu-se Filip, lasă-mă singur, zău așa. Asta era, deodată, altceva. Emoție adevărată.

Bătrîna nu luă în seamă stăruința învinsă a omulețului. In timp ce acolo, la fereastră, trupul pirpiriu al băiatului se crispă de așteptare și neputință, grăsuna se mișca precaut înainte și înapoi, în căutarea unui loc potrivit. Fixitatea indiferentă a privirii ei putea să ascundă la urma urmei și o intenție oarecare, cît de obscură, intenție totuși, nu numai inerția stîngace a materiei.

Căuta, într-adevăr, un loc. Se opri lîngă marginea patului. Filip abia avu timp să sară din culcuș, intuind după tremurul scurt al perdelei direcția mișcării ei. Greutatea marelui intrus întinse arcurile și adîncitura îl absorbi pe băiat. Smulse cu repulsie piciorul de sub forma caldă și neașteptat de ușoară sub care alunecase și țîșni în mijlocul camerei bîlbîindu-se :

— Ce faci, ce faci...?

Nu ești în toate mințile, ar fi vrut să mai zică, dar sesiză din vreme nonsensul acestei ultime observații. Femeia împinse în lături faldurile încărcate de praf și, răsucind lent capul, căută cînd către casa de vizavi, cînd la Filip.

Era intrigată de stăruința cu care neisprăvitul ei chiriaș scruta printre pomii casei de peste drum, pentru ea un loc de mulți ani fără noutăți.

Tînărul Filip încremeni cu coatele rezemate de tocul ferestrei, cu capul în palme. Un sfinx. Unul firav, abia acoperind un colț al ferestrei.

Casa în care necunoscutul tocmai intrase curtea, erau tăcute și solemne.

Filip se gîndea :

— Ce păcat că seamănă cu un profesor. Ieri am avut tot unul ca el și nu a ieșit nimic ! Altceva era să fi fost un spion englez deghizat în văr primar sau un văr primar deghizat în spion englez. Nu pica rău nici un fiu părăsit care vine din pușcărie să-l gîtuie pe unchiul de-al doilea al tatălui dispărut misterios în timp ce cobora să scoată o sticlă de coniac vechi în onoarea mătușii moștenitoare.

Să nu ne pripim, Filipaș mamă, să nu complicăm prea mult lucrurile. Pînă aici a mers bine. Poate o să țină pînă la capăt, cine știe. Și, nu e azi, e mîine. Ce pierzi ? Poate e mai bine să fie un profesor. Poate e îndrăgostit de fiica bătrînului contabil pensionar și, exasperat de suspiciunile acestuia, ridică mîna și-l ucide. De ce să nu se poată și așa ? Nu, nu se poate. Atunci, vine să răzbune memoria celor doisprezece camarazi trădați de lacomul furier care și-a construit mai apoi o casă. Și iată, că, după atîția ani, cînd furierul s-a îngropat într-un oraș mititel și crede că totul a fost uitat, sau speră că nimeni nu-și mai amintește exact cum s-au petrecut treburile atunci, se ivește într-o după amiază tihnită de iulie fratele caporalului... Prea complicat. Mai simplu, Filip, simplu și clar : bărbatul doamnei Aspasia lasă întreaga lui colecție de tablouri pe mîna fetei și se duce liniștit în cavoul familiei. Un hoț abil, bun psiholog, vine în casa lor și se recomandă drept un anticar interesat de colecție. Asta pentru ipoteza că ar fi găsit pe cineva acasă. Dar nu află pe nimeni și trece direct la treabă. Și, în timp ce desprindea cu un briceag fin, din ramă cea mai valoroasă piesă a galeriei, e surprins de cele două femei care se întorc de la... Nu te grăbi, Filip. E limpede, totul se petrece între cei patru pereți. Judecăm numai ce se vede !

Aceste ultime fraze le rosti aproape cu voce tare.

Bătrîna gazdă nu mai privea de mult pe fereastră. Fața ei cărnoasă și apatică, sprijinită nesigur pe cîteva rînduri de guși tremurătoare, se apropiase încet de obrazul lui încins. Tînărul îi simți răsuflarea și retrase cu repulsie capul. Furat însă de ceea ce vedea numai el în curtea pustie de vizavi nu se mai îngriji de distanță. Fonfăitul gîtuit al femeii și respirația lui precipitată se amestecau ațîțător.

Acolo, de cealaltă parte a străzii, cineva aruncase un obiect mare, a cărui formă se distingea cu greutate printre șipcile gardului vechi. Se auzi un strigăt, poate și cîteva cuvinte. Prin cele două rînduri de geam răzbătură firav numai tonurile cele mai înalte, astfel că era ușor să presupui o discuție mînioasă.

Filip asculta solemn. Trecu o vreme. Din casa aceea nu se mai desluși nici-un semn de viață. Obiectul azvîrlit părea să fie un scaun cafeniu, oricum, o culoare închisă.

Din nou un țipăt sufocat, venit parcă de sub pămînt, de foarte aproape.

Umerii uscați ai băiatului svîcniră sub cămașă. Se uită la bătrînă cu ochi strălucitori. Lumina lor plină de speranță o trezi. O clipă pupilele sale încețoșate își recăpătară vioiciunea. Ea se dădu înapoi cu grijă, Patul miorlăi familiar.

Filip întinse brațul înainte ,rugător :

— Ssst, stai cuminte, bunicuțo ! Înțelegi, completă el cu bunăvoință, a sosit pe neașteptate și i-a prins la masă. A smuls scaunul de sub fundul doctorului și i-a făcut vînt afară Ca să-i impresioneze de la început, ca să fie clar că a sosit clipa răzbunării.

Bătrîna urmărea dansul nervos al degetelor băiatului prin aer, ca fuga înspăimîntată a unui paianjen uriaș, inteligent.

Ea se hotărî, surprinzător, să deschidă gura :

— A venit careva la familia Nicolae ?

— O, nu, nu așa, scînci Filip. Nu pricepi nimic. Pleacă, te rog, lasă-mă.

Femeia ținu, nu se știe de ce, să adauge :

— Ieri au cumpărat cartofi. I-au băgat la beci. Au un beci mare și le-au rămas cartofi de anul trecut.

Tînărul se îngălbeni și cu brațele protestă. Repeta fără vlagă :

— Nu, nu, nu.

Se făcu liniște cîteva minute. Ea cu ultimele cuvinte pe buze, el congestionat. Bătrîna închise gura. Își recăpătă pe loc expresia impasibilă. Filip oftă și se aplecă spre fereastră.

In casa de peste drum cineva, nevăzut, aruncă un alt scaun (acum Filip văzuse bine) care îl antrenă pe primul în cădere. Și cînd ușa fu trîntită (și asta se auzi mai hotărît) Filip crezu că a prins urma unui țipăt.

— E așa cum trebuie, își zise el, a sosit cînd nimeni nu credea că mai trăiește și uimirea lor l-a enervat. El se aștepta la altceva, se aștepta să-i vadă îngroziți. Unul din fiii doctorului simulează un acces de isterie și trîntește un scaun în capul acestui străin cinic. Ar vrea să facă asta dar nu-i reușește. Străinul s-a aplecat și a deschis ușa cu un reflex uimitor. Vechitura a zburat la fix. Omul acela nu e prea impremitor. Vechitura a zburat la fix. Omul acela nu e prea impresionat de scălămbăiala fiului. Pare că se aștepta la o astfel de scenă. E chiar amuzat. Se așează pe marginea patului și cere fiului cel mare — da, da, celui căruia îi aducea jucării pe vremuri — să deschidă fereastra. Nu, mai bine să salte de-o palmă storurile. Spune că ar vrea să le vadă mutrele înainte de a le face de petrecanie. Așa se exprimă. Și fiul cel vîrstnic se supune, bineînțeles, bîțîindu-se de spaimă. Poate a făcut și pe el, fiindcă de mic se arătase cam păpălău. Ridică, deci, cu douăzeci de centimetri jaluzelele...

Tînărul Filip sări în picioare.

Mai corect zis, zbură. In casa aceea se ridicară nesigur jaluzelele, pînă la o treime din înălțimea ferestrei.

— Frumos, bîigui Filip, nespus de frumos...

I se păru că întrezărește dincolo, în spatele geamului negru, umbra cuiva care scruta strada. Avu impresia că acel cineva e smuls cu violență de acolo. Crezu că a recunoscut gestul unuia care înaltă mîinile și cere milă. Bănui că străinul zîmbește amar și-i cere să fie bărbat, nu cîrpă.

Filip continuă, rostind repezit, ca o rugăciune morfolită între dinți, de un înfometat, în fața unui prînz oferit de babe bisericoase :

— Acum se îndreaptă spre maiorul cu picioarele paralizate. Ceilalți s-au pitit — așa-și închipuie ei — prin colțuri, sperînd să-l domolească pe nebun — așa le șoptește doctorul —. Fiul cel mare se strîmbă tîmp și învîrtește un pahar între degete. El socotește că-l face praf și pulbere pe străin dacă se poartă ciudat. E de părere că a găsit metoda cea mai sigură să-l sară în spate pe nevăzute. O bătrînă surdă și scîlciată iese dintr-o cameră alăturată și se așează exact în mijlocul salonului cu un aer jignit. Are credința că a fost, ca de obicei, omisă de la una din petrecerile familiei. E curioasă, liniștea înghețată îi calcă pe nervi, dar este bine educată și nu pune întrebări. Unchiul cel tînăr, dinspre partea mamei — biata femeie, ce tînără s-a stins — ascultă aiurit explicațiile străinului. A sosit în dimineața aceea și e singurul care-și dă seama că nu e de joacă. Totuși, își spune, ce legătură are el cu toate astea ? Încearcă să-l convingi pe noul venit că trebuie să-i dea drumul să plece. E convins că scîrbele de rubedenii au făcut o porcărie pentru care e bine să plătească, dar nu e de acord să fie vîrît într-o oală cu ei. Nu admite.

Străinul știe. Il cunoaște. E o pușlama oarecare și va muri nevinovat. Va crăpa fiindcă se învîrte pe lîngă șleahta asta de hoți. Va plăti în locul verișoarei sale de care e îndrăgostit fără să bage de seamă că toată vorbăria ei despre nenorocul fetelor cuminți nu are nici un temei. Va da ochii peste cap pentru că e prost, pur și simplu, și apare mereu acolo unde nu s-ar cuveni, Toți vor plăti. Toți.

Străinul îndreaptă spre ei un pistol. Nu va îndrăzni, gîndește doctorul. E o glumă, bombăne maiorul paralitic, o glumă idioată. E dement, strigă fratele cel mare. Nu am greșit nimănui, se tînguie celălalt. Nu te cunosc, zice unchiul. Ați fi putut să aveți puțin respect de bunica voastră. Rușine ! Izbucnește surda.

Oaspetele ridică revolverul în dreptul pieptului, cu țeava către pîntecul bombat al doctorului.

★

Deasupra frunții, în stînga, Filip simți o durere scurtă și rea. Se frecă furios, cu dosul palmei, însă durerea persistă. Pe piele îi rămaseră lipite fire subțiri și moi de păr.

Tăcerea prelungită din casa vecină îl domina. Bătrîna gazdă se ridică și aminti ceva despre niște cartofi stricați. Filip îi făcu semn să tacă. Păru beat, nesigur pe mișcări. El știa că în scurtă vreme va fi nevoie să se întindă în pat cu o pungă cu gheață la frunte. Se apropia clipa îngrozitoare cînd va dori să-și pună ghiara în gît, ca pițigoii, decît să suporte încă o dată durerea păcătoasă din creier.

Era momentul să pună capăt poveștii din casa maiorului. Niciodată nu-i ieșea cum ar fi vrut. Azi pornise șnur. Păcat!

Ce minunat ar fi fost să fi descărcat pistolul în ei. Sau nu, să fi strivit sub masă o fiolă de gaz otrăvitor și să fi ieșit din salon pocăit, dar nu suficient, ca să uite ușa neîncuiată, nu destul ca să nu lipească urechea de ușă, să audă gemetele lor. Sau, totuși, cu revolverul. Să-l îndrepte, lumegînd, spre inima fiecăruia, rostind :

— Pentru Ion. . pentru Natalia... pentru Cazimir... pentru Stoian...

Și poc, poc, poc !

Filip așteptă într-o nemișcare întunecată. Se aplecă și-și rezemă fruntea de geamul lingav.

I se păru că bătrîna gazdă a trîntit ușa. O bulnitură, a doua, a treia... Era dificil să-ți imaginezi exact natura zgomotelor.

Filip uită durerea de sub frunte.

Se îndreptă către telefon Avea un mers mîndru. Intoarse capul sigur că-l va zări pe străin ieșind în mare grabă pe poarta casei.

Și-l zări, într-adevăr.

Ajunse pe coridor. Era pentru prima dată că părăsea camera în pijama.

Chemă miliția.

— O crimă monstruoasă, domnilor, o crimă cum n-ați mai întîlnit...

O voce severă :

— Numele dumitale, adresa, locul crimei. De unde dai telefon ?

Filip :

— Nu puneți întrebări prostești.

— Cîți morți ?

— De unde să știu ? Nu fiți caraghioși !

— Cum te numești ?

— Ce vă privește. E suficient că știu totul. Vă repet adresa.

Și dădu din nou strada și numărul casei tăcute, încremenită în demnitatea ei venerabilă.

Lăsă receptorul și rîse. Cu hohote. Știa că bătrîna era pe aproape dar nu se sinchisi. Ridică receptorul, chemă salvarea, le vorbi autoritar și le indică aceeași adresă. Inchise telefonul și rîse iarăși.

Porni spre camera sa. Duse mîna la cap, se opri puțin și se decise să înainteze. Cînd vru să închidă ușa, zări piciorul drept al gazdei vîrît cu hotărîre pe lîngă perete. Rîse încetișor, satisfăcut și-i făcu un semn cochet cu ochiul :

— Ce spui de distracție, coană mare ? Să vezi ce spectacol a pus pe roate băiețașul ăsta al dumitale !

Sosiră urlînd mașinile miliției și ale salvării.

Cînd scoaseră primii morți, Filip se albi la față și se dădu înapoi de la fereastră. Se înverzi, chipul prinse apoi o roșeață nesănătoasă și trupul lui mic se prelinse pe lîngă zid, împingînd patul în cădere. Sub frunte i se răsuceau mereu o mie de cuțite cu lama fierbinte. Își reveni din leșin și se ridică, sfîrșit, agățîndu-se de covertură. Vru să deschidă gura, să ceară sau să spună ceva. Se sprijini de brațul femeii și privi hăituit în stradă.

Sosiseră zece ambulanțe. In fiecare erau încărcați cîte trei morți, trei cadavre de sexe diferite. Mașinile se depărtară furtunos și altele le luară locul. Un cordon de polițiști ținea în frîu mulțimea. Mai mulți voluntari își suflecaseră mînecile și-și treceau din mînă în mînă trupuri găurite de gloanțe, femei, vîrstnici, copii.

După expresiile lor serioase, după fețele transpirate ale voluntarilor se putea deduce că trupurile erau grele și că lucrurile stăteau mult mai rău decît credeau, în general, cei care nu intraseră încă în camerele înalte ale casei tăcute și reci.

TUDOR OCTAVIAN

OPERA DESCHISĂ ŞI IMPREVIZIBILUL

GUSTUL IMPREVIZIBILULUI

Reacția spontană a sentimentului artistic exprimă și o aviditate febrilă a imaginației după surprize, un gen aparte de curiozitate afectivă ce se cere satisfăcută imediat, dar care se regenerează la infinit deoarece evoluează pe făgașul transfigurării, al arealului și inefabilului. Gustul este și o reacție palpitantă de apărare a psihicului împotriva propriei sale sațietăți de rutina calculelor, a prevăzutului, a ceea ce a fost încheiat și consumat. Gustul artistic este atît de mobil, de fluent și pentru că el bate neîncetat de la o poartă la alta a imprevizibilului, cu speranța secretă, nemărturisită, că măcar una i se va deschide cu totul.

Gustul imprevizibilului s-a accentuat simțitor la cititorul contemporan de literatură în condiții în care ansamblul spiritului uman întreprinde o avalanșă de aventuri constructive dintre cele mai variate. Gustul acesta evoluează într-un sens major și în altul care coboară nivelul emoției și educației artistice. Un mare număr de iubitori ai literaturii se îndreaptă astăzi către operele cu asociații neașteptate, către ritmurile rescrierii și nu descrierii plate și prea previzibilă a realității. Uneori, această goană a cititorului deviază, însă, către un gust al estetomaniei, al asociațiilor prea tehniciste și lipsite de orice comprehensibilitate.

SUNETUL MAT

In una din elaborările sale, Albert Thibaudet observa că „romanul cu teză îl silește pe cititor la o singură concluzie și de aceea sunetul pe care-l scoate e mat, nu trăiește, nu se încheie cu accentul acela vital care este indeterminarea" [1].

Sunetul mat este o formulare sugestivă care poate fi aplicată tuturor acelor creații literare „sărace cu duhul", incapabile să solicite inițiativa și fermentul creator al emoției receptorului. Nu rareori întîlnim lucrări literare ale căror semnificații au un arbore foarte sărac în ramificații.

Cauzele acestor opere cu sunet mat sînt variate. Una din ele o constituie talentul diluat, anemic al scriitorului care nu se simte în stare decît să nareze la modul banal, fără să-și încarce imaginile cu virtutea rezonanțelor multiple. Alteori, scriitorul se încăpățînează să-și înghesuie opera într-un Pat al lui Procust, lăsîndu-se pradă celui mai strident tezism. Este cazul tuturor acelor creații ce s-au scăldat din belșug în dogmatism, lucrări cu sunet mat și tocmai de aceea lipsite de un veritabil răsunet. Parcurgînd astfel de lucrări, cititorul prevede totul sau aproape totul de la o pagină la alta, nerămînînd nimic tentației lui de a descoperi investiturile subterane, bogăția sugestiilor. Intîlnim și cazuri cînd scriitorul, ferindu-se neîncetat să expliciteze, făcînd apel la tentația cititorului de a descoperi semnificații, deodată, către sfîrșitul vreunei opere literare, cedează slăbiciunii de a explica direct semnificațiile operei sale, descriind resorturile ei intime. Mai ales unii romancieri încep să-și expliciteze personajele, făcînd o schemă aproape teoretică a resorturilor intime ale cărților lor. Intr-o astfel de situație, cititorului i se răpește posibilitatea căutărilor, acel farmec al sugestiilor deschise, trezindu-se într-un cerc dincolo de care n-a mai rămas nimic imprevizibil.

PASĂREA PHOENIX

Intre perspectiva operei literare **încheiate** și perspectiva cititorului există deosebiri sub raportul coordonatelor imprevizibile. Ceea ce pentru receptor apare ca imprevizibil atunci cînd el parcurge opera **finită**, este un imprevizibil care — **din punctul de vedere al creatorului** — s-a consumat, și-a împlinit soarta. Receptorul **reface**, de fapt, **în sens invers**, drumul unui imprevizibil devenit pentru scriitor un dat cunoscut, o realitate înfăptuită.

Dar — să precizăm — această deosebire între imprevizibilul receptorului și cel al artistului se referă **numai** la asimilarea de către cititor a acelei încărcături de semnificații, de atitudini, împrejurări, acțiuni etc. pe care **artistul însuși** a investit-o în opera sa. O operă, o dată încheiată, devine ingrată față de propriul ei creator și, întorcîndu-i spatele, își deschide o mie de brațe către cititori, tentîndu-i cu tainele ei. Cititorul cu o educație estetică superioară descoperă în opera literară pe care o parcurge și semnificații pe care artistul însuși nu le-a prevăzut. In această ordine de idei, există un imprevizibil **exclusiv** al receptorului, care derivă din posibilitățile de a descoperi acele semnificații și **indeterminări latente** ce depășesc intențiile clare și **deliberate** ale autorului. Poate că opera de artă este **adevărata pasăre Phoenix**, cea mai pură, cea mai strălucitoare; de îndată ce ea s-a întrupat în ochii celui ce a creat-o, devenind — parcă — imobilă, fără suflare, își întoarce deodată fața către sufletele însetate ale publicului și **renăscînd**, abia acum începe să zboare, să palpite cu resurse și semnificații infinite, nebănuite, încărcate de surprize. Opera **deschisă** este nu numai un concept ci și o realitate palpabilă, zguduitoare, o virtute inepuizabilă în a seduce spiritele noastre atunci cînd ne așteptăm mai puțin.

Cînd se apelează la ideea „operei deschise", este citat îndeosebi Umberto Eco. Intr-adevăr, el a analizat îndelung, multilateral și **sistematic** această idee. Insă, astfel formulată, teza se întîlnește și la alți teoreticieni de prestigiu ai literaturii. „Indeterminarea" operei de care vorbea Thibaudet reliefează, în fond, aceeași idee. Iar Roland Barthes apela la ideea de „disponibilitate" a operei, exact în același sens. De fapt, Barthes apelează și la ideea ca atare a „operei deschise". „Trebuie — spune el — ca lumea să răspundă prin aserțiuni întrebării operei, să împlinească deschis, cu propria sa substanță, sensul existent" [2].

Opera **deschisă** nu este o apoziție ireductibilă față de opera **închisă**. Cele două perspective ale receptării coexistă și se corelează. Caracterul închis se referă — cum sublinia U. Eco — la acea rețea de efecte de comunicare organizate de artist în așa fel încît oricare eventual consumator să poată înțelege din nou opera însăși, forma originară închipuită de autor. Opera este „închisă" în măsura în care orice artist năzuiește cu ardoare ca publicul să înțeleagă și să asimileze acea **măsură inerentă** pe care autorul însuși a dat-o creației sale. „Inchiderea" vizează **adecvarea** consumatorului la semnificațiile pe care artistul le-a dorit și le-a realizat.

Dar orice consumator este o individualitate variabilă în raport cu o alta, posedînd o zestre strict personală în ceea ce privește cultura, gusturile, înclinațiile. Ca atare, **concomitent** cu receptarea „închiderii", opera își **deschide** ferestrele acelor **indeterminări latente**, lăsînd individualitatea fiecărui consumator să capteze semnificații multiple, proliferante, imprevizibile de la un receptor la altul, imprevizibile pentru artistul însuși. In contactul receptorului cu opera, **deschiderea** se realizează, prin urmare, din **două direcții**: din direcția operei însăși, datorită **indeterminărilor ei latente, „in nuce"**, și din cea a individualității variabile a receptorilor. Ambele direcții vin una în întîmpinarea celeilalte. Unghiul de deschidere al operei, al propriilor ei **indeterminări latente**, nu rămîne niciodată același, ci variază la infinit — **mărindu-se sau micșorindu-se** — în funcție de virtuțile individuale ale receptorului.

Dacă orice operă literară autentică posedă virtuți ale deschiderii, literatura veacului nostru **cultivă deliberat, cu maximum de intensitate**, o poetică a deschiderii. Este acea poetică a sugestiilor, al cărei avînt s-a născut încă în veacul trecut. Cum orice deschidere este o **realitate virtuală** a imprevizibilului, poetica sugestiilor care palpită în literatura contemporană este, totodată, o **poetică a semnificațiilor imprevizibile** ce se exprimă ca atare numai în contact cu virtuțile receptorilor.

Extinsă și cultivată savant pînă la limite extreme, deschiderea operei moderne s-a constituit într-o categorie mai restrînsă pe care Umberto Eco a numit-o „opera în mișcare". Ea se referă nu atît la literatură, cît — mai ales — la muzică și nu ne vom ocupa aici, pe larg, de acest aspect. Amintim, totuși, că „opera în mișcare" presupune îndeosebi o receptare de către un **artist-interpret**. In acest sens receptarea este, concomitent, un act veritabil **de creare** deoarece „opera în mișcare" este aceea pe care interpretul o **definitivează** chiar în momentul în care o apreciază. „Opera în mișcare" este o operă mereu **neterminată, cu mai mulți creatori**, pe cînd „opera deschisă" în sensul cel mai larg al cuvîntului este o operă **terminată de un singur creator**, dar conținînd o infinitate de ferestre a indeterminărilor latente, o polisemie „congenitală", în întîmpinarea căreia vin „deschiderile" individuale ale receptorilor.

Insăși capacitatea strict individuală a receptării este supusă unei **mobilități istorice**. Capacitatea de receptare literară a aceluiași individ evoluează în timp, în funcție de o multitudine de factori, încît aceeași operă citită la intervale deosebite își dezvăluie semnificații ce nu fuseseră captate în lecturile anterioare. Se manifestă, în consecință, ceea ce aș numi **imprevizibilitate istorică a receptării în cadrul aceleeași individualități**.

Literatura scontează neîncetat — în raport cu receptorii ei — pe un efect a ceea ce a fost numit „așteptări frustrate", al căror mecanism psihologic a fost analizat de Leonard Meyer, U. Eco, și de alți teoreticieni moderni.

Poate că fenomenul „așteptărilor frustrate" constituie expresia cea mai directă, mai elocventă și frapantă a imprevizibilului în receptare. Chiar în clipa cînd cititorul așteaptă febril, încordat, să se producă **un punct nodal** capabil să întărească **continuitatea fluxului de imagini artistice**, tocmai atunci acest **flux** se retează brusc, apărînd întorsătura neașteptată. Această **discontinuitate** a fluxului de imagini în receptare are o structură **„pozitivă, constructivă**, deoarece ea întețește vîlvătăile emoției artistice, **potențînd caleidoscopic** așteptările cititorului. Este o discontinuitate care **reîmprospătează** mereu emoția artistică, imprevizibilul apărînd — în acest sens — ca o **virtute animatoare** a receptării literaturii, a artei în general.

GRIGORE SMEU

1 Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și istorie literară*, E.P.L.U., București, 1966, p. 153.

2 Roland Barthes: *Despre Racine, Eseuri*, E.P.L.U., Buc., 1969, p. 26.

ION GÂNJU: „Obiceiuri II"

CORESPONDENȚĂ INEDITĂ

G. TOPÎRCEANU

Topîrceanu nu a fost niciodată un adept al „științei literaturii" elaborate de Mihail Dragomirescu, iar părerile unuia despre celălalt nu erau prea entuziaste, ba chiar dimpotrivă; e bine cunoscută sclipitoarea diatribă Intre cafele [1], *în care Topîrceanu l-a imortalizat pe meticulosul profesor de literatură într-o postură care n-a avut de loc darul să-i măgulească acestuia vanitatea sensibilă, iar nu de mult s-a publicat un fragment postum din piesa* Omul din lună [2], *care reia într-o formă și mai virulentă atacul împotriva lui „Dragomirache Mihalachescu". Mai lipsit de spirit, M. Dragomirescu s-a mulțumit să-l desconsidere pe Topîrceanu, socotindu-l poet minor. Cu toate acestea, între cei doi au existat și alte raporturi decît de ostilitate, ce e drept, o foarte scurtă perioadă și fără nici o urmare practică. In calitatea sa de membru al Comitetului de lectură al Teatrului Național, criticul bucureștean îi scrie lui Topîrceanu care tradusese recent* Visul unei nopți de vară [3], *pentru a-i cere piesa, indicînd și unele prealabile modificări după gustul său. Din partea lui Topîrceanu, corespondența numără trei scrisori, pe care le reproducem mai jos* [4]:

Domnule Profesor,

Am primit scrisoarea D-voastră din 30 martie a.c. și vă mulțumesc pentru atențiunea pe care mi-o acordați.

„Visul unei nopți de vară" a apărut de sub tipar acum cîteva luni în traducerea pe care vi-o trimit o dată cu aceasta. Dacă mi se cere să respect forma originalului în ce privește *aranjamentul tehnic teatral*, sînt gata să fac schimbările cerute, după textul marelui englez sau după indicațiunile D-voastre.

Dacă însă mi se cere să respect însăși technica versurilor originale și să refac complet traducerea, Vă răspund că faptul mi-e imposibil — din două motive:

1) Există o asemenea traducere, anterioară, datorită lui Iosif. Se zice că e *injucabilă*, tocmai din cauză că traducătorul a voit să respecte aidoma forma originalului.

2) Incă înainte de a fi început traducerea, mi-am dat seama că endecasilabul iambic shakespearian, potrivit cu limba engleză, nu prea e potrivit, mai ales pentru teatru, cu spiritul limbii noastre; e un vers mai mult filozofic sau liric, decît teatral. Iar eu am făcut traducerea anume pentru scenă.

Incercînd să împace spiritul limbii noastre cu spiritul marelui englez, această lucrare reprezintă maximum de efort pe care mi-l permiteau mijloacele artistice și priceperea mea, posibilitățile limbii române și o desăvîrșită conștiinciozitate profesională.

In forma în care se află, mi-a fost de curînd cerută de o companie teatrală pentru reprezentare. Dacă Teatrul național îmi cere *numai* amenajări technice în sensul originalului, sînt gata să le fac înainte de 1 August — cu rugămintea să-mi achite onorarul promis *la data* cînd voiu preda definitiv lucrarea, nu cînd va fi pusă în repetiție.

In amintirea vioaielor seminarii de pe vremuri și bazat pe înțelegerea D-voastre în chestiuni literare, vă rog, Domnule Profesor, să-mi pledați cauza la Comitetul teatral.

Vă rog să primiți respectuoase salutări din capitala Moldovei

al D-voastră devotat

G. Topîrceanu

str. Alecsandri 12, Iași

Iași, 3 aprilie 1922.

Iași, 11 Apr. 1922.

Iubite Domnule Profesor,

Am primit abia azi scrisoarea și cartea Dv., pentru care vă mulțumesc, și mă grăbesc a Vă răspunde. Din cît am avut vreme să foiletez în fugă, am înțeles ce cereți de la mine.

Primesc propunerea. Voiu corija traducerea în sensul indicat de D-voastră — și voiu trimite manuscrisul definitiv peste cel mult 4—5 săptămîni. In răstimp, voiu trimite cîteva pagini de probă. Dar fiindcă trăiesc numai din literatură și nu-mi pot permite luxul unei munci gratuite, care pentru mine ar însemna un adevărat dezastru, am nevoe de o garanție absolut sigură că traducerea mea nu va fi refuzată în ultimul moment, sub motivul cutare sau pretextul că nu e bună. Dacă acum (sau după lectura paginilor de probă) Comitetul teatral îmi acordă inalta lui încredere, — să mi-o acorde pînă la capăt: să-mi comandați oficial traducerea, cu asigurarea că veți primi-o așa cum o dau, *sub garanția și răspunderea semnăturii mele*; că la data predării manuscrisului definitiv, mi se va achita onorarul integral de minimum 8000 lei și că, respectînd forma de versificație din original, nu voiu fi sîcîit cu propuneri condiționale de schimbări mărunte.

Vă rog să nu luați aceste deziderate drept „condiții" infatuoase de scrib, ci drept simple și juste precauții de burghez, — căci la sfîrșit ar fi prea tîrziu, inutil și penibil să aduc în discuție publică o chestiune pecuniară. Viața, oamenii și împrejurările nu m'au prea dorlotat. De aceea sunt precaut și mizantrop.

Cu atît mai atingătoare a fost pentru mine bunăvoința pe care mi-ați arătat-o cu acest prilej și pentru care vă rămîn îndatorat.

Poate ați citit în Flacăra articolul pripit și de rea credință interesată, al d-lui Iorga [5], căruia și voiu răspunde. Nu știu dacă d-a are un rol oficial sau preponderent la Teatru. In orice caz, fiindcă articolul poate influența părerea Comitetului teatral — rog să se aștepte și replica mea.

Voiu răspunde cuviincios d-lui Iorga, dar voiu căuta să-l zgîndăresc. Dacă se prinde, duelul va fi amuzant [6]

Așteptînd răspunsul, vă rog să primiți cele mai bune salutări de la

al D-voastră devotat

G. Topîrceanu

str. Alecsandri 12 Iași

Iubite Domnule Profesor,

Vă trimit proba promisă [7]. Am ales un pasagiu în care se întîlnesc toate formele utilizate de Shakespeare. Dacă propunerile mele se admit, Vă rog să-mi răspundeți, ca să mă apuc imediat de lucru.

Dar am presentimentul „că nu se face" — iar dacă totuși se face, vă rămîn foarte îndatorat.

Rugîndu-vă să mă iertați de toată plictiseala pe care v-am cauzat-o cu atîta corespondență, rămîn

al D-voastră devotat

G. Topîrceanu

28 April 1922 — str. Alecsandri 12, Iași.

In traducerea lui Topîrceanu, într-adevăr, piesa nu a fost jucată, după cum presimțea și el, însă chiar în următoarea stagiune, 1922—1923, s-a montat traducerea lui St. O. Iosif [8]

In afară de relevarea acestor raporturi incidentale, cele trei scrisori completează imaginea unui scriitor strîmtorat de condițiile materiale și care, avînd temeritatea de a încerca să trăiască numai din scrisul său, nu-și poate permite să facă o lucrare fără să fie absolut sigur că i se va cumpăra; ele, totodată, confirmă onestitatea și înalta probitate profesională cu care scria Topîrceanu.

MIRCEA ANGHELESCU

1 In volumul *Scrisori fără adresă*, Buc. (1930).

2 publicat de Otilia Cazimir în *Iașul literar* nr. 6, 1956.

3 Iași, 1921.

4 Scrisori inedite aflate la Biblioteca Centrală de Stat, Fond St. Georges, Arhiva M. Dragomirescu.

5 N. Iorga — *Incă o traducere de Shakespeare*, în *Flacăra*, an. VII, no. 18 din 8 apr. 1922, p. 1—2.

6 Răspunsul, care n-a reușit „să-l zgîndărească" pe N. Iorga, e publicat în *Viața românească*, an XIV, 1922.

7 Trimite șapte pagini, Scena I din Actul IV cu explicația: „La începutul actului IV se găsesc toate formele utilizate de Shakespeare: versuri albe, proză și pasagii lirice în versuri rimate".

8 I. Massof — *Istoria Teatrului Național din București, 1877 — 1937*, Buc., 1937, p. 231.

„TE CÎNT CA UN COPIL BĂTRÎN"

Clasic și modern, Tudor Arghezi este, ca și Mihail Sadoveanu, un poet al valorilor care nu sînt consumate de o unică percepție, sensibilitate, ci rămîn mereu deschise receptării și unor nesfîrșite fluxuri de revalorificări, sedimentări de sensuri necunoscute, de reflecții lirice în care seninătatea spiritului este invadată de îndoială, de o mișcare mai grabnică a înțelesurilor. **Crengi** (1970) este suprafața lirică a liniștii spirituale, a stărilor grave : sensurile vieții par a fi lămurite, dramele devin spectacole pe care poetul le contemplă, le ridică nu o dată la o idee ca să le părăsească în favoarea unei estetici existențiale tulburate de aripile unui decor irepetabil, dominant de sentimentul morții. Elegia curge din înțeles în înțeles, din reflecție în reflecție, ca o evadare din iluzie în real, ca o spovedanie cu ton de psalm, dar eliberat de zalele rimei și condus spre o zonă a tristeții unde costumația simplă însumează mai roditor reflecțiile. **Versuri descălțate** (1960) este un poem al muzicalității frînte : strunele par odihnite în sunet, cu pauze de eres, melancolice, trecute și deschise ideii, de neant, de vale a plîngerii ; elegia e și un mic tratat filozofic, o înțelepciune scoasă dintr-o experiență morală a unei existențe care descoperă durerea lucrurilor, timpul pierdut, plutirea nevinovată a destrămării tradusă într-un sfîșietor decor de chemări învinse : „Ce stai, omule, în luminile acestea singuratice și plîngi? / Plîng berzele zilelor ce trec cu-o aripă neagră, cu-o aripă albă. / Plîng zilele care trec... moarte. / Plîng copiii fără părinți. / Plîng ființele flămînde în pădurile nopții, fiarele, șerpii, vietățile crude și blînde. // Plîng femeile înșelate, plîng bărbații mințiți. / Plîng păsările și vitele ucise ca să fie mîncate. / Și-mi plîng toate multele subtimpuri pierdute : / Îmi plîng păcatele. Plîng că timpurile nu se mai întorc. / Plîng că omul se duce și se întoarce uitîndu-se numai în pămînt, / Mă plîng pe mine, cel cîntat de tine". Neliniștea s-a metamorfozat în contemplație și răspuns direct, iar poemul concentrează un destin al poetului — conștiință. Durata experienței care s-a consumat intră în stratul de meditație și întreaga elegie pare extrasă din voința de a fi, iar regretul despărțirii, al nevalorificării totale a tuturor „multele subtimpuri pierdute" este drama subterană a neîmplinirii, a conștiinței care de abia acum cunoaște adevărata, reala dimensiune de psalm tulburat nu de violența, obsesia întrebărilor („Nu și voi nici să mă plîng și nici să gem, / N-și mai voi acum nici să blestem"), ci de cu totul altceva : o misterioasă și înceată neliniște metafizică încețoșează ecranul existenței pe care imaginile apar cu semnificații de nedefinit. Timpul nedeslușitului, al imprevizibilului comunică cu neînțelesul, cu deruta : „Cu alte umbre ceasul se-nădește, / Nelămurit ; șoptit a rugăciune, / Și nu pot ști nimic din ce-am a spune / Și nu am cui, căci nu înțelege nimeni / Cum nici eu nu înțeleg ce e cu mine". Conștiința duratei pămîntești cheamă una cerească, dar tonalitatea poeziei cuprinde spațiile unui determinism al sensibilității condiționat de suflet („Te iau duhovnic, suflete-n tăcere / Ești tu măcar sau sufăr de-o părere ?"). Procesiunea, călătoria spre necunoscut este a unui spirit cuprins de o teribilă posibilitate de a identifica realul cu adevărul, posibilitatea care se metamorfozează într-o excelentă partitură lirică. Divinul este exclus, dialogul dramatic al conștiinței își distribuie costumația într-un spectacol al derutelor și senzaționalului concret : „Dar ce să-ți spui ? că n-am nimic de spus, / O ceață mă pătrunde, pare că de sus, Și alta vine nu știu de unde a venit, / Parcă-și trăi și parcă și fi murit, parcă aș fi și parcă și fi fost, / Parcă-s pribeag și fără adăpost, / Un pai, o pleavă, un scaiete. / O ușe fără de părete / Sau o fereastră-n gol. / Nu pot nici să mă culc nici să mă scol / Și mă trezesc cu cineva umblînd, / și zic că poate-ar fi un gînd, / Dar gîndul mi-e și el nedeslușit, / De cine a intrat, de cine a ieșit / Din camerele mele, călcate pe furiș / Fără păreți și acoperiș. / Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva, / Se pot petrece, toț cîte ceva, / Taine ursuze, chipuri de secunde. / Nimicul se-mpletește și se-ascunde / De cînd mă știu și m-am simțit mă-nbie / O viață petrecută în agonie /.

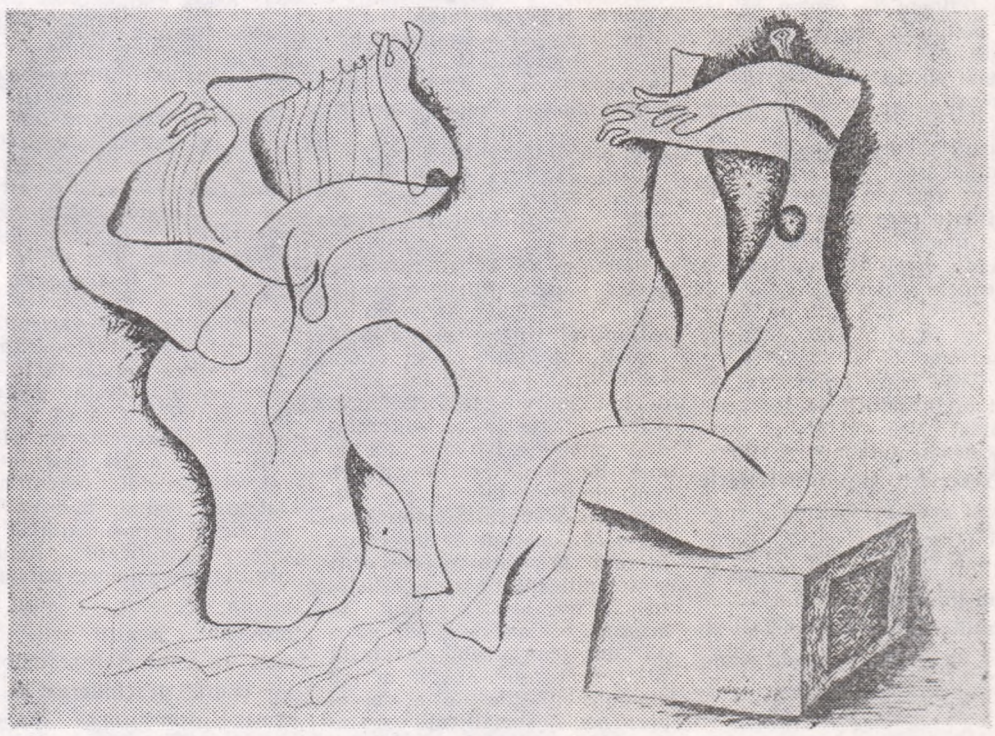
Un început fără sfîrșit știut / Și un sfîrșit mereu fără-nceput".

Panorama lirică argheziană continuă și aici pe pamfletar, cultivă spunerea fără lingușirea nehotărîtă a cuvintelor, iar portretistica primește un nou relief. Limbajul e topit într-o structură în care realul moral nu-și pierde materialitatea : suflet ca un dulap, lingău, obraznic etc. Oglinda pamfletarului nu deformează imaginea, ci o reflectă exact : „Ființa lui în carne și postumă / S-a încleit din bale, zgîrci și gumă". Întîlnim secvențe din **Flori de mucigai** decupate dintr-un tablou în care noaptea suferinței, pierzării nu se poate confunda cu speranța evadării. Simbolul nopții („Strigă toți urlînd odată / De o spaimă tremurată, / Vine noaptea ! Vine noaptea") ca imagine a infernului crește din conștiința că totul se reduce la un regim de existență absurd, identificat cu întunericul, cu imposibilitatea de a fi și altceva într-un cerc închis pentru totdeauna. **Zlătarii** e caravana care trece să divulge fapta hoților de rînd, dar și „tehnica" juridică („Că magistratul uns mai înțelege, / Că mai închide ochii peste fapt și lege") poate repede schimba un destin, o hotărîre. Textul arghezian își întinde aripile în suprafețele lucrurilor și ale proceselor morale care se întîlnesc ca să-și recunoască o identitate precisă, măsurată numai la dimensiunea și nivelul sincerității („Cît ai căta să nu mai simți / Sufletul nu poți să ți-l minți").

Neliniștea și deruta din **Ora confuză** se transformă în extaz și chemare disperată în **Mi-e dor de tine,** poemă construită în maniera lui Francesco Petrarca, unde Tudor Arghezi se confesează brutal, ca într-o elegie eminesciană strivită de acordurile stranii ale sentimentului de irepetabil : „Mi-e dor de tine, zvelta mea femeie, / De gura ta de orhidee, / De sînul tău cu bumbi de dude, / De buzele-ți cărnoase, dulci și ude, / Mi-e dor de tot ce se ascunde, // De șoldurile tale tari, rotunde, / De genunchii tăi mi-e dor, / Să-mi stringă capul înlăuntrul lor". Pe acest ritm de clopote, amenințat să se scufunde în mări necunoscute („Nufărul meu deschis / Plin de parfume rare și de vis"), poetul își recheamă erosul. Imaginea e concretă : „Vino încet și mănveșmîntă / Cu sufletul, cu carnea ta, / Pe care nu o pot uita". **Litanii** („Paraschivei") traduc suferința reală a pierderii celei apropiate în același ton de bocet. Despărțirea este o trecere, iar descoperirea altui tărîm, altei realități devine un moment de reflecție : „Mi-e dor amar de tine, / Să cred că ai murit nu-mi vine. / Cum ai știut să fii atîta timp cu mine / Și la noroc și nenoroc, / Și-acum să nu mai fii deloc ? / Te adormeam pe brațul meu / Și-acum dormi la Dumnezeu. / Desigur lîngă el te simți mai bine / Decît fuseseși, lîngă mine. / El empărat, și grația ți-o porți / Sus, în haremul lui cu morți". Eminescianismul poetului poate fi intuit și în versurile de sfîrșit : „Te sărutai culcată, dar buzele ți-s reci : / O sărutare fără de răspuns în veci de veci".

Poezia din **Crengi** restituie un Arghezi în pelerină de neliniștit metafizic. Pe clapele albe și negre ale pianului cad nuferi, sunetele cresc spre înălțimea melancoliei în vocea unui vers care reprezintă o cheie posibilă de interpretare : „Te cînt ca un copil bătrîn". E distanța poetică fertilizată, să spun mai bine, valorificată de la versul : „Fă-te, suflete copil !" și pînă la acest text în care ingeniozitatea, candoarea și înțelepciunea se suprapun. Evoluția, finalizarea s-a produs, e drept, într-o continuitate fecundă care numaidecît poate fi definită ca sincronizare, modernitate. Poezia a crescut de la ideea de puritate spre una a filozofiei lirice, sinteză de vitalitate și sensibilitate.

ZAHARIA SÂNGEORZAN



ION GÂNJU : „Compoziție"

CORNELIU ȘTEFANACHE : DINCOLO

Discuțiile din presa recentă subliniază personalitatea artistică a prozatorului C. Ștefanache care, odată cu volumul Zeii obosiți, *s-a impus în proza contemporană prin romane de o remarcabilă originalitate. Autorul are o anume știință a compoziției care îl conduce spre aceleași tipare narative, spre aceeași tipologie de personaje, aceleași incursiuni etico-filozofice și estetice, demonstrînd în ultimă analiză că pretextele epice nu se fixează la întîmplare, ci sînt dictate de anumite legi ce au o logică internă bine structurată de eul subconștient al creatorului. Se înțelege că, teoretic, este vorba de o calitate de un interes capital pentru un artist care își are de la matcă trasate contururile originale, relevîndu-și propriile potențe spirituale și refuzînd, prin definiție și din imboldul natural al individualizării unui nucleu cu luciri proprii, învecinarea sau chiar însușirea formală a unor elemente străine. De aceea artistul modern de mare originalitate este, tot teoretic vorbind, o apariție neobișnuită, foarte greu previzibilă, pentru că se consumă din „interior", asemeneo meteoriților. Desigur că nu se poate vorbi de un „interior" luat în sens absolut întrucît, dacă scriitorii așa-ziși clasici se integrează în curente după criterii și elemente formale concrete, modernii sînt integrabili în familii de spirite, însă fondul lor comun se află pe o traiectorie care nu mai ține de domeniul concretului.* Dincolo *este o serie alegorică, dar cititorul se convinge de acest lucru abia după parcurgerea totală a textului. Căci secvențele inițiale care cuprind salvarea lui Petru de către o femeie ciudată, peregrinarea sa pe un cîmp aflat la margine de lume, cu o hîrtie în mînă, îmbrăcat în haine negre, senzația de vomă, de ceață, de apă, obsesia bocancilor, a tatuajelor dau impresia unor pasaje suprareale. De fapt, luate separat, ele par credibile pentru că, atît discuțiile ostașilor dornici de băutură și viață lumească, precum și convoiul sumbru de oameni care sărută pămîntul recheamă în mintea lectorului scene identificabile. Numai că ele și-au pierdut coerența normală și atunci textul luat în totalitate capătă altă dimensiune. El este reorganizat de eul suprasensibil al eroului care suportă o altfel de condiție umană și astfel pasajele devin și pentru lector verosimile. Nu ne mai miră nici ascensiunea lui Ștefan, nici neconcordanța că Ioana ar fi vinovată de sinuciderea lui Petru, nici renunțările succesive ale fiului său, pentru că autorul a exersat imaginația cititorului să facă transgresări rapide dintr-un mediu în altul, adică de la o realitate închipuită și aparent improprie, la alta cotidiană și comună. În aceste cazuri, originalitatea nu mai stă în paternitatea ideii, nici în ineditul narațiunii, ci într-un sistem mai complex de semne care se constituie într-un fabricat special, cu un timbru absolut unic, reactualizînd o idee platoniciană privitoare la natura spontană a operei de artă. Invenția verbală sau epică nemaiiiind criterii fundamentale în aprecierea originalității, scriitorii pot apărea în serie ca variațiuni pe aceeași temă, populînd pînă la saturație flora literară. De aceea, în critica de apreciere, operația cea mai dificilă este sesizarea individualităților poetice, întrucît excesul de impresionism, falsul inedit și pitoresc pot duce la regretabile intervertiri valorice.*

Dar pe cît de dificilă este operația de apreciere în legătură cu diferite personalități poetice, pe atît de lesnicioasă devine cercetarea unei serii de opere ale aceluiași autor, după ce una reprezentativă dintre ele a fost perfect descifrată. Căci artistul modern transcrie aceleași date ale eului poetic în diverse ediții, de unde și ideea justificată de obsesie, care revine în limbajul critic. Se poate observa că artiștii mai puțini personali, mai ales în proză, sînt total diferiți de la o carte la alta din cauza procedeelor tehnice împrumutate, pe cînd creatorii autentici perfectează aceeași formulă. Fie că vor să aibă sub observație un anume tip caracterologic pe care îl pot nuanța în funcție de varierea contextului, fie că vor să recompună aceeași atmosferă, datele compoziției sînt păstrate în liniile generale. Tehnica poate fi recunoscută și la Corneliu Ștefanache și faptul că rămîne credincios aceleeași modalități de comunicare și în recentul Zeii obosiți, *dar și în mai recentul* Dincolo, *deopotrivă, este o dovadă de maturitate în gîndirea sa artistică, întrucît rezultatele sînt relevabile. Mai întîi pretextul epic este similar și într-un roman și în altul și anume consecințele unui gest inițial, legat, într-un caz, de un amănunt din biografia lui Toma, sau de viața lui Petru Petria în* Dincolo. *Pretextul inițial are rostul să scoată din circuitul colectiv normal pe unul dintre eroi, adică să realizeze o opoziție netă între grup și individul dornic de recuperare, de aceea amănuntul ia vădite proporții și împrumută elemente senzaționale. Spre deosebire de romanul kafkian unde nu există obsesie epică, ci o derulare de întîmplări haotice, acestea se întîlnesc în* Dincolo, *ceea ce face romanul agresiv și captivant nu pe planul anecdoticului, ci al discursivului. Tehnica este bine aleasă pentru că eroul lui C. Ștefanache este un complexat și de aici conștiința sa mereu asaltată de întrebări contradictorii. Atît ansamblul de întîmplări cît și verbiajul extrem de dilatat îl izolează într-o lume artificială. Drama se naște din natura paradoxală a meditațiilor și contragesturilor, adică acțiunile lui Toma sau ale lui Petru, protagoniștii celor două romane, devin ilogice în comparație cu ale grupului, de unde și o tentă pesimistă pentru că eroul, avid de țărm, se surprinde mereu cu luciditate și amărăciune, dar fără lamentări melodramatice, purtat iremediabil către larguri.*

La drept vorbind, faptele din roman par perfect credibile, dar între ele se infiltrează halusuri ca moartea lui Petria sau izolarea acerbă a femeii și acest artificiu tehnic dă o coloratură neobișnuită pasajelor scoțîndu-le din rutina faptului cotidian, fără ca autorul să apeleze neapărat la fabulos. Prozatorul îl obligă astfel pe cititor să accepte asemenea convenințe întrucît pe dînsul, ca creator, îl preocupă convertirea anecdoticului în alegorie. Astfel, în spatele fabulei, stă viziunea unui tip caracterologic, nu a unui personaj, care gîndește în termeni epici, estetici, filozofici, așa cum se întîmplă în romanele moderne de la Joyce încoace. Alegoria constituie în acest caz substanța cea mai rafinată a cărții. Ea devine a doua biografie a eroului și dirijează întregul comportament și sistem de gîndire, dar totodată accentuează și izolarea sau, mai bine zis, opoziția dintre el și grupul rutinat în convenințe. Aici poate fi surprins aspectul cel mai subtil al romanului și anume echivocul care se naște din relația grup-erou. Izolarea și înstrăinarea sînt totale și fiecare în parte s-a încercuit în ilogic. De unde și întrebarea : care lume este reală ? Cea subumană a grupului, sau cea romantică, temerară, dreaptă și pierdută în metaforă a lui Petru ? Se năștea astfel două lumi cu mersul lor pe orbite separate. Postulatul și-a găsit deslegarea și anume gestul inițial a determinat un lanț întreg de alte gesturi, la fel de ilogice, pînă cînd omul a devenit un semn, „altă semnificație ce depășea raporturile noastre".

De aceea în proza lui Corneliu Ștefanache apare un anume tip al înstrăinatului, cu o biografie proprie, concretizată într-o vestimentație alegorică. Preluarea aceluiași tip caracterologic în Dincolo *i-a prilejuit autorului perfectarea schemei epice și plasarea adecvată a alegoriei. Aceasta punctează romanul în încheieturile sale principale și asigură eroului o anume predestinație printr-o prezență obsedantă în biografia sa (bastonul orbului, broasca țestoasă, clopotul, lupii). De aceea, a doua ipostază a lui Petria, de data aceasta ca elev și ziarist, este perfect justificabilă. Transferul a fost posibil și din cauza unei comuniuni psihice, prima dată eroul fiind anihilat ca personalitate din cauza războiului ; a doua oară, intrigat de comportamentul enigmatic al Ioanei, al rudelor, prietenilor, pretext pentru elaborarea unei lumi iluzorii. Deocamdată evadări în basme, aventuri erotice imaginare, nopți albe, într-un cuvînt exersarea unui alt sistem de gîndire, propriu înstrăinatului. În acest caz sînt posibile și caricaturizarea celor din jur, și monologurile interminabile, ca să fie mai evidente contrastele.*

Astfel, romanul lui Corneliu Ștefanache este o construcție bine elaborată și o demonstrație că proza modernă nu este numai anecdotică, dar nici un joc facil de improvizații tehnice, ci un tip de istorie a omului contemporan, pe cît de dramatică, pe atît de fascinantă.

MAGDA URSACHE

cronica literară

C. DOBROGEANU-GHEREA
CRITIC AL LITERATURII UNIVERSALE

Structura critică fundamental deosebită de aceea a lui Titu Maiorescu, formată și realizată pe alte dimensiuni spirituale, mai mult o experiență de autodidact, justifică scăzuta percepție a lui C. Dobrogeanu-Gherea față de fenomenul literar străin. El nu frecventase sistematic clasicii literaturii universale și nici nu asimilase cultura literară a timpului în totalitate, cu deschideri serioase spre literatura modernă: Marcel Proust, Rimbaud, Rilke, Trakl, Joyce ș.a. Titu Maiorescu îi contesta spiritul de receptivitate, accesibilitatea ideilor estetice străine. Lui Gherea nu-i este totuși indiferentă realitatea literaturilor lumii, bineînțeles privită, asimilată, raportată aproape totdeauna la concepțiile lui sociale, la o cauzalitate a mediului sau de natură morală. Acolo unde criticul intuiește socialul, descoperă simpatia, plăcerea, afinitatea, opera e studiată cu voluptate, cu sinceritate totală. Mihail Kogălniceanu respinge abuzul de traduceri prin îndemn la tematica națională, iar Ion Heliade Rădulescu era pentru o bibliotecă de literatură universală. Ideea va fi fructificată și continuată de Gherea în articole speciale dedicate acestor probleme. Cunoașterea nivelului de receptare, de influențare și răspîndire a operelor traduse, a sincronizării îl determină pe critic să-și expună principiile asupra necesității traducerilor, a raporturilor care se stabilesc între structurile operelor naționale și cele universale. Ideea influenței este înțeleasă dialectic: „o operă literară **bine tradusă** începe să facă parte din literatura țării, influențînd-o, dacă nu în același grad, măcar în aceeași direcție ca și o operă artistică scrisă în limba țării". (v. **Inrîurirea traducerilor** în „Lumea nouă", an I, 1894, nr. 25, 28 noiembrie, p. 1). Traducerea clasicilor ar avea o semnificație deosebită pentru evoluția noastră literară, ar schimba nivelul valoric: „In adevăr, să ne închipuim numai cît de folos ar fi pentru dezvoltarea noastră literară, dacă am avea traduse, într-o corectă și frumoasă limbă românească, operele principale ale lui Balzac, Stendhal, Goncourt, Daudet, Maupassant, Zola, Dickens, George Eliot, Currer, Bell, Thackeray, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, Björnson, Ibsen; ce influență imensă ar avea această bibliotecă superbă asupra culturii literare, asupra educației gustului artistic al publicului nostru cititor!". Ideea lui Heliade e, deci, din nou expusă actualității literare, unei meditații constructive, de urmat, căci prin traduceri, influențe, o literatură, și mai ales una la vîrsta tinereții, se va descoperi în insuficiențe, în condiția ei, în valori reprezentative sau în imitații servile modelelor. Traducerile sînt condiționate și de un nivel superior al dezvoltării limbii literare (v. **Traducerile și limba literară** în „Lumea nouă", an. I. 1894, nr. 32, 5 decembrie, p. 1), concept a cărui dialectică e definită de Gherea structuralist: „e un organism care se găsește în continuă dezvoltare și evoluția ei e legată strîns și e condiționată de evoluția intelectuală și sentimentală a unei națiuni".

Actul traducerii dintr-o limbă în alta e analizat cu pătrundere și într-un spirit modern în **Greutățile traducerii**: „traducătorul trebuie să se pătrundă de opera de artă, trebuie să trăiască aceeași viață cu toate emoțiile ei, pe care artistul le-a trăit creind opera sa — pentru aceasta însă traducătorul trebuie să aibă și el un temperament de artist", concluzii care azi sînt esențial valabile, căci continuă Gherea, **„traducătorul trebuie deci să fie și el artist"**. Problema fundamentală, hotărîtoare, practică și de neocolit, extrem de actuală, este, după critic: **„Ce trebuie să traducem?"** (1895). Paradoxal, toate răspunsurile pe care Gherea le găsește duc la ideea traducerilor din literatura modernă și nu din cea clasică. Preferința pentru literatura modernă e explicată cu patimă: „In operele mari moderne avem nu numai nepieritoare-frumuseți artistice, nu numai o bogăție de idei și simțăminte dar aceste idei și simțiminte sunt **ale noastre**, viața ce vibrează în inima și în sufletul nostru, de aceea ne pasionează așa, de aceea chiar o operă modernă de mai mică valoare artistică produce de multe ori o impresie atît de adîncă". Gherea este de o modernitate indiscutabilă și perspectiva sa literară e a unui spirit care intuiește la nivelul socialului realitatea estetică reprezentativă a secolului modern: „genul literar eminamente modern e nuvela și mai ales romanul, un gen literar foarte potrivit pentru a exprima întreaga complexitate a vieții moderne". Principiile expuse, originale integral sau parțial, dar propuse unei vieți literare de atunci, cu scopuri imediate, tendința de a preciza un aspect al realității literaturii universale, al importanței pătrunderii ei în circuitul valorilor internaționale, sînt traduse în texte critice care le reflectă, le urmează. Interpretările lui Gherea sînt refluxul unor idei sociale, iar scriitorii care îl preocupă efectiv sînt geniile cu o „înălțare artistică, dar și cetățenească" (v. **Artiști — cetățeni** în C. Dobrogeanu-Gherea: **Studii critice**, ediție îngrijită de George Ivașcu. Buc. E.P.L. 1967, p. 496—558), personalitățile care s-au preocupat de social. Criticul înaintează pe stratul de realitate socială, iar acolo unde nu-l descoperă, trece la o altă literatură cu aceeași idee de esență socială. Gherea jalonează o istorie a literaturii universale la mici dimensiuni, deschisă cu literatura Germaniei. Goethe e tratat cu îngăduință, iar Lessing ridicat în slăvi. Schiller „e un demn emul al lui Lessing". Opera lor e privită ca un reflex social, iar cînd criticul ajunge la estetic, analiza e superficială, neconvingătoare. **Faust** sau **Hoții**, în acest sens, nu-i produc nici o emoție critică. Lirica lui H. Heine e expediată rapid. In Franța „Diderot reformează critica artistică și literară. Impreună cu Lessing, el poate fi socotit întemeietorul criticii moderne"; e „un Lessing al Franței". V. Hugo e „cel mai mare poet francez al veacului nostru". Nimic despre arta lui, despre principiile romantice. Panorama critică a lui Gherea nu neglijează, tot din rațiuni pur sociale, literatura engleză. Evident, Schelley și Byron se bucură de un regim analitic întins, de reveniri, justificări a atitudinilor lor progresiste, motiv serios de a comenta cu entuziasm și convingere ideile sociale. Explicații sociale primesc și romanele lui Dickens și Thackeray („un satiric"), cu lungi și frecvente citate scoase din opera critică a lui H. Taine. Plăcerea analizei cu delimitarea suprafețelor cu caracter social nu refuză pe Robert Burns, Thomas Moore, („bardul națiunii irlandeze, apărătorul libertății Irlandei"), iar în Italia pe Alfieri, Leopardi („un genial poet și un mare cetățean, un pesimist, cel mai disperat pesimist ce a existat vreodată"), pe Mickiewicz în Polonia. Toate analizele, aș zice graficele socialului, neglijează voit sau nu valoarea estetică chiar cînd comentează pe clasicii ruși cunoscuți așa de strălucit. Puskin e „un poet genial", „un mare cetățean". Lermontov este expediat în cîteva propoziții. Romancierii (Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi) nu sînt înțeleși în totalitate, căci Gherea face sociologie literară pură atît cînd vorbește de literatura rusă și de cea scandinavă (Ibsen, Björnson) sau meghiară (Petőfi). Realitatea literaturii universale, scriitorii, ideile lor, atitudinea progresistă, morala devin pentru critic singura experiență de analizat, căci comentariul estetic se reduce la exclamații, la propoziții critice generale, aproape aceleași la fiecare autor. Identificarea originalității, sensibilității, a modalității lirice, epice sau dramatice este insuficientă. Notele fundamentale sînt uneori definite: Turgheniev („realismul rațional"), Dostoievski („analiza psihică"), Taras Șevcenko (explicația poeziei prin biografie), Leopardi („Lirismul pesimist și deznădăjduit a lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă"), Balzac („tipuri naturaliste superioare"). Cînd analizează **Năpasta** a lui I.L. Caragiale, ca să convingă pe cititor de realismul Ancăi, va apela la Shakespeare (**Hamlet, Richard al III-lea**). Poezia lui Alfred de Musset nu scapă nici ea de capcanele unei narațiuni care o pulverizează în toate direcțiile.

Conceptul de literatură universală îi era lui Gherea aproape necunoscut, cu toate că ideea unei asemenea realități o întîlnise cu siguranță în **Conversation avec Goethe** a lui Eckerman care îi era cunoscută și pe care o citează în **Artiști-cetățeni** în limba franceză. Explorările sale în literatura universală sînt reflecții sociale care l-au convins de semnificația artei ca produs al colectivității, mediului, temperamentului, dar nu l-au determinat să intuiască și valorile estetice peste care a trecut nu o dată cu o indiferență nejustificată.

N. ADRIAN

ION GÂNJU: „Portret"

ALFRED JARRY

Ediția românească a lui Ubu *pune pe comentator într-o situație delicată: despre cine să vorbească, despre Alfred Jarry sau despre Romulus Vulpescu? Ai senzația că această carte este rodul unei insolite colaborări, prezența lui R.Vulpescu făcîndu-se simțită, într-un fel sau altul, la fiecare pagină. E vorba mai întîi de excepționala ținută grafică: textele și ilustrațiile sînt rînduite cu o mare artă, dar la un moment dat nici nu mai știi unde sfîrșește rafinamentul și începe prețiozitatea. Aparatul critic este impunător, Jarry însuși ar fi surîs probabil văzînd ce demonstrație de erudiție se poate face pe marginea farselor sale. Trebuie spus aici că nu tot ce a fost introdus în masiva* Addenda *își justifică utilitatea: bineînțeles corespondența, memorialistica fac din Jarry o figură la fel de plină de pitoresc și de vie ca eroul său, dar în ciclul* Antologiști, critici, istorici literari *sînt reproduse o seamă de opinii cu totul insignifiante, cum ar fi aceea aparținînd lui Marcel Girard — autor al unui foarte elementar* Ghid ilustrat al literaturii franceze moderne, *Henri Clouard, Kléber Haedens, René Lalou. In fine, rămîne de văzut cît anume din textul oferit cititorului român aparține lui Jarry și cît lui Romulus Vulpescu. Autorul* Exercițiilor de stil *face parte din familia traducătorilor incomozi care refuză să se retragă cu discreție și umilință în spatele textului, manifestîndu-și, fără complexe și prejudecăți, personalitatea.*

In ceea ce privește locul pe care îl ocupă Ubu rege *în istoria literaturii toată lumea este, astăzi, de acord; piesa marchează momentul nașterii „noului teatru". Între ziua de 10 dec. 1896, cînd Lugné-Poë prezenta în fața unei săli delirînd de admirație sau de indignare drama în 5 acte* Ubu rege, *și ziua de 11 mai 1950, cînd la Théâtre des Noctambules, Nicolas Bataille juca pentru cîțiva spectatori dezorientați antipiesa lui Ionescu,* Cîntăreața cheală, *e un gol pe care n-au reușit să-l umple tentativele de teatru dada și suprarealist. Așa cum remarcă Geneviève Serreau, cei mai mari dramaturgi suprarealiști sînt Jarry — bineînțeles, „avant la lettre" — și Ionescu sau Weingarten ce au urmat mișcării suprarealiste și nu și-au declarat apartenența la ea.* (Histoire du nouveau théâtre, *p. 17). De altfel, suprarealiștii erau, teoretic, pe linia ideilor lui Jarry; extrag din pretențiile lui Yvan Goll la drama satirică* Mathusalem *și la alte două „surdrames": scena trebuie să fie „o lupă" care să îngroașe caracterele și situațiile scenice, cel mai important simbol al teatrului este masca, drama nouă trebuie să fie enormă, să cultive exagerările lizionomice și de acțiune, modalitatea cea mai eficace este grotescul (apud* Europe, *nr. 475 — 476, p. 127 — 130).*

In Antologia umorului negru, *André Breton, printre alte observații pătrunzătoare, notează că „literatura, începînd cu Jarry, se deplasează în chip periculos în teren minat". Intr-adevăr, Jarry dinamitează formele dramatice tradiționale, realizează nu numai o caricatură a tiraniei, a prostiei omnipotente și omniprezente a stupidității agresive, ci și o caricatură a convenționalismelor teatrului istoric și naturalist. Subiectul lui* Ubu rege *parodiază, după cum se știe, pe cel al dramei shakespeariene* Macbeth; *momentele premergătoare asasinatului regelui Venceslev amintesc de* Iuliu Cezar; *visul lui Ubu, cu apariția halucinantă a victimelor sale, trimite la scena similară din* Richard III, *titlul lui* Ubu înlănțuit *parodiază pe* Prometeu înlănțuit *al lui Eschil. Jarry dă lovituri ucigătoare teatrului clasic și romantic, tragicul eșuează în grotesc, realitățile timpului și spațiului s'nt abolite, personajul se transformă într-o marionetă jalnică și rizibilă. Ideea — atît de scumpă lui Ionescu și Beckett — că tragicul este esențialmente comic, iar comicul profund tragic, apare mai întîi la Jarry. Comicul ar trebui să fie „cel mult comicul macabru al unui clown englez sau al unui dans al morților", iar rolul lui Ubu — acest „trist imbecil — trebuie jucat în manieră tragică. Jarry optează, lucid, pentru modalitatea absurdului: „A povesti lucruri ce pot fi înțelese nu servește decît să îngreuneze spiritul și să falsifice memoria, în timp ce absurdul enervează spiritul și face memoria să lucreze". E semnificativ faptul că Eugen Ionescu, deobicei foarte reticent cînd e vorba de surse și influențe, recunoaște în Jarry un precursor. In* Convorbirile cu Claude Bonnefoy *el nu ezită să afirme: „*Ubu rege *e o operă senzațională unde nu se vorbește despre tiranie, unde se arată tirania întruchipată în acel individ odios, arhetip al lăcomiei materiale, politice, morale care este Dom'Ubu (...). Ubu este un personaj atît de simplificat încît devine un arhetip, încît încarnează valoarea și adevărul mitului (...) Am fost poate influențat de el, făcînd niște monștri din personajele mele, făcîndu-le să devină niște rinoceri". Și poate că tot la Jarry, în* Ubu înlănțuit, *este prefigurată parodia discursurilor despre libertate ale lui Mère Pipe* (Ucigaș fără simbrie). *In* Ubu înlănțuit *răsturnarea raporturilor dintre libertate și sclavie produce efecte de un comic savuros: „să nu uităm — declară cei trei cetățeni — liberi — că obligația noastră este să fim liberi". Dar libertatea se dobîndește „prin exerciții individuale de subordonare", conform principiului fundamental: „Indisciplina oarbă și de fiecare clipă constituie principala forță a cetățenilor liberi". Sînt aici, ca și în* Ubu rege, *o serie de replici și situații din care un regizor cu fantezie poate scoate efecte deosebite; de altfel teatrul lui Jarry e, astăzi, mai mult un pretext pentru montări inventive, întrucît ca să-l guști la lectură îți trebuie, așa cum spunea cineva, o stare specială de spirit.*

Că traducerile lui Romulus Vulpescu reprezintă o demonstrație de virtuozitate e un fapt incontestabil, dar trebuie arătat totodată că virtuozitatea sa nu cunoaște, nici de această dată, limite. Furat de jocurile de cuvinte, sedus de farmecele invenției verbale, căutînd cu voluptate verbul colorat, truculent, Vulpescu face din Jarry un Rabelais modern, chiar și atunci cînd nu e cazul. Banalul point du tout *e redat prin nici ca cît: le misérable devine* procletu l; trois vieux chevaux *se transformă în* trei gloabe vetuste; mer farouche *este tradus prin* mare pîclișită, le vent change de côté, *prin vîntul* bate dintr-un peș. *Alteori Vulpescu caragializează;* vagabond *e tradus prin* bagabond, *madam Ubu își povestește pățaniile în limbajul eroilor din* Noaptea furtunoasă; pocinog, (pentru malheur) procopsesc (enrichir), zăltați (enragés) nobilii mă înconjurează (la noblesse me poursuit), să mă piarză (pour me perdre), profitez de furia lor, aste patru zile n-am beut, pas de trece etc.

Dacă Jarry arată că acțiunea lui Ubu rege *se petrece în Polonia, „adică nicăieri", prin versiunea sa,* Romulus Vulpescu *localizează piesa în Balcani.*

AL. CĂLINESCU

cronica ideilor ştiinţifice

PARADOXUL INFERENTEI

Critica modernă a procesului deductiv s-a manifestat într-o formă acută sub forma aşa numitului „paradox al inferenţei". Acest paradox a fost clar formulat de J. N. Keynes: „Pe de o parte, trebuie să enunţăm ceva nou; concluzia unei inferenţe trebuie să fie diferită de premisele ei şi prin urmare trebuie să-şi depăşească premisele. În timp ce, pe de altă parte, adevărul concluziei trebuie să decurgă în mod necesar din adevărul premiselor şi concluzia, prin urmare, să fie conţinută, într-un anumit sens, în premise". S-ar părea că nu putem ieşi din dilema: ori concluzia derivă din premise, dar atunci nu poate exprima ceva nou, ori concluzia exprimă ceva nou, dar atunci nu poate deriva din premise. Ni se impune să alegem între analiză şi sinteză, făcîndu-se o separaţie rigidă, între acestea. În realitate, *raţionamentul este în mod concomitent şi analiză şi sinteză*: concluzia derivă riguros din premise, cu ajutorul unor reguli stricte, şi totuşi ea poate exprima ceva nou faţă de premise. Între premise şi concluzie există o interdependenţă, pe care numai gîndirea dialectică o poate sesiza. Din punctul de vedere al derivării cunoştinţelor, există o unitate între premise şi concluzie: concluzia trebuie să-şi aibă raţiunea sa suficientă în premise. Din punctul de vedere al conţinutului cunoştinţelor, apare o deosebire între acestea: concluzia poate aduce ceva nou faţă de premise.

Noutatea concluziei se datoreşte faptului că în procesul raţionamentului *noi unim ceea ce a existat separat pînă atunci*, sintetizînd cunoştinţi care au fost cîştigate anterior, în epoci diferite şi prin procedee diferite. Astfel, cînd Eratostene, în secolul III î.e.n., a evaluat lungimea meridianului pămîntesc ca fiind egală cu 250 000 de stadii, el a trebuit în acest scop să lege între ele cunoştinţi diferite: constatarea că în timp ce la Siena în Egiptul de sus, Soarele se află la zenit — fiindcă luminează în întregime fundul unei fîntîni adînci — la Alexandria el se află la o distanţă de 1/50 din perimetrul cerului, apoi informaţia că cele două oraşe se află aproximativ pe acelaşi meridian şi că distanţa dintre ele este de 5 000 stadii. Dacă nu s-ar opera asemenea sinteze de cunoştinţi, care să genereze mereu cunoştinţi noi, progresul cunoaşterii ştiinţifice ar fi imposibil.

Impresia de pură tautologie, pe care o lasă silogismul, se datoreşte, în mare măsură, exemplelor nefericit alese, care abundă nu numai în manuale, dar şi în studii, în operele de analiză profundă. Domneşte părerea că exemplele trebuie să fie cît mai simple pentru a nu se complica analiza. S-a generalizat practica exemplelor banale, mai grav încă, a exemplelor artificiale, a unor silogisme pe care e greu de presupus că le-a efectuat vreodată cineva în viaţa reală. Aşa a procedat uneori Aristotel, la fel şi Hegel. Oare s-a argumentat vreo dată că zidul nu respiră, fiindcă nu este animal sau că oamenii nu sînt plante, fiindcă sînt animale? Firește, găsim în opera lui Aristotel şi a lui Hegel şi exemple de silogisme vii, interesante, dar nu de cele mai multe ori. Este adevărat că nu este de loc uşor să descoperi asemenea exemple.

Silogismele artificiale, silogismele de cabinet, tocmai acestea creează impresia greşită că silogismul este o pedanterie inutilă.

Pentru a putea aprecia puterea şi utilitatea silogismului, trebuie să ne adresăm vieţii, să căutăm exemple de *silogisme trăite*, gîndite efectiv în anumite împrejurări. Cu atît mai bine va fi dacă vom cerceta gîndirea efectiv desfăşurată în marile tensiuni ale vieţii, în luptele de idei sau în crizele sufleteşti, în sforţările omului de ştiinţă care smulge adevărul din beznă sau în efortul intens al omului care construieşte ceva nou şi complicat. Un raţionament repetat mecanic după cineva nu este raţionament. Nu spunem că elevul raţionează, dacă el reproduce mecanic demonstraţia. Raţionamentul cere înlănţuirea efectivă a ideilor, nu simpla lor asociere.

Dacă privim astfel silogismul, nu ca un preparat anatomic, ci ca un fragment de viaţă, cercetîndu-l aşa cum cere dialectica materialistă, multilateral, concret şi istoric, atunci aspectul creator al silogismului va putea fi sesizat mai uşor şi apreciat la justa lui valoare.

Trebuie să adăugăm o precizare. Nu pretindem că silogismul — chiar astfel restrîns la silogism viu, trăit — este totdeauna deplin şi egal de creator. *Analiza şi sinteza se îmbină în silogism în proporţii diferite de la caz la caz.* În unele întrebuinţări ale silogismului va predomina aspectul analitic, în altele va precumpăni latura sintetică. Gîndirea în fiinţa ei concretă şi complexă este deosebit de bogată în variante şi nuanţe. Aceeaşi formă de raţionament slujeşte unor scopuri diferite, cu moduri variate de folosire, în care accentul logic poate cădea pe un aspect sau altul. Nu negăm că silogismul de multe ori nu face decît să explicite cunoştinţele implicate în premise. Acest caz există, dar eroarea gravă a unor logicieni constă în generalizarea lui fără temei, în exagerarea lui monstruoasă.

Circumscriem discuţia în jurul modului *Barbara*, de obicei incriminat. Operaţia logică corespunzătoare acestui mod silogistic este următoarea: dacă o specie este inclusă într-un gen, atunci ea cîştigă proprietatea genului. Exprimarea structurii silogismului prin operaţii logice, aşa cum o propunem noi în *sistemul logicii naturale*, are avantajul de a reflecta gîndirea în mişcare.

Premisa majoră exprimă, printr-o propoziţie universală, *faptul dat* că genul posedă o anumită proprietate. Concluzia exprimă, printr-o altă propoziţie universală, dar mai puţin generală decît ceea dintîi (iar alteori printr-o propoziţie singulară), *faptul nou* că specia cîştigă acea proprietate. Între premisa majoră şi concluzia silogismului — deşi ele stau în raport de la general la particular (sau singular) — există totdeauna *un anumit grad de eterogeneitate*. Acest grad este variabil, mergînd de la diferenţa abia perceptibilă pînă la deosebirea surprinzătoare.

Inferenţele imediate au într-adevăr un caracter analitic. Cînd trecem de la propoziţia *toţi S sînt P* la propoziţia *unii S sînt P*, concluzia nu face decît să reliefeze un adevăr cuprins în premisă; ea spune chiar mai puţin decît premisa, de aceea şi este o concluzie *a fortiori*: cu atît mai mult *unii S sînt P*. Conversiunea, obversiunea şi celelalte inferenţe nemijlocite de asemenea nu fac decît să analizeze raportul dintre subiect şi predicat dat în premisă; de aceea ele şi pot fi considerate ca simple transformări ale propoziţiei date. Eterogeneitatea dintre premisă şi concluzie este foarte redusă. De multe ori, ca la obversiune, de exemplu, este în joc doar o modificare a expresiei verbale: în loc de *spaţiul nu este finit*, spunem *spaţiul este infinit*.

Trecînd la raţionamentele mijlocite, la acestea apare a doua premisă. Concluzia rezultă acum din *sinteza celor două premise*. Rolul premisei a doua, *premisa minoră* în cazul silogismului, este foarte important. Ea arată că subiectul concluziei este o specie a genului, situaţie care îi dă dreptul să cîştige nota genului. Putem accepta principiul *Logicii de la Port-Royal* (1662): una din premise trebuie să conţină concluzia şi cealaltă să ne facă să vedem că ea o conţine.

Cînd raţionăm astfel: acest număr este par, deci este divizibil prin 2; această figură este un romb, deci are diagonalele perpendiculare; aceasta este o bucată de fier, deci se topeşte la 1535 °C; această substanţă înroşeşte hîrtia de turnesol, deci este un acid ş.a.m.d. — deci în toate cazurile în care aplicăm o lege cunoscută unui caz individual, despre care ştim bine că se subsumează legii — folosim *modul Barbara*. Deşi cazul singular la care se aplică legea este uneori nou: rombul pe care îl desenez acum, substanţa chimică pe care o analizez acum, totuşi aici *predomină aspectul analitic al raţionamentului*, deoarece nu există nici o îndoială că noţiunea individuală din concluzie aparţine genului considerat. Raţionamentul se efectuează repede, aproape mecanic. Aspectul inovator al concluziei apare mult atenuat.

Asemenea raţionamente, prin care universalul este aplicat direct singularului, sînt probabil din cele mai frecvente. Ele alcătuiesc fondul de bază al gîndirii, atît în viaţa de toate zilele cît şi în activitatea ştiinţifică şi în tehnică. Practica de zi de zi a ştiinţei, în şcoli, în laboratoare, în cercetări etc., este formată din astfel de silogisme.

Gîndirea deductivă nu are însă totdeauna deschisă în faţă o cale atît de simplă şi facilă. Dacă genurile, speciile şi indivizii ar fi fost ordonaţi odată pentru totdeauna într-un sistem rigid şi etern — ca în teoria ideilor a lui Platon — atunci desigur că silogismul nu ar putea face altceva decît să exprime această ordine preexistentă. Un adevăr general conţine în el toate consecinţele posibile, cunoscute sau necunoscute oamenilor.

Uneori silogismul îndeplineşte şi această funcţiune: ceea de a explica altora — de exemplu, în procesul de învăţămînt — ordinea stabilită între noţiuni prin cercetările de pînă atunci: omul este primat, mamifer, vertebrat, animal şi deci posedă proprietăţile acestor genuri.

Dar rolul cognitiv al silogismului nu se reduce la aceasta. *Silogismul contribuie la însuşi procesul de alcătuire a sistemelor de noţiuni.* Sistemele de noţiuni nu sînt fixe, imuabile, dimpotrivă ele sînt într-o neîncetată prefacere şi mişcare. În ele se reflectă nivelul atins de cunoştinţele timpului şi de aceea ele au un caracter istoric, trecător. Genuri se fac şi se desfac, specii noi apar, altele dispar sau trec dintr-un gen în altul. Mai mult încă, pentru anumite probleme, se formează genuri şi specii ad-hoc, necesare acelei probleme, în acel moment. Chiar atunci cînd noţiunea subzistă, constatăm că sub acelaşi nume se ascund alte realităţi. Pe vremea lui Platon, omul era „animal, muritor, merge pe picioare, biped, fără aripi". Unde sînt aceste genuri şi specii, ce semnificaţie mai au ele pentru noi?

Silogismul deţine un rol principal în *transformarea sistemelor de noţiuni*. Cu ajutorul silogismului s-a demonstrat că cetaceele, fiind vivipare, nu sînt peşti — figura a doua silogistică — ci sînt mamifere — figura întîia; de asemenea că numeralele complexe sînt numere, fiindcă se supun legilor operaţiilor cu numere, etc. etc.

Încadrarea unei specii noi în sfera unui gen, dar mai ales degajarea unei specii din genul în care era greşit inclusă şi introducerea ei în genul adecvat a constituit, în cazul unor noţiuni importante, un proces îndelungat şi semănat cu mari greutăţi, lupta cu prejudecăţile, cu misticismul, cu idealismul. Adevărul că Pămîntul este sferic, fiindcă aruncă umbre circulare din orice poziţie, că aerul este greu, ca orice corp, asemenea concluzii silogistice s-au obţinut şi se obţin printr-o luptă acerbă împotriva vechiului. *Silogismul participă astfel la lupta dintre vechi şi nou, la victoria noului.* Astăzi încă luptăm pentru a convinge că microfenomenele sînt determinate cazual, ca oricare fenomene. Am putea să numim această luptă, în care silogismul îşi arată puterea, *lupta împotriva excepţiilor*: împotriva credinţei că omul reprezintă o excepţie în univers (faptele lui nu ar fi determinate cauzal, psihicul său ar constitui o substanţă nepieritoare) ,că Pămîntul constituie o excepţie (ar fi centrul lumii, nu o planetă oarecare), că Pămîntul constituie deroga de la legea cauzalităţii ş.a.m.d. *Înarmat cu forţa impecabilă a gîndirii stricte, silogismul restabileşte ordinea naturală, elimină excepţiile, sileşte pe oameni să gîndească în chip consecvent, ştiinţific.*

În aceste cazuri, eterogeneitatea dintre premisa majoră şi concluzia silogismului apare evidentă. *Caracterul sintetic al silogismului trece pe primul plan.* O specie *nouă* este inclusă în sfera genului şi atunci ea cîştigă o proprietate a genului. Specia nu era gîndită iniţial în sfera genului, astfel că atribuirea proprietăţii este ceva nou. Se ştie că metalele sînt conductori, iar gazele nu sînt. Dar vaporii metalici, care ţin de ambele noţiuni, cum vor fi? Întrucît în acest caz predomină starea materiei, nu structura ei, vom conchide că vaporii metalici, fiind gaze, nu sînt conductori. Nu se poate susţine că această concluzie era conţinută în întregime în premisa majoră. Ea constituie *aplicaţia nouă a unei legi cunoscute.*

Silogismul poate prilejui chiar *descoperirea unor fenomene noi.* Această calitate a silogismului este folosită în verificarea ipotezelor. Din ipoteză se deduce, drept consecinţă, un fapt, care apoi este verificat prin observaţii şi experienţe. Cînd s-a pus problema naturii razelor X, s-a argumentat că dacă ele sînt unde, atunci trebuie să sufere fenomenul difracţiei, ceea ce apoi s-a constatat experimental în 1912. Cînd s-a propus ipoteza naturii duble a substanţei, prin analogie cu natura dublă a lumii (L. de Broglie), s-a argumentat la fel:

Undele se difractă.
Electronii sînt unde.
*** Electronii se difractă.

Difracţia electronilor a fost realizată experimental în 1927, confirmînd noul punct de vedere. Firește, momentul inventiv aparţine premisei minore. Dar, alături de ea, concluzia silogismului de mai sus a contribuit în mod substanţial la triumful cancepţiei noi.

Orice silogism care îşi merită numele, care a fost sau este o verigă a cugetării reale, înfăptuite, *este un răspuns la o întrebare*, şi aceasta tot atît de reală. Numai apreciind silogismul în această postură, de *răspuns efectiv la o întrebare efectivă*, ne putem da seama de valoarea lui. Să reluăm, din acest punct de vedere, exemplul clasic atît de discutat:

Toţi oamenii sînt muritori.
Socrate este om.
*** Socrate este muritor.

Acest complex de propoziţii nu are sens, nu este un silogism propriu zis, decît dacă va fi fost rostit cîndva în anumite împrejurări concrete. Cineva, vreun discipol mai fanatic, se va fi îndoit că maestrul este muritor, considerîndu-l poate un fel de semizeu (aluzie la demonul socratic). Atunci i s-a putut răspunde că Socrate este muritor, fiindcă este om. Sau poate cineva surprins de moartea sa, va fi exclamat: — Cum. Socrate este muritor? Şi i s-a răspuns: — Firește, fiindcă este om.

Numai într-un astfel de context, silogismul de mai sus are un rost. Astfel devine într-adevăr un joc formal, steril şi demn de dispreţ.

Raţionamentul mediat poate deschide calea către necunoscut, deoarece în aceste inferenţe concluzia este generată de sinteza celor două premise. Trebuie însă adăugat că fiecare fel de raţionament se distinge, din acest punct de vedere, printr-un *mod propriu de a atinge noul şi numai în anumite limite.* Descoperirile în ştiinţă se datoresc de cele mai multe ori — aşa cum ne învaţă istoria — inferenţelor de probabilitate, şi în primul rînd raţionamentului prin analogie. Este şi firesc să fie aşa, primii paşi ai cercetătorului într-un domeniu nou fiind de tatonare. Ipotezele se nasc şi prin deducţii silogistice, dar aceasta se întîmplă mai rar. Silogismului îi revine în primul rînd funcţia *de a dezvolta ipotezele noi*, de a face posibilă confruntarea lor cu faptele. În acest domeniu limitat, dar deosebit de important, silogismul îşi arată puterea. Ceea ce era doar o teză abstractă cîştigă viaţă în numeroase fapte neaşteptate, ignorate. Silogismul mediază trecerea de la abstract la concret, de la universal la particular şi singular.

Toate acestea demonstrează implicit — o dată cu utilitatea silogismului — şi existenţa silogismului ca procedeu de gîndire specific deductiv (în figura întîia), înlăturînd astfel interpretarea tendenţioasă a lui J. St. Mill şi a tuturor acelora care opun inducţia deducţiei. Totodată se dizolvă şi paradoxul inferenţei. Deducţia considerată din punct de vedere pur formal este o operaţie tautologică, este dezvăluirea structurii interne a unei propoziţii. Dar în acest cadru formal prefabricat se înşiruiesc conţinuturi ideative ce pot să sfarme barierele dintre noţiuni, angajîndu-se în explorarea unor terenuri noi. În timp ce forma rămîne prizonieră analizei, materia gîndirii se poate desfăşura şi analitic şi sintetic. *Paradoxul inferenţei s-a născut din confuzia logicii formale cu logica materială. Formal* concluzia este dată în premise, *material* ea poate să inoveze.

PETRE BOTEZATU

ALF LOMBARD

Învăţatul suedez Alf Lombard este cunoscut de multă vreme în rîndul specialiştilor ca un reputat romanist, vasta şi multilaterala sa activitate în acest domeniu îmbrăţişînd, cu egală şi recunoscută competenţă, aspecte dintre cele mai interesante ale limbilor romanice. Aflat în fruntea catedrei de limbi romanice a Universităţii din Lund (Suedia), profesorul Alf Lombard a desfăşurat nu numai o vastă activitate ştiinţifică, concretizată într-un număr impresionant de volume, studii, articole, eseuri şi conferinţe dedicate limbilor şi literaturilor romanice, ci şi o sistematică muncă la catedră, creînd în Suedia un important centru al romanisticii moderne.

Cultura sa vastă, informaţia precisă în domeniul lingvisticii generale şi al celei romanice, pasiunea şi curiozitatea unui cercetător autentic, echilibrul, devoţiunea şi probitatea unui ales om de catedră, cunoaşterea, pe multiple planuri, a celor mai importante limbi romanice, toate acestea au impus definitiv pe distinsul învăţat suedez ca o personalitate remarcabilă a filologiei romanice.

Şi este o mare bucurie pentru noi românii să constatăm că de mai multe decenii profesorul Alf Lombard este un mare şi statornic prieten al limbii şi culturii noastre. Alături de conferinţe, reportaje şi însemnări de călătorie din România, publicate în diferite ziare şi reviste suedeze, domnia sa este autorul unor articole de specialitate privitoare la limba română, precum şi al unor lucrări de sinteză, de absolută utilitate în studiul limbii noastre: La prononciation du roumain (1935) şi, mai ales, Le verb roumain (1955), însumînd în cele 1223 de pagini cea mai amplă monografie a verbului în limba română.

Colaborator al celor mai importante reviste de romanistică din Suedia, Franţa, Italia şi România, profesorul Alf Lombard a îmbogăţit, ca metodă, principii şi rezultate, cercetarea în domeniul filologiei romanice, în special în legătură cu limbile română şi franceză. Mai mult decît investigaţia lingvistică propriu-zisă, învăţatul suedez a popularizat în ţara sa aspecte ale culturii româneşti şi a reuşit, datorită calităţilor sale de om de ştiinţă, intelectual şi pedagog de prestigiu, să determine în rîndul studenţilor şi al tinerilor cercetători din Lund un sincer şi viu interes pentru limba română, numărul lucrărilor care au ca temă un aspect sau altul din istoria limbii române fiind în creştere la examenul de licenţă şi pentru tezele de doctorat. Numirea ca membru corespondent al Academiei R.S.R. şi decernarea diplomei de „doctor honoris causa" al Universităţii din Cluj au confirmat preţuirea unanimă de care se bucură învăţatul suedez în rîndul specialiştilor şi au reînnoit o exactă caracterizare: prieten al limbii şi culturii române.

Împlinirea în 1969 a 65 de ani de viaţă a fost un nou prilej pentru prietenii şi elevii săi de a sublinia reala şi bogata sa contribuţie ştiinţifică şi de a omagia, respectuos, pe savantul, omul şi profesorul Alf Lombard. Cunoscuta publicaţie suedeză de lingvistică romanică Études romanes de Lund (înfiinţată şi condusă din 1940 de Alf Lombard) dedică cel de al XVIII-lea volum, apărut în 1969, personalităţii celui mai mare romanist suedez. Sub titlul Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard, cele 250 de pagini cuprind contribuţii variate din domeniul lingvisticii romanice în special (dar nu numai din acesta), ilustrîndu-se în noi cercetări puncte de vedere sau concluzii pe care le exprimase, în aceeaşi ordine de idei, şi romanistul sărbătorit.

Alături de savanţi cu renume în filologia romanică, între care Paul Aebischer, Werner Bahner, Maurice Delbouille, Georges Gougenheim, Moritz Regula, Gerhard Rohlfs, şi de cercetători suedezi, sînt prezenţi în paginile volumului omagial, cu contribuţii diverse, şi cîţiva specialişti români: Andrei Avram (Les diphtongues roumaines iu et iu: quelques données experimentales), Gh. Bulăr (La synonymie lexicale et l'histoire de la langue roumaine) Florica Dimitrescu (Quelques aspects de la pseudoprêfixation dans la langue roumaine actuelle), Iancu Fischer şi Laura Vasiliu (Un phénomène de l'histoire du roumain littéraire du XIX-e siècle: la réduction de l'emploi de l'infinitif), G. Istrate (L'école transylvaine et son rôle dans le développement de la langue roumaine littéraire), Dumitru Macrea (Un grand romaniste roumain: Sextil Puşcariu), Alexandru Nicolescu (Le déplacement régressif de l'accent dans la langue roumaine), A. Roseţti (Sur dr. „doină").

Contribuţiile omagiale sînt precedate de o listă a lucrărilor lui Alf Lombard (dintre anii 1923—1967), expresie a bogatei sale activităţi ştiinţifice în domeniul lingvisticii. Omagiului oamenilor de ştiinţă i se adaugă, la fel de sincer, cel al intelectualilor români, semn de stimă şi preţuire pentru acest mare prieten al limbii noastre: profesorul Alf Lombard.

ILIE DAN

(urmare din pag. 1)

simţămînt şi interesul fiecărui stat de a participa la o formă sau alta de cooperare, politica ţării noastre are în vedere lărgirea continuă a colaborării şi cooperării economice şi tehnico-ştiinţifice multilaterale cu toate ţările lumii, pornind de la necesităţile ţării noastre şi ale partenerilor, ţinînd seama de cerinţele relaţiilor de producţie din cadrul orînduirilor respective, fără ca acestea — prin ele însăşi — să se constituie un obstacol în lărgirea diviziunii internaţionale a muncii.

Reliefînd necesitatea schimburilor economice internaţionale între toate ţările, Lenin remarca încă în 1921 că: „Există o forţă mai puternică decît dorinţa, voinţa şi hotărîrea oricăreia dintre guvernele sau clasele ostile nouă; această forţă o constituie relaţiile economice mondiale generale, care le silesc să păşească pe această cale a stabilirii de legături cu noi"[5]).

Statornicirea sistemului mondial socialist este un factor dinamizant al economiilor naţionale ale ţărilor socialiste în circuitul economic mondial. Aşa cum rezultă din indicii calculaţi de Biroul de Statistică al O.N.U., participarea ţărilor socialiste din Europa la produsul intern brut mondial, a crescut de la circa 18 la sută, cît era în 1950, la peste 29 la sută în 1967, iar participarea lor la produsul creat în industrie a crescut în acelaşi interval de la circa 17 la sută la 32 la sută.

ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL ECONOMIC MONDIAL

Fluxurile economice internaţionale contribuie la valorificarea superioară şi eficientă a potenţialului material şi uman al ţării respective prin participarea la circuitul economic mondial, la diviziunea internaţională a muncii. Intreaga evoluţie a schimburilor internaţionale atestă adevărul că fluxurile economice internaţionale se transformă într-un factor al creşterii economice numai dacă se respectă principiile independenţei, suveranităţii, egalităţii în drepturi, relaţiile economice fiind aşezate pe temeiul principiilor avantajului reciproc şi al neamestecului în treburile interne.

Modificările cantitative şi calitative în interiorul economiilor naţionale ale statelor — mai ales sub influenţa revoluţiei ştiinţifice şi tehnice contemporane — au un rol determinant.

Una din cele mai importante caracteristici a fluxului internaţional de mărfuri în perioada de după cel de al doilea război mondial constă în creşterea mai rapidă a comerţului mondial în comparaţie cu producţia mondială. Spre exemplu, în perioada 1958—1965, exporturile de mărfuri au crescut cu 73 la sută, iar produsul intern brut creat în economia mondială a sporit cu numai 46 la sută. Ca o expresie a lărgirii absolute şi relative a pieţii mondiale de mărfuri, remarcăm faptul că atît ritmul de dezvoltare a comerţului mondial, cît şi indicile de devansare a acestuia faţă de produsul intern brut sînt superioare oricărei perioade comparabile din istoria economiei mondiale.

O importantă influenţă a progresului tehnic asupra fluxului internaţional de mărfuri se concretizează în apariţia şi predominarea unui nou tip de diviziune internaţională a muncii, corespunzător noului tip de progres tehnic dominant astăzi în lume. In perioada antebelică principala diviziune internaţională a muncii era de tipul: produse de bază — produse prelucrate. In prezent, în condiţiile unei rate ridicate a înnoirii produselor şi a uzurii lor morale, actualul tip de progres tehnic, care implică desfăşurarea unei ample cooperări şi specializări între statele dezvoltate — generează o nouă diviziune internaţională a muncii de tipul: industrie — industrie. Acest nou tip de diviziune internaţională a muncii a influenţat creşterea ponderii produselor industriei prelucrătoare în totalul exporturilor mondiale. Spre exemplu, în perioada 1953—1965, ponderea exporturilor reciproce de produse ale industriei prelucrătoare dintre ţările capitaliste dezvoltate a sporit de la 40,6 la sută la 56,8 la sută, iar ponderea exporturilor reciproce ale acestor produse dintre ţările socialiste din Europa a crescut de la 52,1 la sută în 1955, la 60,8 la sută în 1965[6]).

Remarcăm totodată tendinţa de creştere a ponderii comerţului cu maşini şi utilaje în comerţul mondial, care a sporit de la 35,5 la sută în 1953, la circa 44 la sută în 1968. Această remarcă permite fundamentarea concluziei potrivit căreia crearea unei industrii moderne proprii constructoare de maşini şi utilaje şi participarea activă la cooperarea şi schimburile internaţionale de maşini şi utilaje moderne, constituie o premiză majoră pentru ca o ţară să beneficieze de progresul tehnic contemporan şi de avantajele pe care le oferă circuitul economic mondial.

DINAMICA PRODUCŢIEI INDUSTRIALE

Pornind de la condiţiile concrete ale ţării noastre, de la experienţa acumulată pe plan naţional şi internaţional, partidul nostru promovează o politică marxist-leninistă de industrializare socialistă a ţării într-o concepţie unitară şi de lungă perspectivă.

Punînd în centrul politicii sale economice industrializarea socialistă, ţara noastră a obţinut rezultate remarcabile în dezvoltarea forţelor de producţie, în făurirea unei industrii moderne, a unei agriculturi care se dezvoltă tot mai intensiv, creînd un avînt continuu al întregii economii.

In anii construcţiei socialiste în ţara noastră industria ocupă o poziţie conducătoare în cadrul celorlalte ramuri ale economiei naţionale. In anul 1968, industria participa cu 60,9 la sută la formarea produsului social şi cu 54,2 la sută la formarea venitului naţional, faţă de 39 la sută şi respectiv 30,8 la sută în anul 1938. Ritmul susţinut în care se dezvoltă industria noastră — în perioada 1951—1958 ritmul mediu anual de creştere a producţiei globale industriale a fost de 13,1 la sută — face ca dinamica producţiei industriale a României să depăşească cu mult dinamica producţiei industriale mondiale. Comparativ cu anul 1938, producţia globală industrială, a ţării noastre a fost în anul 1968 de 14 ori mai mare, în timp ce producţia globală industrială mondială a crescut în aceeaşi perioadă de circa 4,5 ori.

Pe baza ritmului înalt al creşterii economice realizat de ţara noastră în perioada postbelică, economia românească şi-a modificat întrucîtva şi poziţia ei în economia mondială. Astfel, în perioada 1950—1967, ponderea ei în producţia mondială a crescut: la energie electrică de peste 2,5 ori, la cărbune de 2 ori, la oţel de 2,4 ori, la ciment de 2 ori, la acid sulfuric de 4 ori, la zahăr de 3,1 ori, la grîu şi porumb de 1,9 ori.

Republica Socialistă România, cu un potenţial material şi spiritual mult superior perioadei antebelice, se afirmă tot mai mult ca un factor dinamic, în circuitul economic mondial.

Participarea tot mai intensă a ţării noastre la circuitul economic mondial constituie un factor de dinamizare a economiei naţionale. Edificatoare în acest sens sînt sporirea cotei de participare a comerţului exterior în structura produsului social, cît şi ritmul său înalt de dezvoltare care devansează creşterea produsului social şi a venitului naţional. Spre exemplu, în perioada 1950—1968, ritmul mediu anual de creştere a produsului social a fost de 9,8 la sută, în timp ce volumul comerţului exterior a crescut cu un ritm mediu anual de 11,2 la sută. În 1968, valoarea comerţului exterior a fost de 18,3 milioane de lei valută, din care 10,2 milioane cu ţările socialiste.

Tendinţa de devansare a creşterii produsului social şi a venitului naţional de către creşterea volumului de schimburi economice externe, atestă faptul că extinderea diviziunii mondiale a muncii, dezvoltarea circuitului economic mondial intensifică raporturile dintre economiile naţionale.

Diversificarea şi accentuarea complexităţii economiei noastre naţionale a generat necesitatea antrenării tot mai active a României în schimburile economice internaţionale, sporind importanţa comerţului exterior pentru dezvoltarea întregului complex al economiei noastre naţionale.

Produsele finite industriale deţin în prezent circa 4/5 din volumul exportului, în timp ce în 1938 aceste mărfuri aveau o pondere neglijabilă. Remarcăm în cadrul schimbărilor pozitive ce au avut loc în structura exportului nostru în anii construcţiei socialiste faptul că maşinile şi utilajele deţineau 21,3 la sută din exportul total în anul 1968 faţă de numai 0,81 la sută în 1938. Astăzi exportăm: 40 la sută din producţia de struguri; 50 la sută din producţia de tractoare; 65 la sută din producţia de echipament petrolier. De asemenea, a crescut substanţial ponderea exporturilor de mărfuri industriale de larg consum şi a produselor chimice. Pe de altă parte, se remarcă scăderea ponderii exportului de materii prime minerale, metale şi alte produse petroliere neprelucrate.

Imbunătăţirea structurii exportului nostru se caracterizează mai ales prin creşterea ponderii, în cadrul grupelor mari de produse, a sortimentelor de nivel tehnic ridicat, solicitate pe piaţa externă. Semnificativă, în acest sens, este creşterea în grupa produselor din metal a tipurilor de maşini şi utilaje complexe, dotate cu aparataj modern de acţionare, măsură şi control, a maşinilor-unelte, a maşinilor agricole, a utilajelor electrotehnice etc., în defavoarea tipurilor de construcţie simplă şi a semifabricatelor. Aceste schimbări s-au produs şi în ceea ce priveşte grupa produselor chimice, produselor agroalimentare, industriei uşoare, materialelor de construcţii.

In structura exportului de maşini şi utilaje al ţării noastre mai deţin încă o pondere relativ ridicată produse cu un consum mare de metal, cu o mai slabă valorificare a manoperei în preţul mediu de export, sub nivelul celui realizat de alte ţări, diferenţele găsindu-şi explicaţia şi în gradul de complexitate şi performanţele tehnico-calitative mai scăzute ale maşinilor şi utilajelor livrate de noi.

Volumul important de maşini, utilaje şi instalaţii importate este destinat modernizării întreprinderilor existente şi dotării noilor obiective industriale. In perioada 1950—1968 au fost acoperite din import în proporţie de circa 32 la sută necesităţile privind instalaţiile şi utilajele folosite pentru dezvoltarea economiei noastre naţionale.

Alături de cele executate în producţia internă, maşinile şi utilajele importate au menirea să contribuie la creşterea nivelului tehnic al întregii economii naţionale, la valorificarea resurselor noastre naturale, ca şi a materiilor prime din import. După cum se precizează în Directivele Congresului al X-lea al P.C.R., continuarea fermă şi în viitor a politicii marxist-leniniste de industralizare va constitui pivotul mersului nostru înainte, avînd în vedere necesitatea valorificării superioare a resurselor naturale, precum şi participarea mai activă a ţării noastre în circuitul economic mondial, producînd mărfuri cu caracteristici tehnico-economice superioare, cu un înalt grad de competitivitate internaţională.

FLUXUL IDEILOR TEHNICO-ŞTIINŢIFICE

Din Directivele Congresului al X-lea al P.C.R. privind planul cincinal pe 1971—1975 şi liniile directoare ale dezvoltării economiei naţionale pe 1977—1980 rezultă că volumul schimburilor comerciale în următorul cincinal va fi aproximativ cu 40—45 la sută mai mare decît volumul total realizat în actuala perioadă cincinală (1966—1970). De asemenea, se apreciază că volumul schimburilor comerciale în anul 1980 va fi cel puţin dublu faţă de realizările din 1970.

Profunda revoluţie ştiinţifică şi tehnică contemporană, care se desfăşoară în toată amploarea în ambele sisteme economice mondiale, modificînd structurile macroeconomice şi de reproducţie ale economiilor naţionale, a imprimat tendinţe şi particularităţi noi fluxurilor economice clasice, mai ales celor de mărfuri, şi a generat un nou flux internaţional — schimbul internaţional de cunoştinţe şi idei tehnico-ştiinţifice. Aceasta reprezintă o nouă formă şi o nouă treaptă a diviziunii internaţionale a muncii.

Participarea la fluxul internaţional de cunoştinţe ştiinţifice şi tehnice stimulează nu numai progresul fiecărei naţiuni, ci şi promovarea spiritului de înţelegere şi colaborare internaţională. „Considerăm că fiecare stat — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — are de dat şi de primit în cadrul circulaţiei valorilor materiale şi spirituale create de popoare"[7]).

Cu toate că a crescut participarea României la desfăşurarea fluxului internaţional de cunoştinţe tehnice şi ştiinţifice, trebuie să observăm că balanţa de plăţi tehnologice a ţării noastre continuă să aibă un sold pasiv. De aceea, aşa cum se sublinia în documentele Congresului al X-lea al P.C.R.: „Este necesar ca oamenii de ştiinţă din toate domeniile — şi în primul rînd cei din domeniul cercetărilor tehnice — să înţeleagă că nu se pot prezenta cu fruntea sus în faţa poporului decît în măsura în care prin activitatea lor aduc o contribuţie tot mai mare la progresul general al societăţii. Nu ne putem mulţumi să apelăm numai la importul de inteligenţă; trebuie să înţelegem că ştiinţa este o latură inseparabilă a producţiei materiale, a progresului economic şi social al ţării noastre"[8]).

Desprindem din aceste cuvinte chemarea patriotică adresată de către conducerea noastră de partid tuturor lucrătorilor pe tărîmul activităţii de cercetare ştiinţifică, institute şi laboratoare uzinale, de a-şi aduce contribuţia lor la sporirea potenţialului ţării noastre privind participarea ei la desfăşurarea fluxului internaţional de cunoştinţe tehnice şi ştiinţifice.

Fără să ne propunem analiza căilor pentru sporirea eficienţei comerţului exterior, menţionăm că sînt multiple căi nefolosite încă în toată amploarea lor cum ar fi:

— reducerea permanentă a cheltuielilor naţionale în producţia mărfurilor de export, fabricînd produse cît mai competitive sub aspect tehnic, economic şi al prezentării; — reducerea necontenită a cheltuielilor neeconomicoase de deplasări, penalizări etc.; contractarea mărfurilor de către întreprinderile exportatoare şi importatoare, în momentul conjunctural optim; alegerea celor mai avantajoase pieţe pentru export şi import; în ceea ce priveşte importul, este necesară asigurarea unor surse certe de aprovizionare, prin încheierea de contracte pe termen lung, care să dea stabilitate aprovizionării ritmice, în termenele necesare, a economiei naţionale cu mărfuri din exteriorul ţării noastre; folosirea, în comercializarea produselor pe pieţele externe, a unor asemenea forme ca: societăţi comerciale mixte, vînzări în consignaţie, expoziţii cu vînzare, tîrguri etc.; cooperarea economică şi tehnico-ştiinţifică ce ocupă un loc tot mai important în relaţiile economice internaţionale.

Subliniem în mod deosebit aprecierile făcute la Congresul al X-lea al P.C.R. cu privire la eficienţa comerţului exterior în economia naţională: „Trebuie combătută cu toată tăria mentalitatea unor tovarăşi care neglijează eficienţa economică a activităţii comerciale, considerînd că important este să se obţină valută fără a se interesa cît costă aceasta, cîtă muncă naţională se consumă pentru producerea mărfurilor exportate. Nu putem să admitem ca pe calea comerţului exterior să se irosească o parte din plusprodusul poporului"[9]).

Pentru folosirea cît mai deplină a avantajelor cooperării economice şi tehnico-ştiinţifice internaţionale, documentele Congresului al X-lea al P.C.R. subliniază: necesitatea lărgirii activităţii de elaborare a unor programe cît mai concrete, iar pentru creşterea operativităţii acţiunilor de cooperare, acestea să fie convenite într-o măsură cît mai mare înainte de începerea planurilor cincinale şi dezvoltate apoi în cursul planurilor anuale; folosirea unor forme variate ca: investiţii comune pentru satisfacerea nevoilor de materii prime, înfiinţarea unor întreprinderi mixte cu caracter productiv sau de comercializare a produselor; cooperare în efectuarea de prospectări şi explorări pentru valorificarea resurselor naturale ale ţării noastre sau în alte ţări; împletirea cooperării economice cu cooperarea ştiinţifică şi tehnică, în general, ţinînd seama de adîncirea legăturilor organice între ştiinţă şi producţie, de scurtarea ciclului de cercetare-valorificare.

Politica partidului şi statului nostru de dezvoltare a colaborării economice şi tehnico-ştiinţifice pe plan internaţional este o politică întemeiată pe principiile fundamentale ale relaţiilor internaţionale şi pe criterii economice care servesc interesele tuturor părţilor contractante, contribuie la realizarea unei cît mai mari stabilităţi în relaţiile economice, înlesnesc promovarea progresului tehnic, oferă o accentuare a specializării în producţie şi desfacere, creează un cadru larg şi accesibil planificării de perspectivă, toate acestea în deplin acord cu cerinţele progresului tehnic şi economic, cu aspiraţiile vitale ale naţiunilor spre prosperitate materială şi culturală, spre progres social.

1. N. Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. III, Buc., Edit. Politică, 1969, p. 411.
2. V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 41, Buc., Editura Politică, 1966, pag. 77.
3. V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 40, Buc., Editura Politică, 1966, pag. 44.
4. N. Ceaușescu, *Raport la cel de al X-lea Congres al P.C.R.*, Buc., Editura Politică, 1969, pag. 44.
5. V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 44, Buc., Editura Politică, 1967, pag. 308.
6. U. N. Monthy, *Bulletin of Statistics*, martie 1967.
7. N. Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. I, Buc., Editura Politică, 1968, pag. 100.
8. N. Ceaușescu, *Raport la cel de al X-lea Congres al P.C.R.* Buc., Editura Politică, 1969, pag. 52.
9. Idem, pag. 46—47.

CURIER

STRUCTURA ŞI EVOLUŢIA FAMILIEI

In „Cronica" nr. 42 din 18.X.1969 a apărut o scrisoare a lectorului I. Roman, care îşi propune să discute studiul „Elemente de pedagogie familială" (şi nu familiară, cum scrie I. Roman) publicat de Dr. I. Străchinaru în „Analele Universităţii din Iaşi". In realitate — aşa cum vom arăta mai încolo — I. R. amestecă expresii nepotrivite cu fraze trunchiate din textul studiului citat.

Este adevărat că, între timp, dr. I. Străchinaru a publicat în revista Argeş (nr. 41, 1969) un articol de o anumită ţinţă etică, sub titlul „Impostura-delimitare psihologică", fără a pomeni însă numele oponentului său din „Cronica". Dar, pentru că scrisoarea amintită se referă la o chestiune de principiu, care e eronat tratată, mi se par utile unele precizări.

La ce se referă, în detaliu, „Scrisoarea" lui I. R.? Ea începe prin a sublinia, în mod formal, eleganţa stilului, documentarea bibliografică şi modul ştiinţific de organizare a ideilor studiului amintit. După aceasta trece cu „grăbire" la o simplificare vulgarizatoare a textului şi o „combatere" construită ad hominem. Astfel, pe baza unei priviri în diagonală şi a absolutizării trăsăturilor negative ale familiei din orînduirea capitalistă, paralel cu supraestimarea unor trăsături pozitive ale familiei socialiste, oponentul declară că diferenţa dintre cele două tipuri de familie ar fi o diferenţă de natură şi nu una de grad, aşa cum s-ar afirma în studiul din Analele Universităţii — Iaşi (?). Dar studiul citat nu abordează problema diferenţei dintre tipurile de familie după diversele orînduiri sociale, ci se referă, în treacăt, la permanenţa firească a unor elemente de structură şi componenţă a familiei în decursul timpului. Iată contextul din care I. R. extrage fraza pe care o discută tendenţios: „Desigur, din punct de vedere socio-economic, familia socialistă — scrie I. Străchinaru — se deosebeşte considerabil de familia burgheză, dar transformarea structurii sociale a familiei socialiste, în perspectiva dezvoltării societăţii industriale socialiste şi a consecinţelor acestei dezvoltări asupra modului de viaţă al familiei, prezintă anumite elemente comune de evaluare a viitorului său (urmează fraza extrasă de oponent: DIFERENŢELE NU POT FI DE NATURĂ, CI NUMAI DE GRAD... s.n.). Avem însă destule motive — continuă I. Străchinaru — „să credem că forma instituţională de constituire a familiei în timpul ce urmează nu va duce la înlocuirea STRUCTURII sale monogame cu cea poligamă sau poliandrică" (p. 86).

Crede oare I. R., că familia română s-a schimbat automat, chiar şi sub aspect structural, dobîndind o cu totul altă natură faţă de cea pe care a avut-o de-a lungul secolelor? Oponentul scapă din vedere, sau nu cunoaşte că schimbările de natură comportă un important şir de mutaţii şi că diferenţa de grad între fenomene poate fi consemnată matematic de la zero la 100, 10.000 etc. In nici un caz această diferenţă nu poate echivala cu lipsa oricărei diferenţe. Să lăsăm însă această chestiune de a, b, c, cultural, remarcînd doar că I. R. îşi pune la fel de fără temei întrebarea: „...dacă între familia din ţările capitaliste şi cea din ţările socialiste nu există deosebiri de natură, ci numai de grad, cum mai poate creşte funcţia educativ-culturală a familiei socialiste, aşa cum susţine autorul?" Răspundem: nu este aici o contradicţie logică. Diferenţele de grad între cele două tipuri de familie nu anulează, ci presupun posibilitatea creşterii funcţiei educativ-culturale, apoi, chiar şi în sînul uneia şi aceleiaşi orînduiri, ne arată practica, există unele familii cu o funcţie culturală ridicată şi altele cu o funcţie culturală scăzută. In general, faptele sociale deţin un sens a cărui dezvăluire reclamă o raportare atentă la dialectica existenţei umane. Logicul este acela care necesită referiri la realitate şi nu invers. Sub acest înţeles, marxismul nu respinge ideea potrivit căreia familia poate evolua prin perfectivitatea unor aspecte particulare ale ei (ale persoanelor care o compun) şi nu numai prin acţiunea cadrului politico-social.

In sfîrşit, modul „personal" în care oponentul concepe o discuţie ştiinţifică se relevă şi sub alt aspect. Intîlnind o imagine pe care autorul citat o foloseşte în expresia „dacă ne referim la trecutul şi teritoriul patriei noastre, FAMILIA ROMÂNĂ este legată, geografic de ARCUL CARPATIC şi ea apare ca păstrătoare a virtuţilor anticei familii dace şi mai apoi DACO-ROMÂNE", I. R. găseşte potrivit să ia uşor acest adevăr de fiecare zi al istoriei poporului nostru, afirmînd: „parcă cineva ar fi crezut că familia română este legată de arcul himalaic sau de tradiţiile, să zicem, ale vechilor sumerieni". Ne-am permite să-i reamintim oponentului că aceeaşi idee a fost repetată sub alte forme de mai toţi învăţaţii şi oamenii politici de seamă ai poporului român Kogălniceanu, Xenopol, Philippide, Pârvan, Iorga, Titulescu, şi atîţia alţii au afirmat-o, fără a se referi la Himalaia sau la Sumerieni. In lipsa oricăror argumente, I. R. continuă să-şi deruleze propriul său stil: „ar rezulta că", „s-ar afirma că", „să zicem că", „putem oare susţine", „nu cumva", „autorul face cu aer de savant", „ori e lae ori bălae", „dacă vrea omul" etc., etc.

Este necesar să observăm că o discuţie publică trebuie să pornească totdeauna de la un nivel la care anumite atribute intelectuale să fie implicate. Altfel se creează situaţii de-a dreptul penibile pentru interlocutori şi pentru cei care urmăresc discuţia. Orice dialog ştiinţific autorizat trebuie să comporte replici competente, menite să promoveze idei de valoare, fără a avea pretenţia infailibilităţii lor.

Dr. C. ROMANESCU
Medic primar neuropsihiatric
I.M.F. Iaşi

CHRISTIAAN BARNARD: TRANSPLANTUL (IV)

— Ozzie, ești gata pentru desfibrilare?
— O clipă numai!

Ozzie! Îl văd cum părăsește strîmtul perimetru în limitele căruia lucra, sub pînza sa, între electrocardiograf, încălzitorul de apă pentru salteaua de plastic și dispozitivul electric pentru diatermie; se duce la mașină; introduce în alimentarea sanguină 100 miligrame de **Scolin**; Scolinul este un medicament relaxant care ar fi ferit trupul pacientului de tresăririle prea violente sub sarcina electrică la care ne pregăteam să supunem inima.

— Totul, în cea mai perfectă regulă, raportează Ozzie, reîntorcîndu-se la locul lui.

— Paletele, vă rog!

Jordaan fu aceea care mi le dădu. Erau două discuri mici, circulare, cenușii, sub niște brațe din plastic, cu cavități ce se adaptau la defibrilator. Le introduc în cavitatea deschisă punîndu-le ca pe două căuce, de ambele părți ale inimii. În același timp, Rodney introduce un aspirator în sacul pericardic, extrăgînd de acolo tot sîngele ce se afla în jurul inimii. Apoi se retrage. Putem da drumul curentului acum!

— Gata, înainte, curentul!

Ozzie fixează o sarcină de 20 joule; curentul trece ca un fulger prin mușchii fremătători... trupul lui Washkansky, se cabrează ca un arc, în sus, ca și cînd cineva i-ar fi aplicat o strașnică lovitură de picior în spate! O frîntură de secundă, surprinsă parcă, inima rămase paralizată; nici un semn de viață! Așteptăm — cu suflarea tăiată — cît oare? Clipele ni se par veșnicii!

Da, o vedem acum, începe, încet-încet să se relaxeze. Apoi, cînd nici nu ne așteptam, iat-o, sare ca o săgeată! A fost o bruscă contracțiune, mai întîi, în atrium-uri, urmată prompt de servilul răspuns al ventricolelor, apoi iar atrium-urile și din nou ventricolele. Și așa, puțin cîte puțin, inima începu să toarcă gingașul ritm al vieții, bătaia cardiacă a lumii.

— Aș vrea unele date, te rog!
— Presiune: 90; puls: 120.
— Dar temperatura?
— La esofag, 35,4, rectală, 28, I.
— Faceți-o să sară mai sus. Introduceți **izoprenalina**. Dar potasiul?
— Avem 4,5.
— Să se mai dea încă o jumătate de gram și 10 centimetri cubi de calciu.

Așteptam, cu brațele încrucișate, privind înlăuntrul acestui torace deschis, în vreme ce inima continua să capete viață. Fiecare nouă contracțiune părea mai viguroasă, își golea propriul său conținut, apoi se reîntorcea, unduitoare, preparîndu-se pentru următoarea.

Ajunsesem astfel la momentul critic ce trebuia să hotărască dacă Washkansky va părăsi viu sau nu masa de operație. Era oare acum inima aceasta în stare să-și asume sarcina circulației fără ajutorul mașinii plămîn-inimă?

Am inspectat încă odată, împreună cu Rodney, linia de sutură din inimă, în căutarea vreunor anormale pierderi de sînge. Totul era perfect; nici o pierdere. Am înlăturat cateterul de siguranță, am închis deschizătura. O sutură numită, în practica chirurgicală, sutura **„pungă de tutun"** de 2—0.

— Ozzie, încă odată, totul este gata?
— Totul.
— Johan, da?
— Da, profesore!

Ușurasem deja strînsoarea „lasetelor" împrejurul cateterilor la venele cave, pentru a lăsa liber un flux mai abundent la inimă. Am înlăturat cateterul superior, l-am scos pe cel inferior așa ca extremitatea acestuia să rămînă în atriul drept, să ne asigurăm o rezervă de intervenire în cazul în care am fi fost nevoiți să recurgem din nou la **bypass**.

Inima își asuma acum o sarcină crescîndă în procesul circulator și se comporta magnific!

Eram cu toții, fericiți, în așteptare, gata!

— Vira, pompa!

Imediat Dene începu să enunțe datele presiunii: indice al capacității pe care o are inima de a susține povara circulației.

— Presiune, 90...85...75...

Pe măsură ce cobora, inima se destindea; începea acum să se obosească sub povară, cu mușchiul ce se dilata sub sforțare.

— Presiune, 70...65...
— Acționați pompa!

Primul zbor scurt nu durase decît 25 de secunde, prăbușindu-se pentru că nu mai era susținut de către mașină. Dar mi-am spus că asta nu este decît o chestiune de timp. Mica inimă nu era încă nici obișnuită, nici pregătită. Avea nevoie de măcar cîteva minute pentru a se obișnui cu noua ei lume.

— Ozzie, cum stăm cu izoprenalina?
— Este de 40.
— Mărește-o la 60. Ai dat potasiu?
— Desigur.
— Ai controlat electrozii?
— Totul este normal.

Acum, din nou cu ajutorul mașinii, inima părea să cîștige forță. Și făcea treaba aceasta numai cu un singur cateter! Era ceva!

— Johan, oprește acum pompa!

Și iată că încă o dată zumzetul motorului încetă și încă o dată inima ezită, parcă nesigură și înspăimîntată de tot ce avea înaintea ei, oprindu-se deodată, apoi luptînd ca să se redreseze, dar prea tîrziu și parcă fără forța necesară. Dene continua să citească cifrele care confirmau ceea ce noi vedeam în fața noastră în acel torace deschis, în vreme ce mica inimă se zbatea, deja învinsă în lupta ei de a se agăța de viață.

— Presiune...80...75...70...
— Bine, acționați din nou pompa!

Tot așa se întîmplase și cu cîinii. Nu reușeam să înlăturăm pompa. Numai așa, în salturi dar nu definitiv. Pentru nu știu ce motiv, inima devenea recalcitrantă. Am controlat din nou, împreună cu Rodney, toate liniile de sutură; nici-o pierdere. Nu știam ce să cred și m-am întors spre Rodney care se afla alături de mine acum și spre Bossie, care fusese alături de mine vreme de atîtea zile și de atîtea nopți în laboratorul cu cîini

— Bossie, după cum se pare, inima aceasta nu vrea să preia sarcina circulației!

— Cred că totuși o va face în cele din urmă. Trebuie numai să se reobișnuiască să fie vie; nu-i vine să creadă că este! Pentru că murise... o dată!

— Da, o dată, totuși, murise. A avut nevoie de douăzeci de minute ca să moară; poate că acuma avea nevoie de tot atît ca să se reîntoarcă, să-și dea seama că este din nou vie.

— Presiunea începe să fie bună, spune Ozzie. 90 la maximă și 60 la minimă; venoasa este de 5.

Inima arăta și ea același lucru; toate manifestările ei dovedeau că nu mai are nevoie de ajutor, că este de acum stăpînă pe sine însăși, pe toate vasele ei.

— Tot mai crește confirmă Dene. 95 maximă, 70 minimă... venoasa, mereu la 5.

— Johan, ridică presiunea venoasă.

Privesc ora : 6.12. La 6.13 am simțit că eram din nou gata să încercăm, să stingem motorul și să mai facem și a treia tentativă.

— Mai mult decît bine, profesore.
— Perfect. Oprește din nou pompa!

Și acum la început, parcă, puțină ezitare... dar numai o clipă; inima primea, pe negîndite, greutatea ce i se adăuga, apoi pleca, voinică și sigură de ea, la drum, la noul ei drum.

— ...85...60...80...80...80 ...90—90...90... rezistă minunat, profesore...90, 95, 95...

M-am întors ca să-i privesc, pe Johan și pe Dene și am spus în limba copilăriei mele: **Dit lyk of gaan werk.**

Ochii ce se vedeau deasupra măștilor vorbită, la rîndul lor, umezi de bucurie și minunare. În sală, tensiunea tăcută e ruptă de suspine, de cuvinte șopotite ba și de cîteva mici rîsete înfundate! Toți aceștia, la fel ca și inima, erau din nou siguri, cum și noi eram acum de noi înșine.

Presiunea continuă să se ridice pînă spre 95, pînă ce păru a fi sosit momentul de a administra pacientului **protamina** spre a compensa acțiunea anticoagulantă a heparinei. Aceasta era necesar spre a reda pacientului posibilitatea de a forma coaguli sanguini și astfel să-și închidă propriile vase. Dar odată aceasta administrată, nu ne mai puteam reîntoarce la bypass, fără să dăm din nou heparină. Am privit ceasul; pentru ultima oară: 6.24.

— Ozzie, injectăm protamina!
— Bine.

Am înlăturat și ultimul cateter, închizînd sutura „pungă de tutun" și, împreună cu Rodney, am mai controlat odată să nu fi rămas vreo urmă de aer în inimă. Inima suportă toate aceste manipulații fără a-și pierde propriul control. Electrocardiograful era regulat, iar linia verde se ridica și se cobora într-un perfect ritm sinusoidal.

Am întins mîna pe deasupra toracelui deschis al lui Washkansky și am luat-o pe a lui Rodney.

— Am făcut-o, Rodney, nu-i așa?

Ne-am strîns mîna, mînușă peste mînușă. Dar el nu era prea sigur.

— E încă puțin prea devreme, spuse zîmbind.

L-am lăsat să-l închidă el pe pacient. Am ieșit, aplecîndu-mă pe sub tubul arterial, în vreme ce îmi scoteam mînușile. În camera de odihnă, fratele meu, Marius ,îmi spuse că Francisc numărase pulsațiile cardiace de la gîtul meu; 130!

— Să vedem, acum! Și îmi luă pulsul.

Era de 140. Am luat o ceașcă de ceai; începeam să mă simt mai bine. Indată intră și Bossie. Terminase. Eram cu toții prea contractați ca să mai putem vorbi ceva.

Traducere de Dr. PETRU P. IONESCU

lirică universală

G. UNGARETTI

SEARĂ

Sub pași de seară
Se duce-o apă clară,
Culoare de măslină.
Și-ajunge la uitatul și puținul foc.
Aud acum prin fum brotaci și greieri,
acolo unde tremură fragede ierburi.

trad. MIHAI TATULICI

LANGSTON HUGHUES

A-ȚI FI FRICĂ

Noi plîngem sub zgîrie-nori
Precum strămoșii noștri
Plîngeau sub palmierii din Africa
E noapte
Și sîntem singuri
Și ne cuprinde frica.

trad. EM. MARCU

J. R. JIMENEZ

SUFLETULUI MEU

Mereu ții gata creanga
rozei pure; mereu ești
grabnic, cu urechea caldă
La poarta-ți, după gîndul nesperat.

Și orice val venind de nicăieri
își ia din umbra ta dăruitoare
Lumina pură. Și stai noaptea trează
la steaua ta și vieții.
Așezi pe lucruri semn nemuritor
Apoi, întors în glorii de înalturi
vei retrăi în tot ce zămislești.
vei fi tipar la orice trandafir,
cu-auzul, armoniei, cu cugetul, luminii
cu veghea către stele.

trad.
PETRE PAULESCU

PIERRE EMMANUEL

STĂPÎNUL VIEI

Povestea-aceasta o aud
Auzul nu mi-e astupat
De unsprezece ore-asud
De așteptare și păcat

Și ieri și-alaltăieri la rînd
De cînd nu mai țin minte bine
Dorm în picioare tot sperînd
Pe cineva care nu vine

Ca o unealtă părăsită
Numai de zid mă sprijinesc
Măcar fu cîndva folosită
De treabă stearpă lincezesc

Cel ce-a făcut-o o să vie
S-o prindă iarăși între degete
Mîine poimîine însă mie
Stăpînul nu mi se iveește

Sînt cineva nu știu nimic
Tot așteptînd fără-ncetare
Spre așteptare mă ridic
Singurul bun care-mi apare

Din zori de trei ori ai trecut
Printre șomeri bătuți de toamne
Și de trei ori nici n-a căzut
Privirea Ta asupră-mi Doamne

Și ieri și-alaltăieri mereu
De-atîția ani necontenit
Orbit sînt de soarele tău
Gol rece ca un osîndit

Ziler din ceasul unsprezece
Cuvine-se-a i se plăti
Truda de-a fi care-l petrece
Nădăjduind că va munci.

Trad. ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

EUGENIO MONTALE

PUPĂZA

Pupăză, pasăre hilară, defăimată
de mulți poeți, tu care-ți rotești creasta
peste prăjina-aeriană a cotețului
și ca un fals cocoș te-nvîrți în vînt;
pupăză, vestitor al primăverii, uite:
încremenește timpul pentru tine,
nu mai agonizează Februarie;
uite cum toate dimprejur se-ntind
după mișcarea capului tău,
o, zburătoare nebunatică, și tu nu știi.

Trad. ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

comentar

PETROLUL BOLIVIAN

În unul din interviurile acordate corespondentului din La Paz al agenției Prensa Latina, președintele Boliviei, Ovando Candia declarase că guvernul său consideră că în momentul de față are cea mai mare importanță realizarea unei reforme a folosirii resurselor naturale, o politică de dreptate socială și alte măsuri care să „conducă la eliberarea economică a țării pe calea dezvoltării".

Printre aceste măsuri preconizate, un loc deosebit îl ocupă trecerea în patrimoniul național a bogățiilor petroliere ale țării. Pentru Bolivia, naționalizarea bunurilor companiei „Gulf Oil Corporation", unul din marile consorții petroliere nord-americane care operează în special în America Latină, are o importanță deosebită. Țară cu 4,2 milioane locuitori, ea se află la limita inferioară pe scară economică a Americii Latine. Programele tuturor fostelor guverne de ridicare a nivelului de trai s-au lovit de o principală dificultate: lipsa fondurilor necesare. Or, companiile străine, în rîndurile cărora un loc de frunte îl ocupă și „Gulf Oil", scoteau din Bolivia însemnate fonduri sub formă de profituri pentru bogățiile exploatate. „Gulf Oil" extrăgea zilnic 32 milioane barili de petrol. Aceasta reprezintă 6 la sută din totalul exporturilor boliviene specializate mai mult pe extracția și desfacerea cositorului. Societatea plătea trezoreriei boliviene numai 30 la sută din profiturile realizate și 11 la sută sub formă de redevențe pentru petrolul extras. Erau condiții care nu puteau satisface Bolivia, întrucît marile profituri realizate de „Gulf Oil" contrastau cu veniturile modeste primite de guvern. Opinia publică boliviană cerea de mulți ani să se pună capăt acestor stări de lucruri. Nici un guvern, pînă la cel instaurat în septembrie 1969, în urma unei lovituri de stat conduse de generalul Candia, nu a îndrăznit însă să se opună puternicului „vecin de la nord" de teama represaliilor. A trebuit să intervină episodul naționalizării proprietăților societății „International Petroleum Company" din Peru, pentru ca pe întreg continentul latino-american să se afirme cu tot mai multă hotărîre năzuința spre independența politică și economică

După exemplul Perului, și în Bolivia în prezent petrolul și gazele din țară aduc o contribuție însemnată la sarcina ridicării generale a nivelului de trai. Alături de aspectul pur economic pe care îl prezintă naționalizarea bunurilor companiei americane, ministrul minelor și petrolului, Marcelo Quiroga Santa Cruz, a subliniat un fapt nu lipsit de importanță: „Gulf Oil" devenise un adevărat stat în stat, cu serviciu de spionaj propriu, care plătea sume considerabile unor înalți funcționari de stat pentru a-i determina să acționeze în sensul intereselor companiei. Timp de cîteva luni de zile, administrația companiei „Gulf Oil" a încercat pe toate căile să determine guvernul Boliviei să renunțe la măsura adoptată. Magnații americani ai petrolului nu s-au dat în lături de la nimic pentru a torpila măsura luată. Nu numai că președintele Consiliului de Administrație al lui „Gulf Oil", E. D. Brochtt, a calificat confiscarea proprietăților întreprinderii drept „ilegală și nevalabilă", dar au fost exercitate presiuni asupra guvernului de la Washington pentru aplicarea „amendamentului Hickenlooper" care prevede suspendarea oricărui ajutor economic sau de altă natură acordat de S.U.A. unui guvern ce adoptă „o politică inamicală". Brochett a subliniat că va face tot ce-i va sta în putere pentru a împiedica vînzarea petrolului bolivian pe piața S.U.A., suspendînd în același timp circulația petrolierelor spre portul Arica din Chile, prin care petrolul bolivian (Bolivia nu are ieșire la mare) era transportat spre plețele de desfacere. Înaintea naționalizării sale. Intenția declarată a patronilor companiei „Gulf Oil" era de a sili guvernul bolivian să-și închidă sondele din cauza lipsei posibilităților de desfacere.

Dar intenția urmărită, în ciuda greutăților create, nu poate fi realizată. Recent, o știre anunță acordarea unor credite Boliviei de către Argentina și Spania, pentru realizarea unei conducte destinate transportului gazelor naturale din Bolivia în Argentina. Luată ca atare, o asemenea știre ar părea lipsită de importanță. În realitate însă, această informație reprezintă o soluție pentru dificila problemă boliviană a petrolului.

RADU SIMIONESCU

cronica
săptămînal politic, social, cultural
Colegiul de redacție:
AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HAIMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE ȚAȚOMIR.
Prezentare grafică
VALER MITRU

Redacția și administrația: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847 Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași—str. V. Alecsandri, nr. 6