

# CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 4 (259) • SIMBĂTĂ 23 I 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

## ACEL ACT ENERGIC AL NAȚIUNII

Există fapte care, prin ceea ce sînt sinteză de viață a unui popor ca ființă și trebuie să fie ființă a vieții poporului, devin însăși ființa poporului ca viață. Iar sub acest aspect, între nenumăratele fapte de înaltă semnificație istorică înfăptuite de poporul român se află, desigur, marele eveniment al Unirii.

Idealul unirii țărilor române într-un singur stat era fiacărui un imperativ care suia din străfundurile veacurilor spre lumină și-și cerea, obiectiv și logic, împlinirea. Expresie a conștiinței oamenilor acestui pămînt că adevărata viață a unui popor nu poate fi decît viața sa în unitatea propriei ființe, Unirea a însemnat materializarea în viața poporului nostru a năzuințelor întregului drum pe care îl străbătuse ființa sa, — căci drumul spre conștiință este el însuși conștiință, iar viața aspirînd unitatea ființei este însuși drumul ființei care suie prin viață spre unitate.

Desigur, un popor își poate pune problema libertății în măsura în care are conștiința de sine ca popor, iar conștiința de sine a acestuia este însăși conștiința necesității împlinirii vieții sale în unitatea ființei sale. De aceea, plecînd de la experiența bătăliilor revoluționare purtate de țăările române la 1848, marele vizionar Nicolae Bălcescu afirma că revoluția viitoare va avea ca scop „unitatea și libertatea națională”, arătînd prin aceasta că, pentru ca poporul să însemne cu adevărat „libertate națională”, el trebuie să fie ființare de „unitate națională”. Iar înfăptuirea Unirii în acea nouă zi de 24 ianuarie 1859, cînd Moldova și Țara Românească devin un tot, a reprezentat, în esența sa, un act prin care poporul român și-a deschis istoria sub semnul sintezei de rang național. Unirea a fost operă a maselor, act al poporului iar ca act de asemenea valoare, evident, unirea nu putea să izbîndească decît ca act energic. „Unirea e actul energic al întregii națiuni române”, preciza un alt mare vizionar, Mihail Kogălniceanu, iar în această definiție, care înțelegea evenimentul de la 1859 ca act energic, este surprinsă tocmai dimensiunea fundamentală a Unirii — radicalitatea unei lucrări a poporului de anvergură națională. „Unirea, națiunea a făcut-o”, constata totodată Mihail Kogălniceanu, accentuînd încă o dată dimensiunea acesteia de ordinul radicalității din perspectiva poporului care i-a conferit viață prin ființa sa.

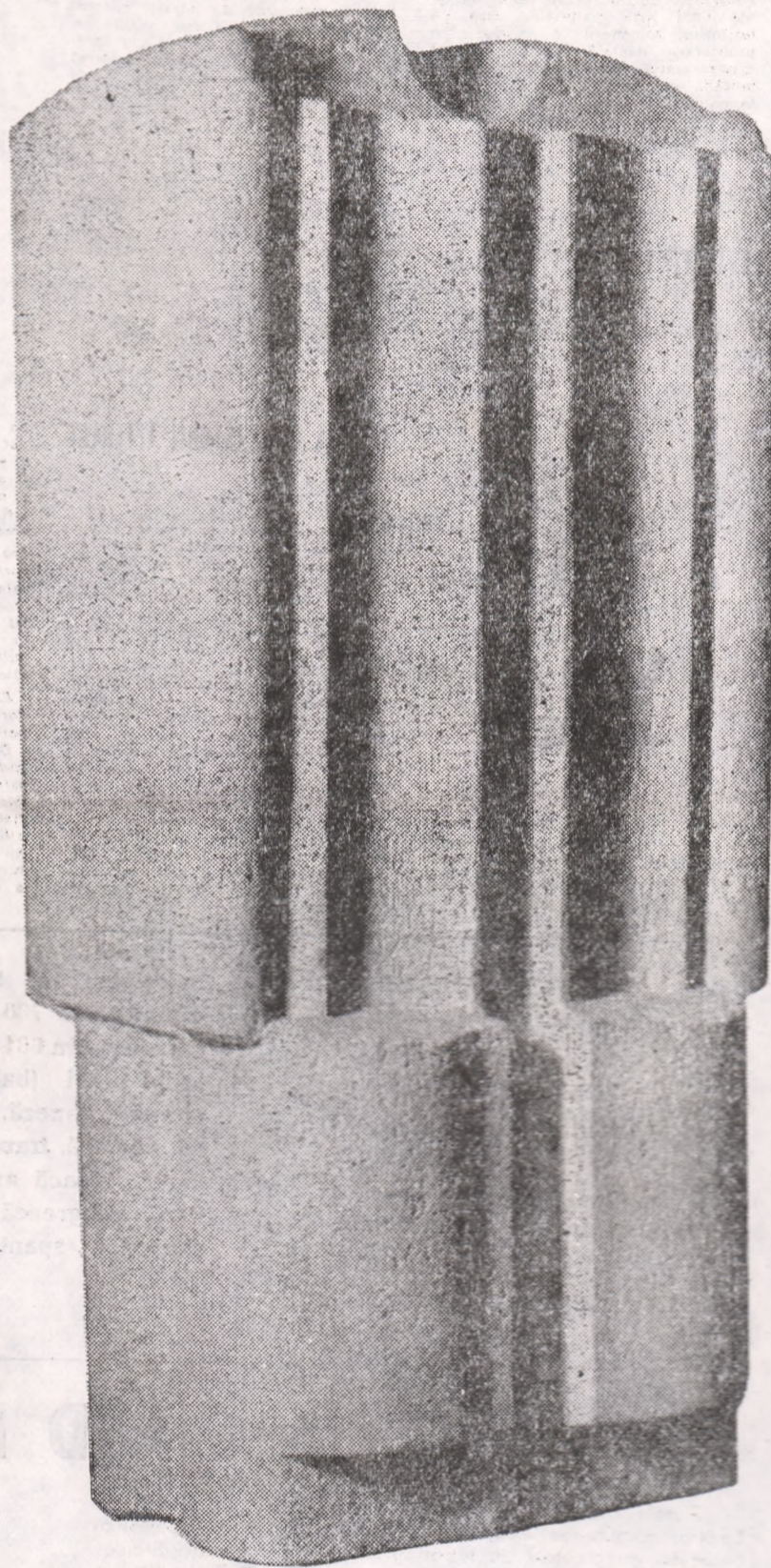
Este adevărat că Unirea totală avea să se concretizeze pentru poporul român mai tîrziu, peste șase decenți, în 1918, cînd Transilvania va reintra în trupul țării, realizîndu-se astfel desăvîrșirea procesului de formare a statului național român, dar deschiderea în radicalitatea acestui proces ce va continua logic pînă la desăvîrșire o constituie ziua de 24 ianuarie 1859.

Fapt este că semnificația Unirii, hotărîtoare pentru prezent, viza totodată fundamental viitorul. Căci Unirea a însemnat pentru noi și crearea temeliei pe care astăzi se sprijină statul nostru socialist. Iar astăzi, în noile condiții ale socialismului, unitatea dintre viața poporului român și ființa sa ca popor — materializată prin actul de atunci al Unirii — fiind ridicată acum la noi valențe ale devenirii istorice, își află autenticele determinări de esență și țara întreagă — în unitatea ființei sale, și strîns unită în jurul partidului, care este însăși centrul vital al unității acesteia — înseamnă patrie socialistă luminată de sine.

Și niciodată ca astăzi — într-un context social istoric de egalitate depînă a tuturor, cînd toate cele douăzeci de milioane de cetățeni ai patriei, români, maghiari, germani și de alte naționalități, tineri și vîrstnici, alcătuiesc împreună marea familie a României socialiste — n-a fost mai clară conștiința că ceea ce ne unește pe acest pămînt este comuniunea de esență a ființei patriei socialiste în lumina vieții sale libere.

Poporul român, profund conștient de ceea ce înseamnă ființa fiecărui popor, indivizibilă unitate a ființei, militează astăzi activ, multilateral și creator, pentru ca toate popoarele lumii să se bucure de dreptul înalienabil de a-și concepe și realiza destinele, militînd ferm pentru afirmarea și respectarea principiilor care stau la baza conviețuirii internaționale, pentru înfăptuirea idealurilor de pace, progres și colaborare ale umanității.

CRONICA



NAPOLÉON TIRON :

„Semn I”.

## NATURA CREATIVITĂȚII

O serie de termeni ne indică nuanțe și niveluri în activitatea creatoare a omului: raționalizare, inovație, invenție, descoperire, creație; diferență de nivel și nu de natură. Raționalizarea, inovația și invenția sînt denumiri folosite mai ales în domeniul de aplicații, în tehnică; descoperirea se face mai ales pe plan teoretic, în științele naturii; creația devine atribut al artei, unde predomină imaginația și distanța de aspectul material al realității; toate, însă, se pot reprezenta printr-un model unic al creativității.

Aria creativității este deosebit de vastă. Să abandonăm dihotomia: „da” și „nu”, „geniu” — „om de rînd”, „creație” — „banalitate”, „invenție” — „șablon”. Între aceste extreme se află o gamă vastă și neîntreruptă de trepte și nuanțe. Viața cotidiană ne oferă inovații și descoperiri nenumă-

rate. Am putea repeta cuvintele chimistului Mendeleev: „A descoperi este similar cu a căuta ciuperci în pădure”. Totul depinde mai ales de interes, spiritul de observație și tenacitate. Viața întreagă a individului este un șir de acte creative. Psihologul francez Pierre Janet nu greșește cînd întreaga conduită umană o vede cărmuită de două mari legi: a invenției și a conservării, a inovației și a automatismului, a creației și a repetiției. Dialectica materialistă ne dezvăluie lupta între nou și vechi. Între aceste extreme se conturează o serie de trepte.

Creativitatea, după părerea mea, poate fi înțeleasă într-un sens larg și unul îngust. Dacă orice noț de nouitate poate conferi unui produs aprecierea de creație, atunci creativitatea cuprinde întreaga lume biologică, dacă nu și realitatea fizico-chimică. Alina timp cit prin

individualitate înțelegem o realitate strict particulară, unică și relativ independentă, înseamnă că fiecare ființă apare în lume cu o doză de nouitate, singularitate, originalitate, ceea ce o face să nu se confunde cu o altă ființă. Se poate afirma că orice particularitate psihică, în măsura în care ea introduce o distincție, o deosebire de o altă persoană, devine expresie a unei singularități, originalități. În cazul acesta, orice conștiință este o realitate originală; o stare a unei persoane este trăită altfel decît a oricărei alte persoane; fiecare conștiință, în cadrele tiparelor generale, umane și etnice, posedă un *quid proprium*. Dacă mai ridicăm o treaptă, spre lumea spirituală, a conștiinței și a valorilor sociale, originalitatea dobîndește un sens deosebit, de creativitate spirituală; existența psihică și individuală se realizează ca valoare spirituală, supraindividuală. Sensul creativității se limitează astfel la sfera de realizări care depășește nouitatea biologică și psihică, obiectiv-

du-se în valori spirituale, social-istorice (științifice, morale, artistice, juridice, tehnice, economice). Acestea constituie și tipuri de creativitate. Nivelurile de activitate se cer căutate numai în acest domeniu.

Se fac deosebiri dintre arte „majore” și arte „minore”. Inventivitatea în domeniul culinar, de exemplu, este ridicată la nivelul de artă. Un Brillant-Savarin a intrat în istorie prin modele de rafinament în domeniul gustului; e o artă care are pretenția de a se sprijini pe niște legi: („gastronomie” vine de la gr. gaster — stomac și nomos — lege). Sanda Marin a devenit autor de operă similară, apărută în ediții numeroase și tiraje mari. Muzica „ușoară” de azi tinde spre o poziție superioară, alături de muzica „greă”, ceea ce arată că nu există granițe fixe în lumea creativității.

Prestigiul performanțelor sportive crește mereu, iar notorietatea „campionului” întrece

V. PAVELCU

(Continuare în pag. 10-a)

ÎN CELELALTE PAGINI

Leonid Boicu

Două sinteze ale istoriei României

pag. 3

Mihai Nadin

Acumulări

pag. 5

Ștefan Ţprea

Treizeci de arginți

(teatru)

pag. 6-7

Liviu Leonte

Cronica literară

pag. 8

N. Manolescu

Eseu despre Blaga

pag. 8

Magda Ursache

Nichita Stănescu sau

dramatizarea realului

pag. 9



Arta dramaturgului e în funcție de publicul cărui e adresată, de latitudinea, de altitudinea, climatul, evoluția culturală a țării respective, de temperamentul spectatorilor, calmul sau nervozitatea lor, gustul evoluat sau nu, entuziasmul sau blazarea lor. Firea celor ce compun colectivul unei săli — publicul obișnuit și repetat al cutărui oraș — dictează scriitorului de teatru cum să-și organizeze dramaturgia, ca să nu contravină mulțimilor politice la festivalul Thallel.

Popoarele mediteranene, care ne-au dat pe clasicii greci, romani și francezi, scriu un teatru luminos, dinamic, de o arhitectură perfectă.

Nordicii merg în adinc, practică rar replica scurtă, vioaie, un crescendo al acțiunii. Ei sint oameni liniștiți, capabili de o atenție înfinită, interesați de o problemă suilească sau cerebrală, fără urmă de nervozitate, fără grabă.

Dramaturgia include toate genurile. Dacă autorul e înzestrat, fie că scrie tragedie, comedie, dramă sufletească, piesă de idei sau generoasă melodramă, romantică, erol că, — va interesa pe spectator, îl va captiva. Un singur gen e detestabil: genul plictisitor. Pe acesta trebuie să-l evite, în primul rând, dramaturgul.

Un mare scriitor ceh, Csapek, imi spunea odată, la Praga:

— Dumneavoastră (voia să înțeleagă prin noi, pe autorii latini) sînteți fericiți: puteți scrie piese de pasiune. Publicul nostru vrea probleme, idei, și genul acesta e arid, nu te duce la marile succes!

Germanii au anumite piese numite „bucăți de conversație”, în care nu se întimplă nimic, în care eroii dialoghează, în fața unui public alent, recules, care se duce la teatru ca la concert, și ajunge cuvîntul și gîndul autorului, muzica frazelor și conținutul lor.

Spectatorul sudic n-ar putea rezista unor asemenea lucrări statice.

Cinematograful a avut o mare înviere asupra publicului spectator. I-a oferit schimbări vertiginose de decor, acțiune directă, dialog scurt, esențial, și l-a desvătaj, astfel, de așteptarea calmă, de savurarea unui text poetic, abundent, de acțiune lungă într-un singur peisaj, de numeroasele antracte care îi agrementau seara. La cinematograful, antracul nu mai există. Schimbările de decor nu sînt nici a zecea parte dintr-o secundă, nici măcar atât, fiindcă se succedeză vertiginos, cu zecile, cu sutele, adăugînd un interes variat, permanent, chiar dacă acțiunea încezește.

Care ar putea fi arta dramaturgului de azi? În vechime, în aer liber, într-un cadru de verdeață, sub un cer divin, poetul tragic, un Eschile, un Sofocle, un Euripide, un Menandru, un Plaut, un Seneca scriau trilogii care se reprezentau în întregime o zi întreagă, de la răsăritul soarelui pînă tîrziu, după-amiază. Un singur reflector: Soarele: Helios. Trei piese în cîte cinci acte fiecare, cu comentariul static al corpului. Ba, uneori, se mai juca la sfîrșit și o scurtă comedie numită ileac, și în care autorul își parodia propria lui tragedie. Eschile adăugase suitei sale „Prometeu”, compusă din trei părți, un act satiric, numit „Prometeu incendiatorul”, în care titanul care-a furat scinta divină din cer și a adus-o oamenilor, dădea foc unde trebuia și unde nu trebuia, aprinzînd căile de pale și casele oamenilor.

Șaisprezece acte la o singură reprezentare! Ce autor și-au mai îngădui astăzi să fie lumea la teatru cu orele?

Vremea nouă a redus spectacolul de cinci, sau patru sau trei ore, la o sută douăzeci de minute. Publicul vrea reprezentării din ce în ce mai scurte. Timpul său emăsurat.

Iată, dar, măsurată și arta dramaturgului. El e obligat să condenseze în maximum o sută sau o sută cincizeci de minute, fapte a căror desfășurare lumea înainte de două ori atita.

Monologurile, mai scurte sau mai lungi, au fost su-primate. Replica tinde să fie redusă la minimum, consistentă și scăpătoare; expoziția piesei, adică primul act să nu se mai întindă, prelungind prezentarea personajilor, ca să cuprindă în el însuși o parte din acțiunea piesei. Atenție la actual final! Fie o tragedie de Racine, fie o dramă a lui Bernstein, opera teatrală se mărginează să schițeze personajele la prima ridicare de cortină, să dezvolte, la mijlocul piesei, o scenă puternică și să aranjeze, în bine sau în rău, sfîrșitul piesei. Și Molière proceda tot așa. Desnodămîntul, fie în tragedie, dramă sau comedie, era prevăzut. Actul final venea să încheie piesa fără contribuția unor noi evenimente. „Scena tare” era apogeul dar și încheierea operei teatrale. Acum, autorul trebuie să întărească actul de încheiere cu noi lovituri, cu noi surprize, cu o acțiune nouă.

De la o vreme, se scriu piese în două părți, cu un singur antrac. Aceste două părți nu se mai potrec într-un singur decor, ci sînt bogate în tablouri, fie că se lasă cortina, fie că nu se lasă. Un loc important, îl joacă reflectoarele, care luminează un colț al scenei, lăsînd pe cealaltă în umbră. Procedul filmului s-a insinuat, și aici.

O fascie de lumină cade pe eroii care își trăiesc crimplul de viață în fața ochilor noștri. În cinci, în trei acte sau în două părți, drama care vrea să prindă trebuie să-l intereseze mereu pe spectator. Altminteri oaspele se uită în tavan și-și consultă ceasornicul.

Regizorii moderni, simplificînd decorul și mobilierul, au reușit să scurteze spectacolul, economisind timpul prin schimbarea în viteză a decorului, prin construirea lui în panouri și perdele.

N-au inventat nimic, desigur. Ba, uneori, au rămas și în urmă. În prologul Idilei tragice „Romeo și Julietta”, Shakespeare se adresează publicului spunîndu-i că-n două ore, va desfășura în fața lui drama tinerilor amanți tragici d'n Verona. Două ore cerea Shakespeare publicului său. Noi am avut o versiune scenică a lui Romeo și-a Juliettei care ne-a fixat în scaune un răstimp de cinci ore!

Iată dar că arta dramaturgului e în funcție de arta regizorului. Dacă autorul scrie o piesă dinamică, fosforescentă, în decor rudimentar, directorul de scenă nu odată, prin pauze extatice, mișcări lente ale interpreților, debutul ei fărâgînat și adăosuri personale de scenografie o transformă într-un spectacol monstru, în care publicul nu știe precis dacă e vina poeziei dramatice sau a interpreților săi sau al omului care trage sforle.

Am fi dat, în acest articol și unele exemple reale, precise, — dar nu vrem să mîhnim sensibilitatea celor mai impresionabile făpturi din cosmosul care ne înconjoară: teatraliștii.

VICTOR EFTIMIU

MOMENT

În Editura Meridiane a apărut *Pictura românească în imagini*, lucrare antologică, cuprinzînd 1111 reproduceri în alb-negru și colorate după cele mai reprezentative opere de pictură românească, de la origini și pînă în prezent. Studiile referitoare la cele patru mari capite pe care ni le propun autorii (*Pictura veche românească* — sec. XI—XVIII, *Pictura românească în sec. al XIX, Pictura românească în prima jumătate a sec. XX, Pictura românească contemporană*) sînt semnate de Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Maria Mihalache, care s-au străduit să realizeze o istorie în imagini a picturii noastre. O lucrare de-a omului unul timp și al unui spațiu românesc, o admirabilă demonstrație de continuitate, cuprînd cum remarcă artistul popularul Dimitrie Ghiță, în cuvîntul lăsaia al volumului.

Impresionant este marea număr de reproduceri după pictura murală românească, unele din aceste imagini fiind necunoscute pînă acum de cea mai mare parte a amatorilor de artă. Alături de imaginile prea bine cunoscute ale frescelor nord moldovene, schemele unor compoziții de la Străuș, de la Crisicior, de la Denas, de la Polovraci se derulează noi fațete ale unei arte parietale, care pe teritoriul românesc a cunoscut o proliferare genială. E un capitol maiestru, care oferă studiului conținutul: un început de mare forță inventivă. Desigur, rolul cel mai delicat revine ultimului comentator, care, aștat la fața unei panorame extrem de colorate a artei noastre de azi, discută inevitabil selecția și formu-lă discutabilă.

LA ÎNCEPUT A FOST CUVÎNTUL

Un om prin excelență al cuvîntului care e prozatorul D. R. Popescu face, poate, cea mai îndreptățită remarcă dintre toți eroicarii



TV care au scris despre spectacolul realizat de Geo Saizescu pe micul ecran cu „Cînta” de Victor Ion Popo. Să cităm, deci („Tribuna” nr. 2 — 1971):

„Reșuța lui Geo Saizescu e mult mai mare, întrucît pune în discuție, din dînz de cauză Cuvîntului, debaterii din lumea teatrală și a televiziunii ce a rupt textul de regizor, sau mai precis regizorul de text”.

Punctul pe l pus de D. R. Popescu vine tocmai din febra discuțiilor legate de raportul autor-regizor, respectiv text-regie (vezi în această privință dezbaterile din „Contemporanul” pornind de la „Reșuța Lear”, masa rotundă din „Săpîdăniș” și articolul lui N. Carandino din „Cronica” pornind de la „Arca bu-nel speranță” a lui I. D. Sirbu, ca și cităm doar cîteva contribuții).

„Geo Saizescu restituie verbulul lauză sa nevdruș și misterioasă, conchide D. R. Popescu, îl salvează de banalitatea rostirii plate; și refu-zînd să creadă în așa-zisa agonie a teatrului, dă televiziunii un exemplu premiat de reînnoirea a Cuvîntului la tronul său de aur”.

Așa dar, chiar neparticipînd direct la ciocnirile de lauză, aparent bineînțelese, scriitorii lui poziei ter-mă pentru a demonstra că „la început a fost Cuvîntul”. Căci, pe bună dreptate se întrebă Marin Preda în articolul „Farmecul uitat al teatrului” („Luceafărul” nr. 2 — 1971):

„Nimic nu e inocent într-un spectacol după cum nu e nici în text; și acest lucru nu e o consecință a gîndirii dramatice, cu alte cuvinte a celui din text, devine o consecință a gîndirii particulare a regizorului care construiește un spectacol al său ignorîndu-l total pe autor, care are totuși și el idei regizorale, incluse în text și în armonie cu viziunea sa proprie despre pasiunile oamenilor și care ar trebui respectată. Altfel, ce facem cu moștenirea unei culturi?”.

ISTORIA UNEI ISTOBII LITERARE

„Două stele calde, de lărnă, la Cîmp...” (relatare a înălțării liniilor cîntării clienți cu redacția revistei „România literară”), cuprînde, într-o succintă intervenție a criticului Adrian Marino, cîteva prețioase informații referitor la problema aparitiei Istoriei literaturii române de G. Călinescu: „Această istorie nu apare — arată Adrian Marino — din pricina a două serii de dificultăți. Prima se datorește faptului că la moartea marelui istoric literar a rămas o redacție neterminată, versiunea din 1940 a fost ampliată, pe rînd, prin diverse completări și articole, o parte au apărut în Revista de Istorie, teorie literară și folclor, și a altă parte au rămas în manuscris. Ei bine, s-a pus problema în ce fel aceste texte adiacente pot fi integrate versiunii vechi. Între timp, Călinescu a amplificat și mai mult unele capitole, pe care le-a publicat se-

parat; de pildă, mîci monografiile, despre Alecsandri, Hellade etc. Cînd s-a pus problema integrării acestor capitole în marile texte s-a văzut la un moment dat o mare disproporție între capitole; vă dați seama că arhitectura generală a cărții suferea. Din moment ce autorul nu și-a putut preciza punctul de vedere, s-au creat două teorii cu privire la această redidare: ori o redidăm în forma veche și într-o addenda publicăm toate aceste completări, ori ne asumăm răspunderea teribilă de a amalgama toate aceste completări, de a amalgama toate aceste contribuții și de a da un text foarte re-lativ, care nu sîntem convinși că răspunde intențiilor lui Călinescu.

Călinescu a lăsat pe manuscrise o serie de indicații cum unde ar tre-bui intercalate anumite pasaje.

În al doilea rînd trebuie să vă spun că, așa cum se întimplă cu toate moștenirile, și moștenirile literare sînt litigioase. Între doi colabo-ratori ai lui Călinescu (nu e vor-



ba de mine) a izbucnit la un moment dat un conflict de atribuții; fiecare a vrut să facă versiunea respectivă și pînă la urmă soția scriitorului nu a mai știut pe cine să desemneze.

Aceasta este situația. Totuși știu precis că prof. dr. docent Alexandru Plur, care a redactat în bună parte versiunea a doua amplificată, este foarte avansat cu această lucrare și își la răspunderea integrală redidării. Dar una este a pune la punct un text și alta este a-l edita și, al treilea, a ajunge în mi-lăne dumneavoastră.

Sînt mai multe etape și eu vă doresc sincer ca aceste etape să se parcurgă cît mai repede posibil”.

După cît se vede, problema este complexă. Nu ne rămîne decît să așteptăm în continuare, mulțumind, între timp, distinsului critic pentru precizările făcute. Ele ne vor fi foarte utile atunci cînd, în altfel, vom fi nu numai în posesia Istoriei literaturii române a lui Călinescu, ci și a istoriei acestei Istoriei.

„CĂLDURA”... WESTERN!

Deși are drept motto un citat din Antonioni („Pentru mine publicul e un mare mister. Niciodată n-am reușit să află ce-i place cu adevărat sau nu”) articolul Evel Sirbu intitulat „Și diluarea e o artă” (Cinema nr. 12/370) încearcă să depășească această optică, sugerînd cîteva criterii în difuzarea filmului. Pentru că, la urma urmelor, ceea ce este mister pentru Antonioni, nu mai este pentru directorul întreprinderii Cinematografice Deva, după părerea cărui: „la Deva, de exemplu, merg mai cu seamă melodramele, poveștile frumoase”, dar aproape de loc westernurile și filmele violente (!). Numai 13 km mai încolo la Hunedoara, dimpotrivă, westernurile sînt foarte căutate. Explicația: Deva are un mediu funcționăresc, deci de o anumită formație (!), la Hunedoara mediul este alcătuit de tineri (foarte mulți bărbai), care gustă mai puțin poveștilele siropoase”.

Odată aceste adevăruri fundamentale stabilite, nu ne rămîne decît să operăm prin comparații și extrapolare (din 13 în 13 kilometri), stabilind natura localităților: de tip Deva, de tip Hunedoara etc.

Spune articolul: „La Orăștie, filmele „Reconstituirea” și „Căldura” nu au avut succes, în timp ce la Petroșani au fost foarte bine primite”. Explicația! „Din nou mediul. Orăștie este un oraș de tip Deva, Petroșani, în care există și un centru studentesc, e mai apropiat de Hunedoara ca structură”. S.a.m.d., ș.a.m.d. Rămîno doar să reținem elementul de bază, constînd din existența celor două medii: 1. funcționăresc și 2. alcătuit de tineret (foarte mulți bărbai). Logic, nu? Cine a mai văzut funcționar tînr sau tînr care să nu fie... bărbat? Vorba cu Napoleon, care a fost rănit la Waterloo și... în mîna dreaptă.

„Și atunci ce dăm?”, se întreabă autoarea articolului.

„Filme pe care oamenii le dor și le așteaptă sau filme cu ajutorul cărora s-ar putea face mult rîvnita cultură cinematografică?”

Răspundem: depinde de mediul! Mai ales dacă adăncim și faptul că filmele „Reconstituirea” și „Căldura” au fost bine primite la Petroșani, oraș de tipul Hunedoarei, unde... „westernurile sînt foarte căutate”.

„Căldura” — western?

Mal știți? Te pui cu cultura cinematografică?

Și atunci ce dăm? ne întrebăm. la rîndul nostru.

O revistă mult dorită și așteptată („Cinema”, să zicem) sau una cu ajutorul căreia s-ar putea face mult rîvnita cultură cinematografică? Și se face! Dar nu în articolul amintit!

N. IRIMESCU

SPORT ACADEMICIENII

Ziarele anunță o festivitate impresionantă a marcat, la Londra, constituirea Academiei fotbalului englez. 12 apostoli ai balonului cu picățele au intrat în rîndul nemuritorilor: Stanley Matthews, Dixie Dean, Billy Wright, sir Stanley Rous. Revista „CRONICA” mi-a incredințat sarcina realizării reportajului de la sedinta de constituire a susnumitei academii. Mi-am făcut valiza, dar, întîrziînd autobuzul de Galata, am pierdut acceleratul de București — deci și avionul de Zürich și legătura pentru Paris și Boeingul de Londra. În disperare de cauză, am încercat să-i telefonez lui Sir Rous (după ora 22, că-i mai ieftin). Din păcate, telefonistele ieșene dispar noaptea de pe toate firele posibile și imposibile; cînd, într-un tîrziu, un glas relativ dulce a început să mă lămurească precum că „nu primește apel”, reportajul era ratat de mult: țînînd seama de jocul fuselor orare, la Londra era prea tîrziu pentru un interviu de seară și prea devreme pentru unul de dimineață. Iată de ce am fost nevoit să ofer revistei, în locul reportajului solicitat, o relatare de la sedința (imaginară) de constituire a Academiei fotbalului românesc.

Cuvîntul inaugural l-a rostit, firește, ing. Virgil Economu. A fost o cuvîntare istorică și se poate spune cu certitudine că, din acest moment, destinele soccerului românesc au devenit limpezite ca picăturile slobozite din norii Cumulus-Nimbus (ori ca articolele publicate de venerabilul nostru specialist în „Sportul”). Ca prim nemuritor a fost uns, așa cum se cuvenea, un „număr 1” — adică, Rică Răducanu. Emoția a rumenit toate chipurile. Cu grație și siguranță, Necula Răducanu și-a rostit discursul de recepție. Il redăm în extenso: Mișto! S-a supus apoi la vot primirea în Academie a lui Dinu Iordan și a lui Dumitru. Referentul oficial, dr. Tomescu, a înfățișat cifre meritele candidaților, arătînd cîte țibii au fost făcute praf (magistral!) de către blînzii noștri cotonoșori, subliniînd, în același timp, faptul că arta lui Dumitru și Iordan descinde din folclor, reprezentînd, pe alt plan, o continuare a trudei lui Strîmbă-lemne și Sfîrnă-piatră, filtrată prin sîta nouă

a existențialismului și generos întoarsă către subiectul primordial: Omul. După ce a fost încununat cu laurii veșniciei, acad. Dobrin a vorbit despre „Juica de prune la români”. S-a dat apoi citire unei telegrame trimisă din Bosfor de către Titu Teșcă-lul: „Aferim, bre, la așa bairam nu chemați și capuche-halele de la înalta poartă!”. „Mai știți, o fi mai înaltă poarta de la stadionul Mithat Pașa” — a tradus senful acad. Coman, adus de Dunăre de la Giurgiu tocmai în București. A urmat la cuvînt Sir Angelo Niculescu. „Intr-adevăr” — a spus domnia sa — „tradiția ne obligă să facem un elogiu înaintașilor. Drept care a urmat un elogiu la adresa lui Dumitrache.

La ora cînd transmit, festivitatea continuă.

M. R. I.

P. S.

Măcar faptul că „Rapidul” a obținut un punct la lași s-ar cuveni să determine CFR-ul să-și întoarcă fața și către călătorii ieșeni. Bițelele vagoane de dormit atașate la trenul 605 (unicele, de altfel) sînt jalnice. De vreun an încoace, noile vagoane au dispărut definitiv de pe linia București — Iași. Vechile epave zguduie ca o tărăboantă, singurul avantaj la „voiture-lits” fiind acela că suportă zgîlțiturile pe ... orizontal. Vagonul de dormit de clasa a II-a aud că a servit, pe vremuri, drept dormitor pentru o brigadă de oșeni ce lucra la Salva-Vișeu. Acum oferă călătorilor condiții asemănătoare cu acelea din submarinele avariate, unde se drămuiește oxigenul cu porția. De la cele de clasa I au dispărut scrumierele, săpunul, amabilitatea însoțitorilor — aștept ca, în curînd, să dispară și paturile. N-aș fi agățat acest post-scriptum la rubrica „Sport” dacă n-aș ști că, în conducerea CFR-ului se află oameni care lubesc și sportul și lașul. Poate mă vor citi. li rog să riște o călătorie de lucru (evident, incognito) cu aceste amănute vagoane, recent descoperite în săpăturile arheologice din triajul Grivița ...



**T**ipărea, aproape simultană, a două sinteze consacrate istoriei României este, neîndoiebnic, un eveniment remarcabil, al cărui ecou îl găsim înregistrat la loc de cinste în periodicile noastre de cultură („România literară”, „Contemporanul” ș.a.), în presa centrală și locală. Satisfacția cu care a fost salutată editarea celor două sinteze ni se înfățișează, în bună măsură, ca firească dacă luăm în considerare faptul că istoriografia noastră este săracă în acest gen de lucrări, iar necesitatea lor a devenit manifestă.

O sinteză a istoriei patriei se cuvine să ne ofere posibilitatea de a trage concluzii certe privitoare la concepția autorului sau autorilor ei, la gradul de dezvoltare a istoriografiei naționale raportate la propria evoluție, ca și la cea a științei istorice universale etc. O judecată de valoare nu va fi ceea ce trebuie să fie dacă ocolește asemenea chestiuni esențiale. Operația se complică dacă nu vom da uitării și îndatorirea de a aprecia opera nu numai în funcție de ceea ce este astăzi istoriografia noastră, ci și de ceea ce tinde ea să devină. Și, în această devenire, ce loc ocupă și ce rol vor juca cele două sinteze ale istoriei patriei? Dat fiind caracterul lor (înfățișarea istoriei României de la origini până în zilele noastre), este peste putință unui singur om să acopere cu o egală competență cadrul larg al dezbaterii. Iată de ce observațiile noastre rămân legate de experiența și de specialitatea celui ce semnează rîndurile de față, care, din aceste motive, nu-și va îngădui să extindă aprecierile asupra, de pildă, chestiunilor de istorie veche și medie.

Neîndoiebnic că multe dintre intențiile autorilor **Istoriei României — Compendiu**, expuse în **Cuvînt înainte** au fost împlinite. Cititorul își poate forma o imagine globală a evoluției istoriei patriei, va înțelege de ce și cum s-a făcut trecerea societății de la o epocă istorică la alta, de la o orînduire inferioară la cea superioară.

Sub acest raport **Compendiu** este cu o singură excepție asupra căreia ne vom opri o reușită.

**Compendiu** nu satisface însă din toate punctele de vedere și la această concluzie ajungem dacă-l raportăm la evoluția istoriografiei universale, care a ajuns astăzi la un punct cînd, într-adevăr, o sinteză (fie ea și un compendiu) este un produs superior al unei mase de monografii și lucrări analitice, cînd o asemenea sinteză, fără să „cadă” în eseu, rămîne în bună măsură o expunere ideatică în care arta compoziției joacă un mare rol, iar selectarea faptelor pe care se întemeiază raționamentele și concluziile presupune un mare efort. Ce-l drept, sînt și pagini concepute și scrise în această manieră. Și în acest caz, ca și în altele, bunele intenții enunțate în **Cuvînt înainte** n-au fost duse pînă la capăt.

Așa se întîmplă, de pildă, cu periodizarea propusă de autori: o chestiune dificilă veșnic controversată, care ea însăși poate face obiectul unor ample studii și dezbateri. După modesta noastră părere, **Compendiu** ne oferă o periodizare judicioasă, conformă, cu o singură excepție, să fie cu realitatea istorică. Autorii au procedat la o firească delimitare între epocă și orînduire socială. Criteriile pe care și-au întemeiat periodizarea n-au mai fost însă aplicate cu aceeași consecvență în stabilirea începutului orînduirii capitaliste. Dacă debutul epocii moderne coincide cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, și demonstrația este convingătoare (p.6), fixarea anului 1848 ca limită inferioară în timp a orînduirii capitaliste rămîne incertă. Pentru cititor, această incertitudine este greu de explicat de vreme ce **Compendiu** a eliminat confuzia, coincidența în timp între epocă și orînduire socială, iar aceasta din urmă este o noțiune precis definită, adică științific. De altfel, autorii înșiși vădesc nesiguranță, lăsînd să se înțeleagă că nu se poate încă vorbi de o orînduire capitalistă în perioada imediat următoare anului 1848. „Nova orînduire burgheză — se spune la p. 296 —, în ascensiune, urma (subl. n.) să înlocuiască feudalismul”. Apoi, „prima etapă a orînduirii capitaliste propriu-zise, în care relațiile capitaliste devin dominante, se dezvoltă abia după revoluția din 1848—1849 și mai ales după crearea statului român modern și după marile reforme înfăptuite de Alexandru Ioan Cuza și Mihail Kogălniceanu” (p. 6. Sublinierile ne aparțin). Așadar, este vorba de o orînduire capitalistă propriu-zisă și de o alta impropriu-zisă? Este însă limpede că cea propriu-zisă urma să se instaureze „abia după... mai ales după... și după”. La p. 296 autorii notează că „orînduirea capitalistă propriu-zisă, în care relațiile capitaliste devin dominante, se va statornici în următoarele decenii”. Firește, nu putem pretinde ca într-un compendiu să fie pe larg și fără cusur rezolvată o problemă atît de însemnată ca cea a periodizării. Nu vedem însă dificultățile în cazul dat, din moment ce autorii înșiși și-au luat toate precauțiile necesare evitării confuziilor în înțelegerea unor chestiuni esențiale, cum este cea a delimitării între epocă și orînduire socială. Poate fi inclusă perioada 1848—1864, o perioadă în care proprietatea și relațiile de producție feudale sînt încă dominante, în orînduirea capitalistă? Noi credem că nu, dacă, bineînțeles, nu abdicăm de la definiția orînduirii sociale a cărei valabilitate n-a fost pusă în discuție. Acea perioadă ni se înfățișează ca moment culmi-

nant al descompunerii feudalismului, ca o etapă distinctă a epocii moderne.

Pornind de la epoci și orînduiri, autorii au organizat materia pe părți, capitole, subcapitole și paragrafe, adăugînd ghiduri în problematica și bibliografia istorică. Un merit al **Compendiului** îl constituie cele două anexe: I. Lista domoilor Țării Românești și Moldovei și a voievozilor, principilor și guvernatorilor Transilvaniei (p. 620—626); lista Președinților Republicii după 1948 (p. 627). II. Tabel cronologic privind Istoria României (p. 628—662). Un indice general, o listă a figurilor, o listă a planșelor color și o listă a hărților încheie volumul, căruiia îi mai sînt atașate 15 hărți. Organizarea materiei este, în general, judicioasă. Ea lasă însă impresia unei excesive fărâmițări. Cele 615 pagini de text sînt împărțite în 10 părți, peste 200 de capitole și subcapitole și aproape 400 de paragrafe. Cu aceste subdiviziuni s-ar putea alcătui un dicționar sau catalog al problemelor istoriei patriei. Această fărâmițare a minat

chimice, biologice și al disciplinelor umane — devine tot mai remarcabilă” (p. 615).

O idee fericită a redactorilor **Compendiului** a fost cea a alcătuirii unor capitole de probleme și izvoare, care oferă cititorilor un ghid util în istoricul marilor chestiuni controversate și în bibliografia de bază a istoriografiei noastre. Intențiile autorilor ar fi fost, credem, mult mai bine servite dacă ei ar fi elaborat acele capitole pornind de la criterii sigure, consecvent aplicate. Este însă adevărat că o selecție a problemelor nelămurite deplin și a bibliografiei de bază nu poate satisface toate „gusturile”, și mai ales toate pretențiile. De aceea nu vom lua în discuție alegerea problemelor, socotite „mai importante”, cum se spune în **Cuvînt înainte** (p. 5). Vom observa însă că fiecare din primele șase capitole de **Probleme și izvoare** a fost împărțit în cîte 5—7 paragrafe ce tratează succint ceea ce și-au propus să anunțat autorii în prefață. În vreme ce următoarele cinci capitole nu mai păstrează aceeași alcătuire. Menționăm

271—277), rămînem fără răspuns la întrebările esențiale: cum se explică ruptura între Tudor și eteriști? Care sînt cauzele înfrîngerii lui Tudor? În prezentarea **Regulamentelor Organice** (p. 286—287) este omisă tocmai una dintre prevederile capitale: eventualitatea unirii Moldovei cu Țara Românească. În paragraful **Mișcările revoluționare premergătoare anului 1848** (p. 288—290) au fost incluse proiectele boieresti de reformare a statului din vremea lui Ioniță Sandu Sturdza. Dacă autorii au avut în vedere nu numai mișcările revoluționare, ci și frămîntările sociale și politice în general, atunci nu trebuiau să lipsească cele din 1847 în Moldova, prilejuite de alegerile pentru Adunare. La p. 290 se vorbește despre „o intensificare a legăturii între tinerii patrioți din cele trei țări române”, ceea ce este prea puțin, de vreme ce studiile recente (de pildă, cele ale Corneliiei Bodea) stabilesc existența unei simbioze, formarea ideologiei și mișcării naționale din țara noastră. Paragrafele consacrate **Crizei acute a sistemului feudal și Mișcării revoluționare din Moldova** (în prea puțin cont, după părerea noastră, de elementele specifice scoase în evidență de istoriografia noastră, Schema opoziției între boierime și burghezii rămîne confuză atîta vreme cît nu se ia în considerare statutul boierimii, care nu deroga cînd se dăda profesiunilor lucrative, comerțului de exemplu. Autorii spun (p. 300) că din gruparea de orientare liberal-democrată făceau parte, „în majoritate elemente ieșite din burghezii”, printre care V. Alexandri, C. Negri, Al. I. Cuza și Zaharia Moldoveanu. Dar, cu excepția ultimului, ceilalți proveneau din rîndurile boierimii. Ei pot pot fi socotiți burghezi numai prin formațiile intelectuale și interese.

Unele nedumeriri ridică și expunerea luptei pentru Unire. Trecînd peste inadvertențele de amănunt, vom semnala că în paragraful **Înfăptuirea Unirii** (p. 339) se acordă o exagerată însemnătate antiunioniștilor. Ce însemnătate antiunionismul s-a văzut lîmpede atunci cînd la București a fost tranșată cursa spre domnie: Al. I. Cuza a fost ales în cvasiunanimitate.

O oarecare nesiguranță, lipsă de precizie și de termeni orientativi caracterizează unele paragrafe consacrate dezvoltării economiei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (p. 352—353, 367—368). S-a dezvoltat o ramură sau alta a economiei, este o afirmație care nu spune nimic dacă nu indicăm cu cît anume, în ce proporții față de epoca precedentă. De asemenea, așa cum ne este înfățișată politica de protejare a industriei (p. 366—367), a rezultat că ea a fost impusă de anumite personalități: M. Kogălniceanu, A.D. Xenopol, P.S. Aurelian, ceea ce înseamnă a rămîne la suprafața lucrurilor.

O foarte importantă chestiune este cea a politicii externe între 1878—1900. Autorii susțin că „prezența pe tronul României a regelui Carol I de Hohenzollern, de origine prusacă, orientarea programată a unor fruntași ai vieții publice în România, alături de presiunile crescînde ale Puterilor Centrale, au făcut ca țara noastră să adere în 1883 la **Tripla alianță**”. Nimeni nu poate nega că factorii invocati mai sus între care și sentimentele au jucat un anumit rol, nu însă hotărîtor. O bogată literatură istorică a scos în evidență împrejurările care au dictat, acea decizie, două primejdii externe cu care a fost confruntată țara. Putem socoti ambele primejdii sau numai una dintre ele ca închipuite sau exagerate dar nu avem motive să igmorăm că tocmai ele au dictat decizia.

În ceea ce privește epoca contemporană, cititorul va întîlni pagini izbutite, convingătoare, scrise într-o manieră adecvată. Este, totuși, de observat că în perioada imediat următoare primului război mondial nu sînt satisfăcător definite structura socială pe care se întemeiau partidele politice, resorturile adnci, ale ideologiilor și acțiunilor lor. Situația maselor între 1934—1940 (p. 505, 518) este expusă într-o manieră declarativă. De asemenea, paragraful închinat învățămîntului și științei este un catalog de nume și preocupări.

Capitolul consacrat **Orînduirii socialiste** (p. 576 și urm.) scoate în evidență rolul P.C.R., rolul maselor, avîntul și abnegația lor. Cititorul își poate face o imagine de ansamblu a procesului construcției noii orînduiri. Din nefericire, expunerea nu satisface exigențele pe care le impune tratarea unei perioade istorice frămîntate, eroice, în care realizările au cerut eforturi și chiar sacrificii. Această expunere este mai aproape de o dare de seamă decît forma pe care trebuie să o îmbrace rodul cugetării istorice.

Spațiul tipografic ne obligă să renunțăm la o oportunitate exegetică stilistică. Nu ne rămîne decît să ne exprimăm regretul că, pe lîngă paginile izbutite, unele captivante chiar, s-au strecurat destule nereușite, pe care am dori mult să le atribuim numai neglijenței, ca, de pildă, fraza căzută înfîmplător sub ochi: „Începînd din 1814 s-a format nucleul conducător al răscoalei, iar Tudor Vladimirescu a început pregătirile aducînd arme și pregătindu-și pandurii...” (p. 272 — subl. ne aparțin).

În ciuda observațiilor critice făcute și a altora care ar mai putea fi adăugate, **Compendiu** rămîne, în mare, o operă folositoare, care-și va împlini menirea. Insatisfacțiile noastre au fost însă provocate de concluziile trase din raportarea acestei lucrări de sinteză la altele aparținînd istoriografiei universale, din chiar raportarea părților neizbutite la unele reușite ale **Compendiului** însuși.

LEONID BOICU

1) Istoria României — Compendiu, Editura didactică și pedagogică, București, 1969 — Istoria poporului român, Editura științifică, București, 1970.

opinii

## DOUĂ SINTEZE ALE ISTORIEI PATRIEI (I)



unitatea, coeziunea **Compendiului**, expunerea fiind frecvent amputată. Ea se „salvează”, în mare parte, doar în capitolele consacrate epocii contemporane, îndeosebi orînduirii socialiste.

Un paragraf, anunțat printr-un titlu pretențios, își găsește greu explicația atunci cînd autorul este pus în situația să-l „expedieze” în 14—16 rînduri. De aici și neconcordanțele între titlurile unor paragrafe și conținutul lor, cum este cazul cu **Influența revoluției franceze asupra Europei** (p.260), în care obiectul expunerii nu este Europa (ceea ce nici n-ar fi fost posibil în 14 rînduri), ci țările române.

Excesiva divizare a materiei a dăunat, neîndoiebnic, și conținutului. A fost omisă, printre altele, tratarea unor aspecte capitale ale istoriei naționale. De pildă, la p. 278 începe capitolul închinat **Dezvoltării culturii naționale** (secolul al XVIII-lea — începutul secolului al XIX-lea), iar la p. 425 cel rezervat **dezvoltării culturii între 1848—1918**. Între ele se află o perioadă de mare însemnătate în procesul de creare a culturii naționale, și anume perioada **Daciei literare, Propășirii** etc., a unor instituții prestigioase (**Academia Mihăileană**) ș.a., despre care cititorul nu are de unde lua cunoștință, de vreme ce acea perioadă a dezvoltării culturii a fost omisă. Ce-l drept, este amintită, incidental **Dacia literară**, dar la capitolul consacrat culturii între 1848—1918 (p. 437).

Probabil că autorii și-au dat seama de această fărâmițare a materiei. Este posibil că tocmai din această cauză nu toate subcapitolele figurează în sumar. Aceasta pare să fie și cauza pentru care autorii au procedat la alcătuirea unui singur capitol consacrat culturii între 1848—1918, capitol situat după expunerea primului război mondial. Este adevărat, cîsprînderea acelei materii într-o singură subdiviziune si-ar putea găsi explicația în unicitatea procesului de formare a culturii naționale care a fost „dus” pînă la desăvîrșirea unității național-statale. Dar atunci de ce s-a început cu 1848, lăsîndu-se la o parte, de pildă, momentul **Daciei literare** și înseși periodizarea propusă de autori? Acest procedeu are însă și alte inconveniente. După lectura desfășurării primului război mondial, cititorul ia cunoștință de fenomenul cultural al perioadei pașoptiste, fenomen care pare astfel „scos” din istorie, adică rupt de perioada care l-a determinat.

Alte omisiuni inexplicabile privesc evoluția învățămîntului în Moldova și Țara Românească între 1814 (1818) și 1864, mișcarea muncitorească între 1916 și 1918.

**Compendiu** se încheie cu un paragraf despre **Contribuția culturii românești la dezvoltarea culturii mondiale** (p. 614—615). El este atît de sărac și atît de puțin elocvent, încît ar fi fost mai bine să lipsească. Ce opinie își poate forma un străin citind despre contribuția științelor exacte românești la tezaurul gîndirii și creației mondiale următoarele: „Contribuția unor savanți români în domeniul științelor matematice, fizice,

(sincer vorbind, cu o oarecare jenă) că în bibliografia **Compendiului** nu este citată nici o lucrare a istoricilor ieșeni, privitoare la epocile moderne și contemporane, nici măcar volumul **Dezvoltarea economiei Moldovei între 1848—1864**, București 1963, premiat de Academia Republicii Socialiste România și pe baza căruia a fost elaborat un întreg capitol din tratatul de **Istoria României** (vol. IV). Interesantă este și următoarea indicație: „reviste mai importante de istorie sînt: **Studii, Revue Roumaine d'histoire, Anale de istorie și Magazin istoric**. Avînd în vedere menirea **Compendiului**, era firesc ca în această categorie a revistelor de istorie „mai importante” să figureze, pe lîngă **Magazin istoric** și **Anuarele din Cluj** și Iași.

În ceea ce privește valoarea științifică de conținut a **Compendiului** (lăsînd la o parte epocile veche și medie, pentru care după cum am amintit — nu ne îngăduim să ne pronunțăm), semnalăm cu satisfacție reușita multor paragrafe. Cum însă intenția noastră este să punem în discuție chestiunile rezolvate mai puțin lîmpede sau neizbutit soluționate (după părerea noastră), vom indica doar cîteva din neajunsurile constatate. Trebuie să spunem, din capul locului, că ele se datoresc fie insuficienței cunoașterii a literaturii istorice, sau poate unelor omisiuni voite, fie manierei de expunere: lipsită de adîncime, de pătrundere, ocîlînd adeseori tocmai esențialul. Dintre numeroasele dovezi care stau la îndemînă, iată una care nu are nevoie de niciun comentariu: „Și în chimie, profesori de mare prestigiu R. (Radu n. n.), Cernătescu, Gh. Spacu, E. (Eugen — n.n.) Angelescu, C. (Costin, n. n.) Constantin — n.n.) Neînițescu, I. (Ilie, n. n.) Ion — n.n.) Murgulescu au reprezentat cu cinste țara noastră la diferite reuniuni internaționale” (p. 607).

Mai gravă ni se înfățișează ignorarea unor rezultate ale istoriografiei noastre. De pildă, la p. 257—258 se spune că „în secolul al XVIII-lea, mai cu seamă în a doua jumătate a sa, atît în Transilvania cît și în Muntenia și Moldova se dezvoltă manufacturile...” Afirmația este importantă, pentru că din ea se pot trage concluzii privitoare la întreaga evoluție a structurii și suprastructurii societății. Or, cercetările lui Al. Vianu, N.N. Constantinescu și ale unor istorici ieșeni au demonstrat că nu poate fi vorba de o dezvoltare a manufacturii în Moldova și Țara Românească în acea epocă (și chiar mai tîrziu), ci de apariții efemere. Este vorba, așadar, de o trăsătură specifică, cu adînci și binecunoscute implicații. Paragraful **Împrejurările internaționale** (p. 259—260), din aceeași perioadă istorică, nu este legat suficient de soarta țărilor noastre. Nu sînt amintite, printre altele, înființarea consulatelor străine (și ce urmări a avut aceasta!), interesul crescut al străinătății pentru Principate (Este vremea cînd sînt executate statistic, hărți ș.a. ale Moldovei și Țării Românești). Citînd revoluția lui Tudor Vladimirescu (p.



# CONDIȚIA CREAȚIEI ÎN BALET

● Continuitatea efortului ● Disciplina individuală și colectivă

● Între clasic și modern ● Ceva despre publicul de la noi și din alte țări ● Spectatorii de mine.

Între numeroasele realizări culturale-artistice ale anilor postbelici, crearea Operei de Stat din Iași ocupă un loc deosebit, constituind una din prghiile însemnate ale acțiunii inițiate și conduse de partid pentru educația estetică a maselor. Anul acesta, anul aniversării centenarului P.C.R., Opera din Iași a intrat în al 15-lea an de activitate și numeroasele succese înregistrate de atunci se referă, între altele, și la crearea unui valoros corp de balet — artă prea puțin cultivată la noi în trecut. Pentru a cunoaște mai de aproape valoarea și perspectivele baletului ieșean, am înțeles să avem o convorbire cu o înfruntătoare a ansamblului, balerina solista Natalia Vronski-Gaşler.

— Faceți parte din acel grup de artiști entuziași care activează fără întrerupere încă de la înființarea scenei lirice de la Iași spre a-l asigura acesteia tinută și faimă. Considerați continuitatea muncii în cadrul celuiși colectiv o condiție favorabilă dezvoltării profesionale a interpretului de balet?

— Continuitatea este o condiție nu numai favorabilă dar și imperios necesară, atât pentru viața și perfecționarea ansamblului respectiv cât și pentru perfecționarea individuală a solistilor și a fiecărui membru al corpului de balet. Explicația este atât sudura tehnică, coeziunea, cunoașterea modului de a lucra al partenerilor, ceea ce dă unitate și forță expresivă ansamblului, cât și nevoia unei unități spirituale, a unor puncte de reper comune, — visuri sau țeluri artistice, fără de care, mai mult decât într-o orcheștră, de pildă, nu se pot obține rezultate satisfăcătoare apreciate de cunoscătorii. La Iași, încă de la înființarea Operei, s-a creat un climat favorabil de muncă. Eram atunci începătoare, abia terminasem studiile de specialitate. Lucrasem cu maeștrii de falma lui A. Romănovski, Oleg Danovschi, Gellu Măteș, Tilde Urseanu, V. Marcu și învățasem că religia noastră este munca, studiul neîntrerupt, zilnic. Când am intrat în colectivul de la Iași, lucrând cu maestrul Bela Balogh — estăzi și cu Mihaela Atanasiu — ambițiile mele și ale colegilor și colegelor coincideau în sensul că trebuia să dovedim de la început că ne putem situa, într-o ramură care în trecut fusese prea puțin și sporadic cultivată aici, la nivelul marilor tradiții artistice ale Iașului. Și, de atunci, muncesc în cadrul acestui colectiv care s-a mai primenit între timp, deși se bizuie și pe elemente statonice. Muncesc fără să-mi dau seama că fac un efort, pentru că — pot spune — tenacitatea nu a slăbit niciodată în ansamblul nostru. Începutul a fost sănătos și s-a menținut.

— Dar în afară de acest regim de lucru pe care mi-aș permite să-l numesc aspru, cred că elanul continuu este alimentat și de satisfacțiile dobândite. Ne puteți enumera câteva?

— Mai întâi vreau să vă spun că, în balet, cel puțin așa cum m-am deprins eu să lucrez, pe lângă satisfacțiile succesului în fața publicului, care este un factor mobilizator, mai există și satisfacții de studiu, de ordin, să zic, tehnic. Acestea sînt, poate, mai difuze, însă importante pentru că ne oferă susținerea sufletească de fiecare zi. Idealul este îmbinarea ambelor serii de satisfacții, ceea ce ar presupune și o mai frecventă confruntare cu publicul.

— Totuși câteva succese ale dv. — Nu aș vrea să mă credeți orgoliosă prin modestie (există această specie de orgoliu — dv. nu credeți?) însă succesele mele se confundă cu succesele Operei noastre, de la Copelia; Fadetă, Fintina din Baccisaral, Francesca da Rimini, Giselle — Esmeralda din Cocoșatul de la Notre Dame pînă la baletul modern, cum ar fi în Cele șapte păcate ale micilor burghezi de Kurt Weill după un libret de Brecht.

— După părerea dv. în balet nu prea ar exista vedete? — Ba da. Însă spre a deveni cineva vedetă și spre a se menține vedetă are neapărată nevoie și de disciplina muncii în colectiv. Altfel nu se poate.

— Deci putem formula ecuația balet-disciplină? Unde e atunci arta? — Artă e un rezultat, nu un dat. Se bazează acest rezultat, e adevărat, pe date fizice și psihice aparte, deci pe vocație, pe disponibilitățile motorii, pe expresivitatea mișcării. Toate acestea însă trebuie forțate, prinse în cleștele disciplinei și stăpînite bine.

— În balet studiul are un caracter mai mult colectiv decât individual? Asupra căreia cade accentul? — Și studiul individual are un rol foarte important. În colectiv trebuie să înșiși mai ales asupra momentelor comune. Afară de aceasta, studiul individual mai presupune și lecturi în legătură cu rolul și mai presu-

ne ținerea la curent cu progresele celorlalte arte: plastica, teatrul, muzica. De pildă, adeseori rolul încredințat presupune un travaliu care, în teatru, echivalează cu compoziția. Am avut ocazia să fac o compoziție în Priculicul de Zeno Vancea, unde am jucat Vrăjitoarea — o femeie cu toate datele fizice ale unei bătrîne înzestrată cu așa-zise puteri magice. Când faci asemenea lucru, trebuie să gîndești ca și actorul de proză, să nu iasă ceva, desuet, obstativ, încercat... Personal mă ocup cu pasiune și de teoria baletului. — Și v-a plăcut să realizați un asemenea rol, să vă urîțiți chipul?

— De ce nu? Mai ales că iubesc foarte mult și teatrul. Dacă nu aș fi fost balerină mi-ar fi plăcut să fiu actriță, fiind eu însumi flică de actori. Visez și acum să joc pe Catrina (muta) din „Mutter Courage”... Asta o spun confidential, să nu creadă cineva că fac sugestii vreunui teatru... — Dar în balet, ce ați vrea să abordați, în mod deosebit?

— Lacul lebedelor — e un vis al meu care-mi dă aripi și pentru ceea ce realizez în prezent.

— Deci optați pentru baletul clasic. — Nu văd lucrurile exclusivist, însă consider că baletul clasic constituie baza necesară a antrenamentului și pentru baletul modern serios. Am și interpretat un rol într-o asemenea lucrare: Cele șapte păcate, după Brecht. La început mi-a fost greu să mă transpun, nu aveam destulă încredere în capacitatea expresivă a baletului modern. Or, pregătind rolul principal din citata lucrare, mi-am dat seama că ieșirea din cadrele oarecum rigide ale stilului clasic, bizuit pe poante și mișcări canonizate are avantajul de a crea mai variate posibilități de transmitere a sentimentelor și aspirațiilor omenești. La prelabil, am avut ocazia să particip la un instructiv dar din păcate cam scurt curs de balet, la Dresda, unde au predat maeștrii al dansului impresionist și un maestru al dansului modern: Jean Louis Cebron (chilă de origine). Cred că ambele căi se pot dezvolta paralel. Un colectiv de operă nu se poate însă lipsi și de repertoriu clasic, ținînd seama atât de preferințele spectatorilor dar și

și de o estetică a urîtului. Când am interpretat un rol de compoziție, degradîndu-mi, oarecum, trăsăturile (de ex. baletul „La piață” de Mihail Jora), nu m-am gîndit la aspectul meu ca interpret ci la finalitatea rolului, la ceea ce aveam de transmis.

— Când considerați un rol pe deplin realizat? — Niciodată. Grijă executării fidele a ceea ce ți-ai fixat prin repetiții se însoțește mereu de aspirația perfecționării, a slefuirii.

— Aveți un repertoriu solistic bogat pe care l-ați supus confruntării cu publicul în toată țara și peste hotare... — Vă întrerup, ca să vă corectez: în toată țara, mai puțin Bucureștiul.

Reiau întrebarea: în ce constă importanța repertoriului personal al unui solist? — Nu știu cum să vă spun: e aceeași situație ca și pentru solistii instrumentiști. Repertoriul personal îți accentuează preferințele și, în ultimă instanță, profilul artistic. Formarea și îmbogățirea lui poate duce la virtuozitate, avînd o influență resimțită chiar cînd apar în repertoriul de ansamblu.

— În legătură cu aceste lucruri vă cerusem să ne spuneți ceva și despre confruntarea artei dv. cu publicul de peste hotare. Să revenim pentru că am impresia că ezitați... — Nu ezit, dar nu știu în ce măsură acest lucru poate interesa, în contextul întrebărilor dv. care se referă mai mult la specificul profesiei.

— Specificul unei profesii care, între altele, se definește și prin aceea că nu ține seama de barierele limbii... — Am dansat, în cadrul unor vizite și invitații speciale, în Albania, China, R. D. Germană, Ungaria, U.R.S.S. Cîte nu s-ar putea spune — pentru că, dacă nu se ivește impedimentul limbii, în schimb există diferențe de receptivitate datorită mentalității, tradițiilor diferite etc. Am avut satisfacții artistice profunde, de pildă în Ungaria (mai ales la Pecs) unde spectacolul oferit împreună cu partenerul meu Ion Băitanciu, a avut loc după același numit ansamblu de dans modern din același oraș. Critica și spectatorii au putut face diverse comparații.

— Măgulitoare? — În orice caz, încurajatoare pentru școala românească de dans. Nu vreau să spun mai mult. Am păstrat doar cîteva extrase din zărele unguerești — de altfel ca și din cele ale altor țări.

— O ultimă întrebare: care e publicul pe care-l considerați mai receptiv? — O să vă pară curios: copiii. Atîta atenție, atîta concentrare simt pe fețele lor pe care, firește, nu le pot privi în timpul dansului dar — paradox — le-aș putea descrie amănunțit, încît încerc nemijlocit satisfacția de a comunica cu sufletele lor pure. Regret, în schimb, că tinerii, studenții, frecventează în număr prea mic spectacolele de balet. Acesta e un motiv în plus să acordăm o atenție și mai mare copiilor, din care se va recruta, printr-o educație timpurie, publicul de mine. Spre acest țel se îndreaptă și activitatea pe care o desfășor în prezent, și o desfășoară colectivul nostru, pentru aducerea pe scenă a baletului „Romeo și Julieta” de Prokofiev, balet de factură modernă. De altfel, înțeleg că întraga activitate s-o dedic orașului Iași, oraș unde mi sa oferit posibilități de afirmare din plin și unde am cunoscut prețuirea publicului căruia îi mulțumesc și pe această cale.

— Plastic vorbind, acordați o pondere mai mare frumuseții fizice sau expresivității mișcării? — Frumusețea este o calitate complexă din care ar fi greșit, după mine, să izolăm frumosul static, statuar, de grația și expresivitatea mișcării. De altfel, nu e cazul, cred, să mai insistăm amintind că, în artă, se vorbește

de faptul constatat: tehnica și antrenamentul rămîn clasice — nu ne putem lipsi de ele.

— Plastic vorbind, acordați o pondere mai mare frumuseții fizice sau expresivității mișcării? — Frumusețea este o calitate complexă din care ar fi greșit, după mine, să izolăm frumosul static, statuar, de grația și expresivitatea mișcării. De altfel, nu e cazul, cred, să mai insistăm amintind că, în artă, se vorbește

de faptul constatat: tehnica și antrenamentul rămîn clasice — nu ne putem lipsi de ele.

— Plastic vorbind, acordați o pondere mai mare frumuseții fizice sau expresivității mișcării? — Frumusețea este o calitate complexă din care ar fi greșit, după mine, să izolăm frumosul static, statuar, de grația și expresivitatea mișcării. De altfel, nu e cazul, cred, să mai insistăm amintind că, în artă, se vorbește



Scenă din spectacolul „Cele șapte păcate ale micilor burghezi”

CURIER

EXPOZIȚIE CALIN ALUPI LA TRIEST

Dacă există pe lume o anuma modestie ce ține de firea moldoveanului și pe care Nicolae Popa o considera descinzînd din cumsecădenia, cred că toate atribuțiile acestei însușiri, azi pe cale de dispariție, s-au adunat în firea lui Calin Alupi. Acest penel a început prin a fi marea producătoare a generației lui, o generație deloc anonimă și de loc plată. Mă refer la pleada înmugurită la Iași cu N. Popa, Nutzi Acontz, Otto Briese, Anul Ciupe, Corneliu Baba, Ion Irimescu, Mihail Craiu, Mihail Cămăruț, Const. Agafitei, P. Hirtopescu, I. Petrovici și încă vreo cîțiva. A triumfă viguros, masiv, plin de sevă, totuși lîric, rezervîndu-și zelnicăteala interioară, pentru ceea ce poate comunica pasta prin sensibilizarea cromatice.

Chiar de la prima sa expoziție personală l-am numit pe atunci „poet al verdei alături”, în dorința de a menționa nu atât o predicție cit, mai ales, însușirea pictorială de a extorca verdea de tot ce poate exprima, solicitat în game cu cele mai variate chei. Calin Alupi sa autoflagela, disimulîndu-și valențele spre gingași de pastei într-o acerbă trudă cu pasta voită sobră. Din această interferență a crescut pictorul de astăzi, un Calin Alupi grav, ofițer în tușe largi de mare moșter, parcă despiciind volumele, dar, în fond, un lîric cu suflet adolescentin, trădat de prea bine perceptibilul zîmbet al coloristului de finețe.

În valoroasa colecție a profesorului Gh. Chișail există un peisaj de largă respirație semnat de Calin Alupi, pe care îl consider o simfonie a vegetalului, în tot ce el poate cînta viril, asedînd vechi ziduri de cetate.

Calin Alupi respiră și pictoarea sa Iași. Pe unde trăiește nu prea se știe. Lucrările lui apar cînd și cînd, aliniîndu-se printre cele ale generației lui, la expoziții colective. Ele suplinesc și prezenta artistului. L-am surprins pe cînd executa portretul Otiliei Cazimiri. L-a izvodit din perdeaua lederei care a curcit obrazul căsutil din Bucșinescu. Otilia Cazimir a-n-a pozat, cum se obișnuiește. Vorbea, se mișca, pictorul ținea ca o umbră masivă, parcă nota ceva în memoria Portretului realizat vorbește prin adîncimea privirii și are viață în cea mai nelușnată fibră „prînsă din mers”.

Calin Alupi expune în acest început de an la Galeria Corso din Triest. Cele 24 de lucrări selecționate, îl reprezintă pe artist și duc în Italia poezia caldă a sufletului românesc: priveliști din Muscel, de la Văratec, din Suceava și de pe litoral; flori și portrete, ale lui și pastel, fiecare atestînd maturitatea artistică a acestui artist de cînd poet al culorii.

Calin Alupi a plecat pe țarmul Adriatic spre a recolta adeziunea deschisă a publicului italian. Ne explicăm de ce nu e de văzut acum pe străzile Iașului cu ninsori obosite.

AUREL LEON

ANUALA BĂCĂUANE

Galeriile de artă din Bacău găzduiesc ANUALA DE ARTĂ PLASTICĂ ȘI DECORATIVĂ 1970

În ansamblu, expoziția reflectă două preocupări distincte: una pentru o stilizare ponderată, în care claritatea imaginii și ritmul apar, ca o necesitate interioară (GH. MOCANU, AUREL STANCIU, ȘTEFAN PRISTAVU, GH. POPESCU) și alta pentru realizarea unor profunzi picturale nu prin desiererea vizibilă a motivului abordat, ci printr-un mod original de răstîngere a acestuia, mold care este o emoție transpusă în limbajul plastic (ILIE BOCA, ION BURDUJOAC, MILUȘ MIHAIL SEMENOV, MIHAIL ZARZU).

Cum e și firesc, numitorul comun al fracțiilor artistice ce compun o astfel de expoziție nu poate fi altul decît calitatea — mai mult sau mai puțin perenă — a lucrărilor. Dar diversitatea ANUALA BĂCĂUANE-1970 nu se circumscrie doar la gradul de artisticitate al lucrărilor, ci se extinde și la registrul tematic.

În afară de aceasta, trebuie rețelată și creșterea cenoacului sub raport valoric, expozițiile organizate de el în cursul anului 1970 îmbogățindu-l substanțial pe maresu și punînd în circulație nume noi.

Prezent și la expozițiile republicane din ultimii ani, ILIE BOCA e copios reprezentat în actuala ANUALĂ cu lucrări în care utilizează stilizări arhaice de locaș și vehiculează o elocvență curciletoare, macerînd parca suprafața lucrărilor pentru a scoate esența poetică în imagini de o autentică picturalitate.

Preocupat de construcția logică a formelor și de menținerea purității culorii în NATURA STATICĂ CU FLORI ȘI SUPRAFETE ÎNCHISE, pictorul ION BURDUJOAC ne ține atenția în MOMENTUL DIN ÎNSURTECĂ ÎRMĂȚĂ prin desuțul său de pregnanță grafică. Lucrările lui GH. VELEA, a cărui viziune își găsește o exprimare mai pleneră în PORTRET DE FEMEIE ȘI PEISAJ DE TOAMNĂ, ne promit o evoluție pe linia simplificării. Notabile prin textura lor cromatică, lucrările în ulei ale lui GH. MOCANU — INDUSTRIE, IARNA TÎRGULUI, DRAGOMIRNA, MOTĂCEI — nu depășesc coordonatele cunoscute de la expozițiile precedente, în timp ce acuarela NEGURĂ pare să ne pună în laja mutației interesului său de la ulei la această tehnică.

Mai apropiat de tendințele artei moderne, dar oscilînd încă în precizarea poziției sale artistice, VASILE JURJE, confirmă în JOC GRAV ȘI PEISAJ virtuțile grafice pe care le-am semnalat la expozițiile anterioare. (PORTRETUL DE FATĂ, în ulei, e mai puțin realizat, dezacordul dintre tratarea volumetrică a capului și tratarea decorativă a corpului fiind evident).

Situați în cadrul altor coordonate, THEODOR FAVORITUL ne lasă impresia (în SULTANA ȘI FAVORITUL Nr. 9), unei evoluții pe orizontală, pentru desăvîșirea etapei la care a ajuns. Și mai puțin diferențiat ca el, AUREL STANCIU, ȘTEFAN PRISTAVU și GH. POPESCU, care se trag din același tulpină a școlii acuaristice ieșene, încearcă să-și precizeze identitatea artistică, abordînd doar peisajul.

Un talent bine conștient, prin modalitățile noi de exprimare în aria decorativismului, VALENTINA POPESCU-SULT, ne dezvăluie în modulări calme un univers bogat în amintiri, din care reținem: INTERIOR ROTUND ȘI VIRȘTE. În tehnica alb-negrului, SALOMEA VELEA (ale cărui disponibilități artistice se extind și în tapiserie) și CONSTANTIN CIOSU, incisivul caricaturist, investind linia cu o putere aproape magică, ne prezintă două suite de lucrări bine încheiate, cu o înfruntare de nuanțe obținute prin dialogul lundamental dintre albul hîrtiei și negrul tușului. Modest dar laborios, GH. ARON se manifestă în aceeași tehnică cu o dezinvoltură prematură pentru cel la ani al săi, suscitîndu-ne interesul pentru evoluția lui ulterioară.

Ca și în celelalte expoziții ale cenoacului băcăuan, sculptura nu se ridică la nivelul picturii și graficii. Merită, totuși, să fie menționate lucrările HORIA DE PETRE PINCA, NUD DE ALINA ENACHE și G. IBRĂILEANU DE AURELIAN DONISĂ.

Ceramica e reprezentată printr-un GRUP SCULPTURAL al lui ANTON CIOBANU, pe care-l cunoaștem de la recența sa expoziție personală, iar tapiseria printr-un covor de lînă — COCOȘI — al SALOMEIEI VELEA, cu efecte decorative calme și ordonate.

GRIGORE V. COBAN

ȘT. RADU



# A C U M U L Ă R I

Aș porni de la constatarea că unele dintre textele publicate, rămân rezolvări posibile, dar că pînă la versiunea relativ definitivă, mutații mai pot surveni. Piesa lui Vasile Sărbu („Stewardesa”) apărută recent în revista „Tribuna” (nr. 51), piesa lui Dan Tărchiță „Frumoasa mireasă a ghidului” reluînd motivul mioritic în contextul unei realități grevate de eparență („Astra” nr. 10), parțial „Cina la vreme de veghe” a lui George Genoiu își pot afla mai adînc măsura cu condiția ca premiza dramatică să fie cît mai eficientă fructificată. Să concretizăm. Se află, de pildă, în textul lui Dan Tărchiță, evocat un obicei popular din zona Vrancei: pregătirea straielor de mîrt. Deși — descriptiv, momentul are o candoare reală și o forță dramatică de necontestat. Conexat cu narațiunea principală (pentru că narațiunea este!) aceea în care ghidul de la O.N.T. e urmărit de o fată care se dovedește a fi moartea, momentul amintit o covârșește, face evidentă artificialitatea sa. Transferul semnificației în actualitate, prin translația structurii motivului popular nu se realizează ca urmare a dimensiunii umane scă-

zute a personajelor implicate în noua destășurare.

În cazul lui George Genoiu lucrurile stau altfel. El evoluează, parcurge etape stilistice mari, încearcă să se adapteze și să adapteze formule stilistice sau să valorifice un anumit tip de limbaj. Ultima dată l-am aflat violent, de o cruzime dramatică autentică. Acum — repet, e vorba de „Cina la vreme de veghe” — oscilează între cruzimea tipică teatrului absurdului (adică puțin inconștientă, comportamentală) și aceea oarecum reflexă, dar inofensivă în cele din urmă, a tipului de umor zis negru. Dialogul Doamnei și al Bărbatului, încheiat cu reală tensiune prin moartea femeii de tendință ușor posesivă, are oscilații, nu reflectă situația de reciprocă inutilitate a celor doi. „Cina de adio”, ca metaforă, decade pe alocuri în context de verbaj, inteligent, expresiv în sine, dar nu în folosul dramei. Fără a fi dat niciodată sfaturi (nici aici și nici altundeva) cred că accentuarea violenței poate face din textul amintit piesa dorită. În fond, mai ales cînd — cum e cazul George Genoiu e deja în fază în care să-și fi precizat stilul.

să fi optat. Această se cunoaște în maniera directă de a pune personajele în relație și, de asemenea, în precizia decupajului acestor piese de lungimea unui cadru cinematografic. Apar însă și unele fixații. Colivia pare evidentă. Autorul porni pe o literatură dramatică de simbol se mișcă lejer în perimetrul ei repetînd motive, situații. Ideea de captivitate — de la cea propriu-zisă (aici un canar) la aceea a spiritului, a voinței, a înțelegerii — îl preocupă și-l conduce spre metafore scenice viabile. „Strigăte din voliera captivă”, alta dintre piesele acestui trimestru, o dovedește pregnant (chiar dacă moartea lui Valeriu, geologul de care se leagă nădejdele nepoțel, ține de un mod stereotip de a desena finaluri). Fapt e că cele patru personaje feminine (și între acestea mai ales cele două fiice) au un profil bine conturat și pus în valoare, din punct de vedere dramatic, convingător.

Mai neastepat în finalul piesei, este Mircea Radu Iacoban („Rouă și lutuș”, „Convorbiri literare”). După ce pare că scrie schița satirică a unui actor de succes care cepotează simultan în fața unui zid pe o scosă și în fața surorii unei dîntre admiratoarele sale, brusc el ne înfățișează fața tragică a întâmplării, crima — pe care e greu de presupus că și-o va mai asuma Miftode.

șoferul tatălui lui Cezar. Acest tip, cu surpriză, de a scrie al lui Mircea Radu Iacoban are calitatea de a duce la limită confruntarea morală. Se glumește, apar personaje bizare (cum acel vînzător de „Loz în plic”) dar desfășurarea umoristică este de fapt o acumulare pentru declinul final. Repica Monei — ea care a auzit toate amănuntele legate de disculparea lui Cezar, prea grăbit pentru a se gândi că există vînovății ce nu se mai pot prelua de către nimeni — vine parcă din sală și cortina cade pentru a curma orice accent fals dramatic.

Cu textul lui Ion Istrăți („Examen de maturitate”, Cronică, nr. 39), fragment de fapt dintr-o piesă, ne apropiem de teatrul „mare”. Greu, și așa am simțit-o întotdeauna — să te exprimi în legătură cu un fragment. Așa cum stau lucrurile pînă acum, e vorba de o literatură dramatică tradițională, cu momente îndelung elaborate, construite după toate regulile firescului și cu dorința obținerii unor efecte de comedie. Căcuta promte să fie un tip de absolvență. Interesantă mai ales prin caracterul ei voluntar; Ana, repetă personajul tipic de bunăică grîjuitoare. În real, prefer prudentă. Mai multe se vor putea spune doar cu privire la textul întreg. Un asemenea text ne propune — tot sub titlul de comedie — dramaturgul Gheorghe Vlad. Autor de piese cu subiect din lumea satului, el pare să dețină unul din secretele succesului în acest gen. „Comedia (sa) cu oltenii fiind, așa spune, un bestseller al teatrelor. Personal accept greu formula, cu acest „Tron pentru Goace” (revista TEATRUL, nr. 9) —

subiectul ca atare mi se pare mărunț, umorul ieftin, morală îndelungă căutată și aranjată. În realitatea satului — ca să ne plasăm în contextul viziunii asupra teatrului a acestui autor — figura președintelui care înșeală încrederea obștei, uneori chiar pe linia fumuriilor ce i s-au urcat la cap dumnea-lui Goace, este verosimilă. La fel, judecarea lui publică și cite alte se petrec în piesă. Al zice că autorul scrie o piesă morală despre cum e posibil ca un președinte gospodar, cîștit în adîncul său, să greșească drumul și face astfel, simultan, procesul omului și al satului. Simplismul acestui proces, falsul situațiilor — cum furtul de scînduri pentru sicriul acestui ex-președinte năvălit la măriri — coboară valoarea textului sub limita de la care putem vorbi despre artă și literatură. Faptul că autorul minuieste un limbaj expresiv, că are o anumită ușurință a plasării sale în lumea satului, nu e de contestat. Dar modelul dramatic, exigențele sale — simultan morale și estetice — mă determină să rămîn cu rezerve în fața acestui text. Am senzația (gîndindu-mă la nivelul artei și literaturii ce parvine în satul actual) unui anacronism și parcă văd în fața mea un părinte care stăpînește cuvintele pentru a se lăsa înțeles de copilul său. Dar, desigur, despre ce se scrie și cum se scrie pentru spectatorii țărani, cred că vom mai avea prilejul să vorbim. Exigența menținerii formelor de exprimare la nivelul ideii exprimate poate fi reținută ca premiză a unei discuții.

Urînd unor îndelungi și cunoscuți acumulați „Zodia taurului” de Mihnea Gheorghiu (Teatrul, nr. 12) prefigurează

un ciclu posibil al „zodii exprimînd o opțiune stilistică posibilă în cîmpul dramaturgiei actuale. Autorul este, în primul rînd, om de cultură și această calitate marchează — nu pentru prima dată în cariera sa de scriitor — scrisul său. Se simte oscilația între livrescul acum impus de formula adoptată („reportaj dramatic în trei părți”) și libertatea (asocia-tivă mai ales) a metaforelor ca atare. Mihnea Gheorghiu își definește fără ezitare scopul în motto-ul adoptat (text de Ion Ghica): „Pe atunci nu erau nici jurnale, nici reporteri, dar o să vie vremea să se spue poporului român cine a fost slugerul Tudor, ce voia, ce a făcut și ce a dobîndit pentru țară, el cu pandurii lui...”.

Pe cele trei planuri configurate atît spațial (în indica-ții precise) cît și dramatic se consumă o relatare care deși nu respectă cronologia evenimentelor, se înscrie totuși în zona teatrului documentar. Comentator este „corespondentul austriac”, ceilalți — mulți la număr și uneori bine conturați — intră în acțiune între comentarii, deprinderile cinematografice ale autorului impunînd deseori cea ce numește el „artificial scenotehnic”. Piesa poate constitui motivul unui spectacol de respirație, are o veritabilă noblete și exaltă pe această lungime de undă o conștiință pe cît de frămîntată, pe atît de eroică. (Lungimile și retorismul vor ceda, firește, la scenă). Și cu aceasta s-a tras cortina peste ultimul trimestru care poate fi numit al acumulațiilor, dar care-și va justifica numirea abia după ce vom fi în fața pieselor pe care credem că le-a promis.

MIHAI NADIN

## Teatrul „Victor Ion Popa”

# IUBIRE PENTRU IUBIRE

de WILLIAM CONGREVE

E greu de apreciat dacă opțiunea unui teatru pentru piesa „Iubire pentru iubire” de William Congreve vizează neapărat și în exclusivitate actul de cultură. În primul rînd, pentru că acest dramaturg al Restaurației, predecesor al lui Sheridan, amintind prin unele personaje feminine de eroine ale altui William, și anume Shakespeare, iar prin factura intrigilor de Molière sau Marivaux, se bucură de mai puțin notorietate decît poate ar merita. Apoi, pentru că un atare scop poate fi ușor subminat de frivolitatea destul de îndrăzneată a unora dintre replici. E drept, o anume exprimare mai frustră înțelmin și la Shakespeare; fără a șoca. În zelu ei însă, arta Restaurației, dorindu-se vehementă replică la austeritatea puritanismului, pare să fi cultivat (cu reală vervă polemică, dar cam fără reținere) expresia liberă. Iată de ce nu i-a fost tocmai greu lui Jeremy Collier să-l atace pe Congreve pentru impietate și imoralitate, pamfletul referindu-se firește la o situație generală a scenei engleze a epocii. N-a lipsit decît inabilă apărare a autorului și trădarea capriciosului public, pentru ca gloria mult gustatului și aplaudatului autor să intre brusc în eclipsă. Restitul scenei de istoria literaturii, care-l plasează printre autorii încorporați tradițiilor valoroase ale teatrului englez, William Congreve se dovedește, prin opera sa, destul de rezistent la uzura timpului, aceasta, cel puțin prin două piese: „Asta e lumea!” creație care i-a consolidat, peste ani, renumele, și „Iubire pentru iubire”, spumoasă comedie, în care spiritul scriitor al autorului depășește cu succes limitele unei intrigi convenționale. Nu e mai puțin adevărat însă că momentele de antren nu lipsesc (să ne gîndim numai la scena în care Tattle o învață jocul dragostei pe canda Prue), dar tocmai aici intervine și subtila licențiozitate, a cărei degradare se cere prevenită prin o nuanțată interpretare. Aceasta, pentru a nu pune în conflict noțiunile de act de cultură și succes de public și a le concilia pe linia unei reușite de adecvată finută.

Confruntat cu aceste probleme, regizorul Vasile Mălinescu a scos la soluția unei tratări dezinvolt-scenice, nepretențioase. Firește, modalitatea se revendică într-un fel

stilului comediei clasice, absoluite însă de gravitatea academizantă. O soluție valabilă, ceea ce l se poate reproșa regizorului fiind doar lipsa de decizie și de fermitate în finisarea spectacolului. Așa se face că a rezultat o montare alertă, care lizează improvizația, e drept o improvizație alimentată de sincera jovialitate a interpretării scenice. Întreaga distribuție este antrenată într-un fel de joc de-a teatrul, menit, prin exuberanță, să asigure antrenul și să compenseze, prin simplitate și volubilitate, eventualul deficit de profunzime. Chiar dacă o anume inegalitate în jocul interpretilor se face tot timpul simțită, trebuie să recunoaștem că, în gene-

ral, printr-o contagioasă vervă scenică, replica, înscrisă între calam-bur și paradox, este roșită cu a-dresă, cu foarte rare sublinieri e-chivoce, fiind astfel exploatarea cu efect și măsură în diversitatea posibilităților ei comice. Treptat, tabloul unei Londre mondene se conturează reliefat prin pitorescul cancanurilor aristocrației snobe, ipocrize, amendate cu ironie sau chiar sarcasm. O undă de lirism aduce dragostea dintre Valentine și Angelica, cea „Iubire pentru iubire”, opusă în piesă oneroaselor pertracări amoroase, ascunse sub vălul galantelor jocuri de societate. Farsa pe care i-o joacă Angelica bătrînului pretendent la mîna ei se consumă după toate regulile genului, repunînd, pînă la urmă rațiunea și natura în drepturile lor firești. Morala se impune fără ostentație, sancționînd cu umor o realitate reconstituită în trăsături fugare, dar de o reală, definitivă, pregnanță, în text.

Text pentru care regia nu a făcut decît să schițeze un vag desen al mișcării scenice, neelaborat în amănunțime. Din fericire, am spune, pentru că o elaborare minuțioasă ar fi dat relief nu numai plusurilor, ci

și minusurilor, estompeate în prezent prin modalitatea ingenuu utilizată. Rămîne, totuși, imprezvizibilă traiectoria în timp a acestui spectacol, date fiind dificultățile ce stau în calea păstrării acelei inedite prospețimi a interpretării, dar și a cu-venitei măsuri în exploatarea textului. Saluînd amintirea ingenuită, să observăm totuși că profesionalitatea (atunci cînd nu decade în cabotinaj sau manierism) este condiția imperios necesară pentru ca un succes, odată obținut, să fie și menținut. Afirmația vizează nu numai aspectul regizoral al spectacolului, dar și interpretarea, după cum spunem, inegală.

Cu merite certe se înscriu în spectacol personajele conturate de Constantin Doljan (Tattle), Decebal Curta (Jeremy), Lîgia Dumitrescu (Doamna Frail) — ultima cîștigînd și printr-o binevenită eleganță a evoluției scenice. Între savuroasa compoziție caricaturală a lui Doljan, în ridicolul dandy de epocă, și interpretarea de o meritorie spontaneitate a lui Decebal Curta, în rolul valetului ingenios și descurcîr, se înscriu, la diferite nivele, și alte contribuții:

a Liviei Ungureanu, pe linia unei reușite șarje la adresa unor rustice candori; a lui Constantin Petrican (Scandal) clinic resonnant etc. D. Victor Ianculescu parcurge cam superficial rolul lui Valentine — unul dintre rolurile principale ale piesei. Prezențe agreabile, nu îndeajuns de concludente totuși, Doina Preda (Angelica) și Cătălin Rusu (Benjamin). Aurel Ionescu și Elefterie Mihalache ilustrează improvizația la nivelul ei mediu, restul distribuției coborînd, din păcate spre o comodă corectitudine.

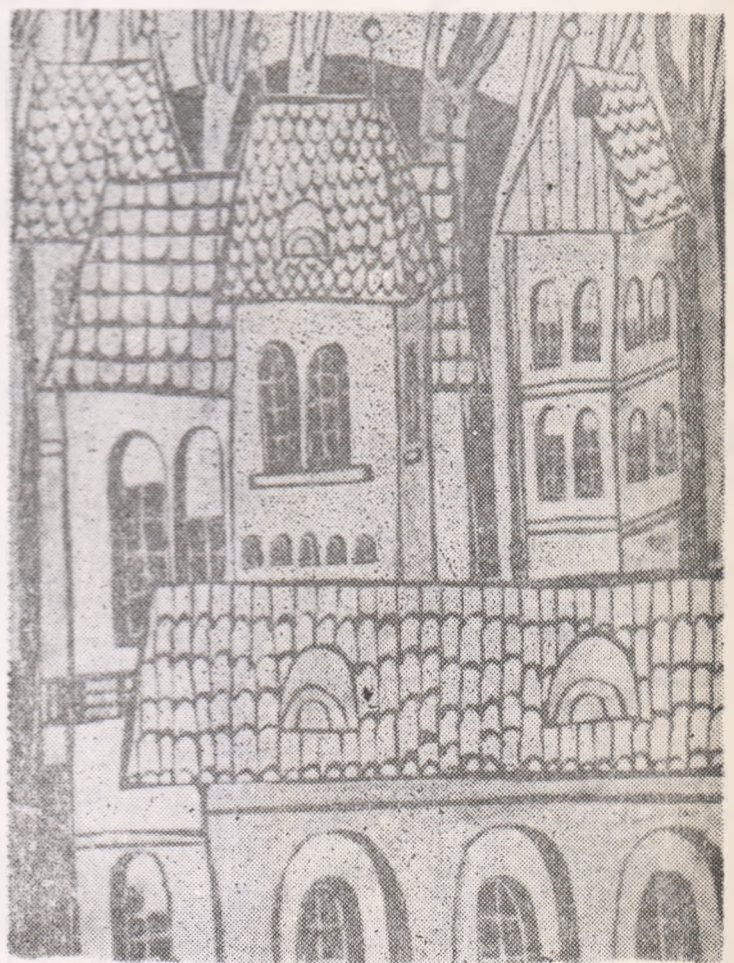
Scenografia semnată de Mircea Rîbinschi (val, cît de provincial sună acel „de la I.A.T.C. București”) respiră și ea același aer de improvizație, prin cortina gen Commedia dell'Arte (actul I) alăturată unui cadru stilizat și policrom al grădini și casei lui Foresight, (actul II) — ambele decoruri servind însă cu efect o degajată destășurare a jocului scenic.

Un spectacol plăcut, plasat în punctul de interferență al ingeniozității și ingenuității, punct de echilibru instabil, care s-ar cuveni depășit, în mod mai hotărît.

AL. I. FRIDUȘ



ILIE BOCA :



GHEORGHE ARON :

„De veghe”  
(Din expoziția anuală de pictură și grafică — Bacău 1970)

„Case pe deal”



## Iubirea de trupul nostru

Și cum privim cum se aruncă piatra  
Și cum depărtăm viermele din fruct  
Și apoi mincăm fără silă,  
Și cum dintre griu  
Smulgem floarea străină,  
Și cum ucidem  
Ciinele bătrîn fără milă

Piatra noastră cade frumos  
Lacrimea grea prelinsă în pintec de rlu nu se vede  
Mina noastră coboară peste femeie  
Și femeia ne crede.  
Și fructul e dulce-n arome, invinși  
Pașii viermelui n-au avut timp pentru urme,  
Pașii-n oprire sînt stînși

Și piinea întîrzie în nări  
Și în dinți

'Nainte s-ajungă la timp și mină  
Cum știe piinea să ne veșminte cuvîntul  
Rotundă strigare ce nu se ingină!

Cîinele nostru are ochii mai vii  
Și urechile mai înclăștate  
S-audă pașii străini  
Urcînd înspre noi  
Și să muște cînd intră o moarte.

DOINA URICARIU

## Versul

Era o cetate mai sus de mine,  
o cetate cu margini albastre  
semăna cu insula șerpilor  
dar cu multe, prea multe turnuri.  
Cred că nu fusese locuită niciodată,  
deși avea uși, porți și ferestre  
Poate corbii să-i fi dat roată  
iarna, cînd o vedeau mai bine.  
Mie, acum, mi se pare  
un stup de albine  
care s-a învoit cu vîntul  
să-l scape de termita  
și cum îl privesc  
aud doar, ținînd dimineața  
din apă, de undeva  
silabele dulci, „roagă-mi-te”, „roagă-mi-te”.

## Azi

Mă leg să duc oriunde  
steagul aprins pe umărul meu drept,  
a dintr-o pinză  
prin care nu zărești nimic  
dacă nu vei privi în ochii celor din jur  
unde jocul  
de havuz și rubine se rotește mereu.  
Privește-mă  
și vei auzi cum steagul aprins  
pe umărul meu,  
îți vorbește.

UVIU CALIN



## La Voroneț șezum și plinsem...

Lui Petru Comarnescu,  
în memoriam

O, prea cucernici sfinți din fresci, tăcere!  
Luați din voi culorile de duh  
Și dor, de cer și vis și nemurire  
Și-așterneți-le-întinse lăcîre -  
Pe drum de lut, pe drumuri de văzduh  
Din zarea lui pină la minăstire.

Cu ele-a fost mereu în gînd și-n slovă,  
Cu ele-a fost în el și-n depărtări.  
Cuvîntul s-a topit în curcubeu -  
Oriunde umbra, el răsădea o Moldovă  
De trandafir și doină scrisă-n zări,  
Frumos să strălucească în idee.

O, voi cucernici, fruntea din Albastru  
Vi-o coboriți! Baț buciumele-n brazi:  
Voievod de peană, Solomon al artei,  
Coboară-n lutul înflorit - sihastru  
Drumet purtînd din neguri pină azi  
Ceva ce peste zei și peste moarte-i!

O, voronețuri din lumini și vînt,  
O, voronețuri din brînduși și ape,  
Ard curcubeu, iată, vin din lume  
Și-n jerbe mari rotesc peste mormint,

În trupul lor de raze să-l ingroape  
Și-Albastrului s-adauge blindu-i nume!

O, prea cucernici sfinți din fresci,

tăcere!

DRAGOȘ VICOL

Interior auster. Necesari:  
un totoliu și o perdea cernu-  
tă. În totoliu — Bătrînul. Sîd  
de mult așa, nemișcat. Tre-  
buie să avem senzația că sîd  
de ani. Un cocosuș cîntă; o da-  
tă, de două ori, de trei ori.

B: Hm! De trei ori. Ceasul  
trădării. „Cînd va cînta  
cocoșul a treia oară, mă vei  
vinde”. Parcă așa i-a spus. Și  
l-a vîndut, pentru 30 de ar-  
gînți. E, așa-i... Parcă prețul  
conțează? (Cocoșul cîntă iar).  
Înseamnă că se face ziuă  
Te-ai gîndit vreodată ce în-  
seamnă să se facă ziuă? Nu  
te-ai gîndit. Vezi la cîte ar  
trebui să ne gîndim în viața  
asta și nu ne gîndim, pentru  
că nu avem vreme să ne gin-  
dim sau pentru că nu ne  
gîndim că ar trebui să ne  
gîndim. Și ne trezim așa, ca  
acum, la vîrsta asta... cum  
să-i zic eu?... la vîrsta asta  
cum e a mea, ne trezim că  
nu ne-am gîndit la nimic. Am  
alergat numai, am alergat,  
am alergat pe un drum fără  
sfîrșit, am strîns, am adunat,  
am mînit, (cocoșul)... da, am  
trădat, dar de gîndit?... Uite,  
tu n-ai fost în stare o viață  
întreagă să te gîndești de ce  
se face ziuă cînd se face.  
Pentru că trebuie să existe  
ceva, ceva de care nu-ți poți  
da seama decît dacă stai să  
te gîndești mult. De cînd stau  
în scaunul ăsta, mă tot întreb  
și zic, așa. Într-o doară, că  
se face ziuă ca să ne adu-  
cem cu toții amînte că... Sau  
poate că nu de asta. Tu, Ra-  
dă, știi de ce se face ziuă?  
R (vocea): La mine nu se  
face.

B: La tine nu se face; ur-  
tasem. Dar te-ai gîndit de ce  
nu se face? Te-ai gîndit că  
dacă nu se face înseamnă că  
există un motiv să nu se  
facă?

R: M-am gîndit.

B: Și?

R: Nu se face ziuă pentru  
că fiu-meu a întîrziat. De as-  
ta nu se face.

B (tresărîte ușoară): Nu.  
nu de asta, Radă. Ești tu rea  
sau ai fost rea. Și la oame-  
nii răi e întotdeauna noapte.

R: Înseamnă că nici la ti-  
ne n-o să se facă ziuă nicio-  
dată. Știi eu ce spun.

B: Ba vezi, mata, că la  
mine se face. Chiar acum, în  
acest moment, se face. A cîntat  
cocoșul de trei ori și pe  
urmă iar de trei ori.

R: Țasta e semnul trădării.  
La a treia cîntare a cocoșu-  
lui, l-a vîndut. Știi tu. Pen-  
tru 30 de argînți.

B: El nu e ca acela la o-  
re te gîndești tu.

R: Cine e?

B: Fi-meu. Va veni. Mi-a  
promis.

R: Și mie mi-a promis.

B: N-a putut, a avut ceva  
important. Alfel...

R: Știu, am înțeles și l-am  
iertat. Dar la mine nu se mai  
face ziuă. Și aud mereu su-  
net de argînți. Sună, sună  
într-una, dar ziuă nu vrea să  
se facă.

B: Dacă poți și dacă nu  
ți-e frică, vino încoace. Să  
mai stăm de vorbă. Aici o  
să se facă ziuă îndată. Ai să  
vezi și tu cum e cînd se fa-  
ce ziuă. Vii?

R (apare, se oprește la  
distanță și rămîne în picioa-  
re). Crezi că o să se facă  
ziuă?

B (ușor speriat, o privește  
lung și-i vorbește încet): Ce  
mai faci tu, Radă? De cînd  
nu te-am mai văzut eu pe ti-  
ne, Radă?

R: Crezi că o să se facă  
ziuă?

B (repede): Da, cu singu-  
ranță. Acus. Uite acum. A  
cîntat de trei ori.

R „La al treilea cîntat al  
cocoșului”... așa l-a spus. Și  
l-a vîndut.

B: Ce tot îndrugi tu, Ra-  
dă? Mai bine spune-mi cum  
e la tine.

R (zîmbet): Nu-ți spun.

B: De ce?

R: Ca să nu știi. Să vezi  
cu ochii tăi.

B: Da, cu ochii mei. (re-  
pede). Dar să știi că eu nu  
mă grăbesc deloc. O să vină  
fiu-meu. Ai să vezi. O să-mi  
trimită fiu-meu doctoriile ce-  
le mai prima-întîi din lume.  
Mi-a promis. Și-o să mă ope-  
reze cu mîna lui. Ai să vezi.

Și-o să mă scape fiu-meu  
Ehe... (cocoșul).

R: La al treilea cîntat al  
cocoșului, l-a vîndut pentru  
treizeci de argînți.

B: Nu știi ce vrei să spui,  
dar fiu-meu mi-a promis.

R: Și mie mi-a promis.  
Mi-a promis de o sută de ori  
și a venit... după...

B: Acum n-o să mai fie  
așa. Am stat eu și m-am  
gîndit. Am socotit toate po-  
sibilitățile. Vine, vine sigur.  
Pentru că... Pentru că... Adi-  
că, de... Știi eu... Nu măi știu.  
(R. dispăre încet în timp ce  
B. nu o privește)... deși am  
stat atîta și m-am gîndit...  
Radă, ai plecat iar la tine?  
N-ai avut răbdare să se fa-  
că ziuă?



R (vocea): Nu se face  
ziuă.

B: Cum nu se face? De  
unde știi că nu se face?

R: Știu pentru că așa a  
fost și atunci.

B Cînd atunci?

R: Cînd am murit eu.

B: Dar a cîntat cocoșul.

R: Și atunci a cîntat co-  
coșul, dar nu s-a mai făcut  
ziuă. A fost numai așa ca  
să-mi aducă amînte parabola  
aceea cu argînții.

B: Ei, Radă, tot rea ai ră-  
mas. Nu te-ai schimbat de  
loc, deși ai avut atîta timp  
să gîndești asupra răutății  
tale. Tot rea ai rămas, babo...  
Nu zici nimic? Nu măi zici  
nimic? Să știi că-mi pare  
rău. Zi ceva, cu cine vrei  
să schimb o vorbă? Am stat  
și m-am gîndit atîta la tine,  
pînă ce am reușit să te des-  
copăr în noapte și acum ga-  
ta, nu măi vrei să-mi răs-  
punzi? Întotdeauna ai fost  
așa. O viață întreagă m-ai  
mîncat cu tăcerea și mie tă-  
cerea nu-mi plăce. Mă do-  
boară. Vorbește, tu, n-auri!  
Îți poruncesc!... Afurisită  
ești... Zi-i babă și-ai terminat.  
Acum iarăși trebuie să tac  
și să mă gîndesc mult la  
ceva, să mă gîndesc cu o-  
chii închiși la cineva, pînă  
m-or durea pleoapele... Poate  
între timp se face ziuă... (ră-  
mine, o vreme, tăcut).

(Bătaie în ușă)

B: Cine e?

Ab: Eu sînt.

B: Cine ești tu?

Ab: Cea la care te-ai gin-  
dit acum. (între). Ți-ai adus  
amînte de mine?

B: Ană, tu? Mi-am adus  
amînte. Dar nu de tine. De  
cealaltă, de cea care erai a-  
tunci. Tu cine ești?

Ab: Eu sînt acum cea de  
atunci. Te-ai gîndit la mine  
și am venit.

B: Mda... bine. De unde  
vii? N-ai văzut zorile, sînt  
departe?

Ab: Zorile? Care zori?  
B: Cum care zori!? Aștept  
să se facă ziuă. Zorile...

Ab: Nu știi, n-am văzut.

B: Atunci te rog să pleci.

Ab: Dar m-ai chemat.

B: Am chemat-o pe Ana  
mea cea de atunci.

Ab: (face un semn și în-  
tră o fată tînără, frumoasă).

At: Iată-mă!  
B: Doamne, Ană! (vrea să  
se ridice, dar nu poate și re-  
nunță). Doamne! Acum cred  
că o să se facă ziuă.

R (vocea): Nu se face.

At: Cine a vorbit?

B: Rada. Las-o să vorbeas-  
că. Întotdeauna a vorbit la  
momentul cel mai nepotrivit.  
At: Poate că trebuie să  
plec.

B: Nu. Tu rămîi. Să plece  
ea. (Ab).

Ab: Dacă plec eu, vine și  
ea cu mine.

B: Atunci rămîi. Spune.  
Ană, spune ceva să-mi aduc  
amînte.

At: De ce să-ți aduci a-  
mînte? Mai bine nu.

B: Ba da, vreau. Spune!

Ab: M-ai iubit. Cumplit  
m-ai iubit...

B (strigă): Nu tu! Nu tu!

Ab: Fii blestemat, că m-ai  
iubit și nu m-ai luat!

B: Mînte de femeie, tu  
Ană, dacă-ai sta să gîndești  
la cîte au fost, ai putea în-  
telege...

At: Stai, tu Ană, și gin-  
dește la toate cîte-au fost.  
eu mai am de umblat prin  
bulgării drumului și prin apa  
rîului, pe crestele muntilor,  
pe scîndura punților... Pe ei  
să-l găseșc și să-l mai iu-  
besc. (merge prin scenă cu  
cum ar umbla pe unde spu-  
ne).

B: Doamne!

At: Vino, Ană, că mai a-  
vem de umblat, mai avem de  
căutat.

# TREIZECI DE ARGINȚI

piesă într-un act de ȘTEFAN OPREA

## PERSONAJELE

— Bătrînul	(B)	— Ana tînără	(At)
— Rada	(R)	— Omul	(O)
— Ana bătrînă	(Ab)	— Fiul	(F)
		— Vecina	(V)

At: M-ai iubit; cumplit  
m-ai iubit.

B: Cînd? Cînd e fost as-  
ta?

At: Odată, de mult, cînd  
se făcea mereu ziuă.

B: Și-acum o să se facă, ai  
să vezi, o să se facă; și-o să  
vină fiu-meu. Mi-a promis. O  
să-mi aducă doctoriile cele  
mai prima-întîi din lume, și-o  
să mă opereze cu mîna lui,  
ai să vezi, mi-a promis.

Ab: N-o să vină. Ești un  
caraghios că-l tot aștepti. N-o  
să vină. Și-ai să mori. Acolo  
în totoliu ai să mori. Și ne-  
vesti-ți i-a promis c-o să vi-  
nă s-o opereze cu mîna lui.  
Și n-a venit. A lăsat-o să  
moară. Așa cum te lasă și pe  
tine. Ai să mori, să știi; îna-  
inte de a se face ziuă ai să  
mori. Ascultă-ți inima. Bate  
prost, nu-i așa? Din ce în ce  
mai prost. Nu măi are mult  
și se oprește de tot. Ascult-oi  
(îmîntă bătaia inimii stringînd  
și deslăcînd pumnul: din ce  
în ce mai rar și-o dată se o-  
prește stringînd pumnul de  
parcă ar vrea să-i zugrume  
inima). Așa ai să mori. Și să  
fii blestemat. Să fii bleste-  
mat, că m-ai iubit și nu m-ai  
luat!

B: Te-am iubit și nu te-am  
luat.

At: M-ai iubit cumplit și  
erai frumos și stăteam întot-  
deauna sub meri înfloriți și  
tu nu observai cum cădea  
floarea peste noi, nu obser-  
vai pentru că mă iubeai și  
cînd mă iubeai, pentru tine  
nu mai era nimic, nici cer,  
nici pămînt, nici vînt, nici  
ploaie, nici dumnezeu numai  
era. Dar eu le vedeam pe  
toate căci toate erau în tine  
și tu erai în toate cînd mă  
iubeai.

Ab: Fii blestemat, că m-ai  
iubit și nu m-ai luat și m-ai  
lăsat arsa de dragoste ca un  
tăciune. M-ai lăsat urîtului și  
neprăceputului și milosului...

At (împă): Ai, inima mea,  
inima mea arsă de dragoste!  
Am mers pe cărări și pe dru-  
muri, am mers prin apa rîuri-  
lor, pe creste de deal și pe  
virfuri de munți, să mi-o  
sting, inima mea arsă de flă-  
cări...

Ab: Vino, Ană, că măi a-  
vem de blestemat că te-a  
iubit și nu te-a luat. (ies).

B: Doamne!

(Un timp liniște apoi bă-  
taie în ușă).

B: Cine-i? (se scutură ca  
din somn).

V: Eu, vecina, bună dimi-  
neața! (E de fapt Ana bătrî-  
nă, foarte pușin schimbată —  
o altă haină sau broboadă).

B: Bună dimineața, vecină.  
E dimineață?

V: Trebuie să se facă zi-  
uă îndată. A cîntat cocoșul  
de trei ori. Știi, ca în para-  
bola aceea cu vînzarea. (rî-  
de). Mi s-a părut că am auzit  
zgomet la dumneața și m-am  
gîndit că ai nevoie de ceva.  
N-ai nevoie de nimic?

B: Nu, vecină, mulțumesc.

O să vină fiu-meu, îl aștept.

V: Crezi că vine?

B: Mi-a promis. Și-o să-mi  
aducă cele mai prima-întîi  
doctorii din lume. Și-o să mă  
opereze cu mîna lui. Așa  
mi-a promis.

V: De!... Atunci eu mă  
duc, Rămîi sănătos.

B: Nu știi, mai este mult  
pînă la ziuă?

V: Nu cred să mai fie mult.  
A cîntat cocoșul de trei ori.  
(pleacă rîzînd).

B: Babele astea n-au dram  
de mînte. Nu-nțeleg nimic din  
cîte se-nțîmplă pe lumea as-  
ta. Pentru că nu stau să gin-  
dească. Cine are timp să gin-  
dească înțelege totul. Și vi-  
ne o vreme cînd ai timp. Stai  
așa într-un fotoliu, gîndești și  
înțelegi. Vine o vreme: tir-  
ziu, dar vine. În rest alergăm  
ca orbeții și nu ne dăm se-  
ama nici de unde venim nici  
unde ne ducem. Mergem așa,  
unii după alții, unii după al-  
ții și călcăm în picioare pe  
cei care cad și trecem mai  
departe, îi lovim pe cei care  
ne stau în cale și trecem mai  
departe, îi mințim pe cei care  
ne ascultă și trecem mai  
departe, îi stropim cu noroi  
pe cei care ni se par mai  
curați decît noi, rîdem de cei  
care nu intră în rînd, rîdem  
sau îi batjocorim și trecem  
mai departe spre un undeva  
la care nu ajungem nicioda-



ta. Singurul undeva la care ajungem e acest foto-fiu din care nu ne mai putem ridica, dar în care avem tihnă și răgaz să gîndim și să înțelegem. Să înțelegem cât se poate înțelege, pentru că este imposibil să înțelegem totul. Uite, eu n-am să înțeleg nici una din ce-a trebuit să... (cu o pauză scurta). Intră, omule care-mi stă îndărătul ușii! Te așteptam.

O (vocea): De unde știi că sînt îndărătul ușii?

B: Știu, pentru că m-am gîndit la tine atît de mult, încît nu se putea să nu vii. Nu tu ai venit: eu te-am adus. Intră!

O (intră): Ce vrei?

B: Ai intrat în casa mea și nu s-a auzit sunet de spadă. Iartă-mă, dușman al meu de-o viață, iartă-mă că nu-ți ofer un scaun. N-am. Și știi de ce n-am?

O: Știu. Pentru că n-ai vrut să ai.

B (urlă): Am vrut! Dumnezeu mi-e martor că am vrut și tu știi foarte bine că am vrut și că am avut. Dar tu mi-ai luat totul. Tu, cine și viperă și șarpe! Tu!

O (zimbete): Eu.

B (potolii): Iartă-mă, n-am vrut să spun asta. Te-am chemat pentru cu totul altceva. Te-am chemat să ne încheiem socotelile.

O: Socotelile? Eu nu-ți dator nimic. Tu-mi ești mie dator.

B: Da, da, eu îți sînt fie dator. Bine. Am să plătesc tot ce-ți dătează.

O: Niciodată n-ai să poți.

B: De ce?

O: Pentru că mi-ai luat totul.

B: Eu? Tie?

O: Mi-ai luat dragostea femeii cu care am trăit. Mi-ai luat iubirea și pacea casei, mi-ai luat copiii pe care femeia mea nu l-a vrut de la mine, mi-ai luat toate noapțile de dragoste la care s'îi avut dreptul, mi-ai luat căldura sobei și lumina lămpii; în casa mea a fost întotdeauna frig și întuneric pentru că femeia mea încălzea și lumina numai pentru tine. Și mă chemi acum să ne încheiem socotelile. Doamne! Omul acesta e adevun dacă-și închipuie că-mi poate plăti cu argint vinzarea de o viață a femeii mele. Iartă-l, doamne, că nu știe ce face!

B: Iartă-l pe el, doamne, că n-a ajuns încă la înțelepciune! Dă-l, doamne, și lui un scaun din care să nu se poată mișca, să aibă timp să gîndească și să le înțeleagă pe toate câte pot fi înțelese!

O: Și nu ț-a ajuns femeia mea și fericierea mea din care ți-ai făcut oboale de încălzit, nu ți-au ajuns; ai băgat în mîne cutitul ca un bandit și mi-ai luat piciorul acesta pe care-l port după mine ca pe-un mort! De ce? *il la de piept* de ce, măi omule?

B: Ai meritat! Așa ai meritat. Uită-te, rogu-te pe fețe și vezi dacă mai e mult pînă la ziua. Aștept grozav să se facă ziua. Trebuie să vină fiu-meu să-mi aducă doctoriile și să mă opereze, pentru că altfel n-o să fie prea bine. Simt eu că n-o să fie prea bine. Dar trebuie să se sească; mi-a promis. Uită-te pe fețe și vezi dacă nu cumva s-arată zorile, dacă nu se face ziua! Știi tu de înseamnă, de fapt, să se facă ziua?

O: Știu. Întotdeauna am fost treaz cînd s-a făcut ziua. Întotdeauna. Și mă uitam la femeia de lîngă mine cum dormea. Femeile se schimbă în zori, nu mai sînt cele dintotdeauna, nu, sînt altele, devin

un fel de apă limpede și liniștită, un fel de apă prin care vezi totul. Am privit-o pe femeia mea întotdeauna cînd începea să se facă ziua. Și întotdeauna am văzut în apa aceasta limpede chipul tău. Toată apa aceasta era plină de chipul tău și te uram și-ți puneam mereu în gînd să te ucid. Asta înseamnă pentru mine să se facă ziua. Calvarul vieții mele a fost făcut din dimineață, din zori de zi. Ești în stare să înțelegi, tu care o faci pe înțeleptul, tu care gîndești atît de adînc, ești în stare să înțelegi?

B: Înțeleg. Ai dreptate!

O: Înțeleg. Ai dreptate. Doamne, trăneste-l pe acest feris, despica-i țeasta sau usucă-i limba să nu mai poată vorbi! Am dreptate. Iată ce găsește să-mi spună după ce o viață mi-a prădat sufletul fără milă și fără să fie pedepsit. Am dreptate! De ce-mi spui asta?

B: Pentru că ai dreptate. Și nu mai blestema ca o babă! Stai mai bine și gîndește și încearcă să înțelegi. Să înțelegi: că și eu am dreptate, că și eu am suferit; că femeia era a mea și-o iubeam ca pe sufletul meu și mă iubea și ea și ardeam amîndoi de dragoste. Dumnezeu mi-e martor că mi-ai luat-o cu sîla și cu țesături drăcești. Nu-ți amîn-tești? De ce mi-ai luat dragostea și de ce mi-ai luat dragostea? Doamne, dacă m-as putea ridica din scaunul acesta aș băga iar cutitul în tine ca atunci cînd te făleai în haie de mire. Piei din fata mea! (calm). Nu, stai jos! Să ne lămurim. Uite așa ne iau vorbele înainte; parcă ce rost mai are acum să ne certăm!

B: Stai jos! Adică n-ai pe ce sta. N-am niciun scaun. Din cauza ta n-am, știi foarte bine.

O: Dece să n-am curej? Recunosc (cu plăcere *diabolica*). Ți-am dat foc și-ai ars pînă la temelii. Nu ți-a rămas decît scaunul acela în care stai. În rest nimic. S-a mistuit totul în flăcări. Doamne!

Cît de mare m-am simțit atunci în lumina flăcărilor, și cît de răbunat m-am simțit! A fost singura noapte fericită din viața mea. Dar atît de fericită încît am fost în stare să le uit pe toate celelalte. Ardeai, ardeai cu trosnituri, flăcările vuiau, se încolțeau, uite așa se încolțeau și urăluiau, și-n mijlocul lor se răluieau, urlai ca o vită. Puteam să te scap, dar n-am vrut; doream să-ți văd scrumul, să-l adun și să i-l duc femeii mele în pumni, să-i strivesc inima. Dar ai ieșit, dracu'știe cum ai ieșit din flăcări, întreg și nevătămat și cînd te-am văzut, am înțeles că făcusem totul degeaba, că n-o să am niciodată în pumni scrumul tău și că...

B: Biet nenorocit!

O: Te nenorocisem. Într-adevăr...

B: Biet nenorocit, tu nu eu!

Tu! Mie mi-a rămas puțința de a gîndi și de a înțelege. Dar ție? Ție ce ți-a rămas? O: Piciorul ăsta mort pe care-l port după mine.

B: De fapt el te poartă pe tine, așa schilod cum e. Hai, du-te, du-te, că tot n-o să ne înțelegem. Du-te și dacă ești în stare să gîndești, gîndește la ceea ce gîndesc și eu: de ce se face ziua cînd se face? Și dacă vom ajunge amîndoi să înțelegem asta, vom fi împăcați. Hai, du-te!

O: De fapt, mă simt foarte obosit. Dacă aș avea un scaun ca ăsta al tău...

B: Du-te, trebuie să vină fiu-meu.

O: Dacă aș avea un scaun ca ăsta al tău... Grozav simt

nevoia să stau, (lung) să stau... (iese. Toate leștile din scenă trebuie să fie un fel de dispariții, de contopire cu întunericul):

B (singur): Doamne, ești aspru cu mine! Mîră-runci în obraz toate murdăriile vieții mele și-mi tulburi sfîrșitul cu toate răutățile de care am avut parte. Iartă-mi mie păcatele cele de voie și cele fără de voie și luminea-ză-mi doamne, cele pe care mai am de mers de aici înainte. Am fost păcătos și am hulit numele tău, am fost nedrept cu cei drepti și i-am asprit pe cei slabi, dar toate cu în-găduința ta le-am făcut; tu doamne, m-ai lăsat pradă ușurătății și patimilor mele. Tu m-ai împins ca pe hoți spre fericierea altora și tu... Ridic vocea împotriva ta. Nu vocea, sufletul se ridică singur, căci ai știut că fac răul și m-ai lăsat să-l fac și m-ai împins să-l fac; ai știut că greșesc și m-ai lăsat să cad în greșală — și m-ai împins în greșală. Tu... (se răzvrătise, dar își dă seama și revine). Tu? De fapt, ce spun? De cînd stau legat de scaun și mă las la curgerea glandurilor am înțeles că tu ești eu, că eu deci sînt singur stăpînul greșelilor și patimilor mele, că eu... Dar cum să mă judec pe mine însumi fără teama de a fi părtinitor? Cum să mă apăr de mine fără puțința de a mînti, cum să mă acuz și cum să mă apăr tînat în același timp dreptățile balanta judecării? (strigă) Există cineva să mă ajute? Să mă ajute cineva! Ajutor!

F (intră îngrijorat): Tată, ce ai, ce-i cu tine?

B: Nimic, fiule. Am visat, am visat ceva urt. Nu-i nimic. Mai este pînă la ziua?

F: Mai este; abia au cîntat cocșii de miezul nopții.

B: De trei ori?

F: Da, ca întotdeauna.

B: Și fratele tău nu mai vine. De cînd aștept... Cît e de cînd aștept?

F: Un an, tată, dar o să vină, fii liniștit. Vine el, doar ți-a promis că vine.

B: Mi-a promis. Și e un om de onoare. Medic, nu? Stau cîteodată și mă gîndesc la el, mă gîndesc așa... fără un scop anume. Doamne, imă-zic, ce lucru mare am făcut eu pentru omenire! I-am dat un medic. Cîte suferinți ai-nă și pe cîți li salvează de la moarte! Ți dai seama, fiule? Te-ai gîndit vreodată la asta?

F: Mi-e rușine să recunosc, tată, dar nu m-am gîndit.

B: Eu m-am gîndit. Și m-am gîndit și la tine și uite tu-am dat aminte de ce nu te-am dat și pe tine la școală. Pur și simplu nu-mi aduc aminte...

F: Ei, trebuia să rămînă cineva și acasă. Pămîntul vite-

le, casa, voi bătrîni... Cine să vă fi îngrijit?

B: Asta a fost?

F: Pe urmă, focul. Am ars, știi doar și am rămas săraci. Lui trebuia să-i trimțtem mureu bani, haine... nu știi?

B: Ne-am zăbătut, dar merita, nu? Am dat omenirii un medic.

F: Da, tată.

B: Ce crezi, mai este mult pînă la ziua? Nu știi de ce, dar m-a prins o teamă cumplită de întuneric. Mai stai cu mine.

F: Stau, tată.

B: Cred că dacă se face ziua sosește și fratele-tău cu doctoriile.

F: Așa cred, tată. Adică, de...

B: Cum „adică de...”? Ce vrei să spui, că n-o să vină?

F: Nu știu, tată, poate că o să vină.

B: De ce zici „poate”? Te îndoieste de el? Îndrăznești să te îndoieste? Nu-ți permit. Nu-ți permit ție care habar n-ai ce-i pe lume. Ai rămas un țărănoi prost și îndrăznești să te îndoieste de el?

F: Iartă-mă, tată, am greșit, capul meu prost. Iartă-mă! Dar mi-am amîntit că tot așa i-a promis și mamei...

B: Nu-ți permit să gîndești așa despre el! Să-ți ceri iertare; cînd o veni să-i cazi în genunchi și să-i ceri iertare. Ce ești tu pe lîngă el de-și permiți să-l vorbești de rău? Cîrțită, asta ești, cîrțită care scurmă pămîntul fără să vadă soarele, fără să știe ce înseamnă lumina...

F (scos din fire): Ba el este o cîrțită care se teme de lumină, el este un...

B: Doamne, astupă-i gura aceea păcătoasă (*moale*) și iartă-l că nu știe ce vorbește. Vindecă-l, doamne, de prostie că e mevinovat! Dacă ai fi în stare să gîndești, ți-ai da seama, vierme, că el este pentru mine soarele și nădejedea și ultima credință și ultima speranță. El, nu tu. S-o știi! De mult am vrut să-ți spun.

B: Și eu, tată, demult am vrut să-ți spun...

B: Ce să-mi spui tu? Ce poți tu să-mi spui decît cum merge boul pe brazdă?

F: Aș mai avea și altele să-ți mai spun. Așteaptă o secundă (*iese și revine imediat cu niște povești de adormit copii. Ascultă?*)

B: Te secrie acolo?

F: Ți citeșc, dar te rog să stai liniștit. Ascultă: „Doctorul X — este aici un nume care te interesează direct — doctorul X și-a uitat menirea și și pătează profesia și obrazul cu afaceri necinstite. Comerț cu sănătatea oamenilor.

Ultimul grad de înjosire a demnității umane e greu de atins. Totuși doctorul... X a atins acest ultim grad. Operații făcute numai în aparență, recompense bănești cerute de la bolnavi care numai aveau nici o șansă de vindecare, neglijarea altora care nu i-au plătit onorariile pretinse, neglijare care le-a provocat moartea...” Să mai citeșc?

B (calm): Nu-am crezut că ticălosia ta poate coborî atît de jos. (*are*). Doar n-ai să-mi spui că în acel articol e vorba de fiul meu. (*f. vine cu ziarul și-l arată numele*). Tu ai inventat asta, tu ticălosule; din invidie că ai rămas țăran prost, că nu ești tu în locul lui, chirurg cu renume, tu...

F: Și am să-ți mai citeșc ceva. Iartă-mă, tată, n-o fac din răutate, vreau numai să te vîntec de încrederea asta prostească în el. Îl aștepti să vină nu-i așa? De un an îl aștepti.

B: Da, și-o să vină și-o să-mi aducă cele mai scumpe doctorii și-o să mă opereze cu mîna lui. Mîna lui e sfîntă, așa să știi.

F: Pe dracu! (*După ce îl privește lung, deslace un plic și citește*): „Dragă frate, nu-i scriu bătrînului ca să nu-l supăr. Știu că mă așteaptă, i-am promis că am să vin, dar de fapt imi este imposibil. Am o mie de treburi pe cap. Știu că e pe ducă... — chiar așa scrie — știi că pe ducă... și te rog pe tine, care-ai fost întotdeauna așa de bun cu el, îndoltează-i ultimele clipe și întreține-i speranța că voi veni să-l salvez. Cum îți spun însă, imi este imposibil. Doctoriile de care are nevoie m-ar costa 30.000 de lei (*clintă cocșul*). Îți dai seama! Ar însemna să renunț la o călătorie în Extremul Orient. N-ar fi păcat? Spune și tu! Și la urma-urmei pentru ce? La 70 de ani se poate spune că și-a trăit traiul. Oricum, operația și doctoriile nu l-ar duce mai mult de doi-trei ani. Ești destul de deștept ca să mă înțelegi, nu-i așa? Te îmbrățișez „al tău frate...” Și asta-i tot. (*Bătrînul s-a topit încet, cu liecare rînd cîlit de F. Acum, la sfîrșitul scrisorii stă nemîșcat, cu ochii deschiși, ca un mort*). Tată, ce-i cu tine? ce-ai? Am fost crud, știu, dar m-ai silit, tu m-ai silit. Trebuia să știi devrul, deși el m-a rugat să nu-ți arăt scrisoarea. Iartă-mă (*In genunchi*), te rog, tată iartă-mă! Poate că nu e scrisă de el, poate altcineva a vrut să ne facă rău și ne-a trimis-o, dar el trebuie să vină nu se poate să nu vină.

B (imobil): Nu înțeleg de ce nu se mai face ziua odată. Am stat atîta și m-am gîndit. Credeam că așa voi reuși să pătrund tainele lucrurilor. Credeam că voi ajunge la înțelepciune, dar iată, ziua nu se mai face, deci eu n-am înțeles nimic din toate la cîte m-am gîndit. Înțelepciunea a rămas departe de mine ca verdeața de copacul uscat. 30.000 e zis? E o sumă (*clintă cocșul*). De ce tot cîntă cocșul, dacă nu se face ziua?

F: Nu știi, cîntă aiurea, parcă a înnebunit.

B: Crezi? Știe el ceva.

F: Nu înțeleg...

B: Nu te-ai gîndit suficient la asta, de-aceea nu-ntelegi! Treizeci de arginți. Ai auzit de asta?

F: Da, prețul vînzării lui Iuda. Un om pentru 30 de arginți!...

B: Un om? O credință ceea ce înseamnă nemăsurat mai mult. Și-atunci de ce m-aș mira că fiu-meu... Cît a spus? 30.000? E într-adevăr prea mult. Are dreptate. Pentru un bătrîn nenorocit, pe moarte.

F: Tată, nu vorbești așa, și nu-l judeca greșit!

B: Nu, fiule nu-l judec. Judecata altuia n-are nici o valoare. Atuia a-jure vreo dată să te judeci singur, atunci da, aceea poate fi o judecată; aspră, necrutătoare. Dar dacă nu ajungi, atunci nimic nu mai contează. Așa că nu-l judec. 30.000 e într-adevăr prea mult. Pentru un moșneag... Dar ce zici eu? Parcă de mine e vorba. (?) Parcă de mine e vorba.

F: De ce e vorba, tată?

B: De idee. Vezi tu, fiule, vine o vreme cînd noi nu mai contăm cîne știe ce. Dar printre noi există un fel de ciudățenie nevăzute care se cheamă idei. Nu toată lumea le vede și nu toată lumea le simte, dar ele există, umbra printre noi ca niște vîntu-ore. Cît am stat eu aici, în scaunul acesta și m-am gîndit, mi-am dat seama, că de fapt, aceste vîntuși ciudate sînt mai importante decît noi, că noi venim și ne ducem, dar ele rămîn și se slefuiesc și se fac mereu mai frumoase, mai strălucitoare. Înțelege?

F: Nu, tată... Adică...

B: Ai să-nțelegi, odată, cînd ai să ai timp să gîndești la cîte sînt, ai să-nțelegi. De ce ți-am spus toate acestea? Ca să știi că eu nu pentru mine m-am gîndit pe frate-tău. Nu. Pentru una din aceste ciudățenii nevăzute. Dar s-a topit cînd ai citit scrisoarea. Adio, fiul meu! (*se ridică*). Acum trebuie să plec. Știi și tu că vine o zi, o oră cînd cei care ne-așteaptă își dînd răbdarea și-ncep să ne cheme. Ștă-tunci pornim spre ei, cu pasi de țăcere.

F (tot în genunchi): Tată, ce tot spui? De ce te-ai ridicat? Cum de poți umbla?

B: Trebuie, fiul meu. Mă cheamă ai mei cel dusi. Îi aud cum mă cheamă. Glasuri vechi, uitate demult, mă cheamă și se amesteacă cu glasuri de clopot: băng, bann. Auzi? (*pleacă încet spre perdele*).

F (Tată, unde pleci?)

(Intră Ana bătrînă și Omul apoi Ana tînără. Toți se așează în genunchi).

Ab: Unde pleci, omule?

B: Tu. Aici, ce-ai ajule și cum erai odată! Unde-i Ana cea de-atunci?

Ab: (*Intră în semnul Ab*): Sînt aici. Ți-ai adus aminte de mine?

B: Mi-am adus aminte, Ană. Spune-mi ceva, să-ți mai aud glasul.

Ab: M-ai iubit, cumplit m-ai iubit!

B: Nu tu, nu tu!

Ab: M-ai iubit, cumplit m-ai iubit.

B: Cînd, cînd a fost asta?

Ab: Odată, demult, cînd se făcea mereu ziua.

Ab (*izbucînd*): Fii blestemat, că m-ai iubit și nu m-ai luat!

B: Te-am iubit și nu te-am luat.

At: M-ai iubit cumplit și erai frumos și stăteam întotdeauna sub meri înfloriți și tu nu observai cum cădea floarea peste noi, cum observai pentru că mă iubeai și cînd mă iubeai, pentru tine nu mai exista nimic, nici cer, nici pămînt, nici vînt, nici ploaie, nici Dumnezeu nu mai exista. Dar eu le vedeam pe toate căci toate erau în ține și tu erai în toate, cînd mă iubeai.

B (mai face cîtiva pași spre perdele): Tată, cînd te iubeam.

At. (*disperată*): Nu pleca! Mai stai!

Ab: Fii blestemat, că m-ai iubit și nu m-ai luat și m-ai lăsat arsa de dragoste ca un țaciune. M-ai lăsat urîutul și nepricteputului și milosului...

At (*împăt*): Ai, inima mea arsă de dragoste. Am să vin după tine și-am să te caut, pe crestele munților, pe scîndura punților, să te întîlnesc să te mai iubesc.

Ab: Fii blestemat, că m-ai iubit și nu m-ai luat!

B (apropiindu-se de perdele): Soarele și luna imi poartă cununa, brazi și pălînși sînt mîndri nuntași și luceferii vîi, ca niște făclii. Iar în urma mea, cade lung o stea, care-a fost a mea. De departe țare, vine pe cărare, măcută bătrî-nă cu brîul de lînă toarsă la întînă, vine lăcrămînd, vine întrebînd, dacă n-ai vîzută sau n-ai cunoscut, un flăcău frumos, cu păr mățos... (*trece după perdele*).

Ab: Fii blestemat, că m-ai iubit și nu m-ai luat!

At: ... Pe crestele munților, pe scîndura punților, să te întîlnesc, să te mai iubesc.

(Rămîn toți un timp în genunchi, cu brațele pe piept, cu ochii spre locul pe unde a dispărut B. Lumina scade treptat apoi se stinge definitiv. Bate un clopot).

Ab: Fii blestemat, că m-ai iubit și nu m-ai luat!

At: ... Pe crestele munților, pe scîndura punților, să te întîlnesc, să te mai iubesc.

F: De ce e vorba, tată?



desen de PETRU ARUȘTEI



# ÎN CĂUTAREA PARADISULUI PIERDUT

— eseu despre simbolurile poetice ale lui Blaga —

Moartea lui Pan. Așa cum apare în prima poezie din *Pașii profetului*, Pan seamănă cu o statuie neterminată, cuprinsă de la brâu în jos de piatră din care nu s-a desfăcut cu totul. Sculptorul nu a modelat numai bustul și nici pe acesta până la sfârșit: ochii nu s-au deschis nicodată. Zeu și piatră se continuă și se confundă, ca un simbol al existenței în sine, inconștiente, nededublate în materie și spirit. O astfel de existență nu poate fi decât pur vegetativă. Stropi de rouă cad pe buzele inerte ale lui Pan: „unu, doi, trei./ Natura își adapă zeul”. Ființele par, ca și Pan, stăruite de piatră ale unei grote uriașe, a cărei boltă este cerul. Totul este încremenit: „timpul își întinde lenes clipele/ și ațipește între foi de mac”. Mărele procese ale vieții se desfășoară liniștit și mut, ca sub puterea unei rotații lente. Zeul așteaptă: „Prin mișcări se joacă/ soarecii și vițeii/ iar vițele de vie / tin în palme / brotăcei”. El face numai gesturi rituale, pipăind cornițele miilor sau mugurii din ram; „Ah, Pan! / Il văd cum își întinde mina, prinde-un ram/ și-i pipăie/ cu mângâieri ușoare mugurii./ Un miel s-apropie printre tufișuri./ Orbul îi aude și zîmbește, / căci n-are Pan mai mare bucurie, / decât de-a prinde-n palme-necetșor căpșorul miilor/ și de-a le căuta cornițele sub năsturelii moi de lînă”.

Acost panism a părut unora o formă de panteism. Însă panteismul implică, paradoxal, o transcendență, căci divinitatea fiind pretutindeni nu poate fi decât fragmentară, mutilată, în fiecare lucru: întregul transcende partea. Panismul lui Blaga este altceva, o existență în sine, pur vegetativă, paradisiacă; se caracterizează prin nedevenire și prin lipsa contrariilor, prin procese ritmice și închise.

Paradisul lui Pan — orice paradis — nu este însă nici desăvârșit, nici etern. Definitiv paradisului, stă, de altfel, pe o contradicție. Ca să fie desăvârșit, ar trebui să existe nu numai în sine, dar și pentru sine, adică să se poată reflecta pe el însuși. Dar dacă s-ar reflecta pe el însuși, s-ar anula ca paradis, căci s-ar dedubla, căzând victimă tensiunii contrariilor. Din această cauză nici un paradis nu durează; e în firea paradisului să fie pierdut. Panismul își conține negația și moartea. Pan e trist: „Se înmulțesc prin codri minăstrile./ și-l supără scâpîrea unei cruci./ Zboară-n jurul lui lăstunii./ și foile de ulm răstălmăcesc o toacă/ Subt clopotul de vecernic/ Pan e trist./ Pe-o cărăruie trece umbra de culoarea lunii/ a lui Crist”.

Crist simbolizează spiritul, conștiința; el e în fond tot Pan, într-o metamorfoză necesă:

un Pan care a deschis ochii asupra pietrei și asupra lui însuși, care s-a dedublat. (Se înțelege că numele este pur simbolic și nu implică o referință precisă la creștinism). În finalul poemului lui Blaga, Pan nu mai e orb: el vede, „în scăpărări de putregai”, crucea de pe spatele păianjenului. Moartea lui Pan coincide cu transformarea lui în „Crist”.

Paradis în destrămare. „Cristul” lui Blaga e un Pan care a pierdut paradisul. El spune divinității într-un psalm: „În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum”. Pan împărtășea condiția tuturor lucrurilor, de care nu se desfacea, el trăia din identitate. Crist privește în juru-i și nu vede decât diferența: „Soarele-zonit ține cîntarul zile./ Cerul nu dăruiește apelor de jos./ Cu ochi cuminiți, dobitoacele în trecere/ își privesc fără spaimă umbre în albiu (...)./ Nimic nu vrea să fie altfel decât este./ Numai singele mal strigă prin pădur./ după îndepărtata-i copilărie...”.

G. Călinescu a descris poezia lui Blaga de după *Pașii profetului* ca pe o bucolică creștină, care reia, în fond, universul panice. Il reia, ce-i drept, dar nu din alt unghi: al diferenței, nu al identității, al lui „Crist”, nu al lui Pan. Dobitoacele cu ochi cuminiți, semn al inocenței paradisiace, se privesc în albiu cu liniștea de totdeauna, fiindcă nu știu că se văd pe ele înseși; ele nu vor să fie altfel decât sint. Dar poetul, el este sfârșit, dedublat și suferă de nostalgia unității dinții, a paradisului pierdut. Suferința lui este suferința luciferiană a spiritului:

„Tărîna e plină de zumzetul tainelor./ dar prea e aproape de călcîțel/ și prea e departe de frunte (...)./ Cineva a inventat ființele omului”. Această tinăre măsoară întreaga distanță de la sfârșitul „Crist” la fericitul Pan care cântă: „Sore scare rid! / Eu nu-mi am inima în cap/ nici creierii în inimă/ Sint beat de lume și-s păgîn”.

Mielor, soptelilor, viteilor le-a luat locul „sarpele cel cu ochii de-a pururi deschisi spre-nțelepciunea de dincolo”. Ființele omului s-au inventat din duhul cunoașterii. Poetul se apleacă întrebător peste marginea lumii cuprinsă de neliniște și de spaimă. Dorința de cunoaștere este pedeapsa pentru a fi vrut să talmăcească „vremea și zodiile”. Lumea i se arată, ca un „paradis în destrămare”: heruvimul ține în mîni un color de soadă fără flăcări, arhangheii să tirăse sub greutatea arărilor, Ingerii putrezesc sub ghe, apa vie se descompune. Apocalipsul pare pictat de un pictor fără credință. Setea cunoaș-

teri, odată stîrnită, nu poate fi stinsă cu nimic: „Pretutindeni pe pajști și pe ogor, / serafimii cu părul nins

însetează după adevăr, / dar apele din ființii, / refuză gălețile lor. Lumea e bolnavă de o boală fără nume: „Bolnav e omul, bolnavă piatra / se stinge pomul, se sfarmă vatra”.

Existența se neagă pe sine: „Pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit”. Muri-bundul Pan vedea înmulțindu-se prin codri crucile și minăstrile. Crist se vede, la rîndu-i, pe sine, răstignit la toate răspîntile, ca un simbol al suferinței: „Arbori cu crenguți tăgăduitor aplecate/ fac scoarță în jurul unui lăuntric suspin./ Pe toate potecile zilei/ cu surș tomnatic / se răstignesc singuri / Cristosi înalți pe cruci de arin”.

Rîce scria versuri asemănătoare despre fragilitatea făpturii asedată de neant: „Căci noi sintem doar coaja, frunza doară/ Moartea cea mare, ce-i în orișicine/ ea-i acel fruct pe care totu-l impresioară” (trad. Maria Banuș).

Gîndul poetului pedepsit și învins caută din nou drumul paradisului. Dar unde este întorcerea? „Pînă în ce-le din urmă margini privim./ noi sfîntii, noi apele./ noi tîlharii, noi pietrele./ drumul întorcării nu-l maștim./ Elochim, Elochim!”.

Peste tot sint semnele pecetluite ale lumii dintîi. Atenția scundată din care nu s-au păstrat decât fărîme: „În chip de rune, de veacuri uitate./ poartă o semnătură făpturile toate”. „Rune, pretutindeni rune./ cîne vă-nseamnă, cîne vă pune?”. Nostalgia paradisului pierdut și regretul ieșirii în ființă fac una: „Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram./ ca de-o copilărie depărtată/ și-mi pare așa de rău că n-am rămas/ în țara fără de nume”. Pan nu era numai orb; era și mut. El se identifice cu lumea. Crist ar voi să repete mutenia lui Pan, să se recufunde în existența lui fericită, de dinainte de Cuvînt: „Amare foarte sint toate cuvintele./ de-aceia lăsați-mă/ să umblu mut printre voi./ să vă ies în cale cu ochii închisi”.

Paradisul regăsit. Va putea oare Crist să redevină Pan așa cum Pan a devenit Crist? Lirica lui Blaga a cunoscut, pînă acum, două soluții extreme: pe rînd, poetul a fost Pan și Crist. Tensiunea s-a datorat unui dezecilibru, căci universul panice ținea să se anuleze prin spirit, iar universul cristic ținea să-și recapete inconștiența panice. Poezia lui Blaga este străbătută de această ruptură, să-l zicem, ontologică: două fărîmuri se împart și se atrag înăuntru ei. G. Călinescu n-a gresit întîind, cel dintîi, la Blaga, situația pe o poziție de mijloc, între cer și pămînt. De unde „va continua să pipăie concretul lăstîndu-se nostalgizat de spirit”. Dar G. Călinescu a interpretat această dublă atracție ca

pe o condiție a echilibrului, ca pe o formă necesară de echilibru în lirică: el n-a observat că, înainte de a produce echilibru, contradicția spiritului lui Blaga a produs o ruptură aproape dramatică. Lui G. Călinescu „latura picturală stilistică” i s-a părut mai importantă și a sugerat-o ca nemi altul: de cite ori vom încerca să determinăm panismul sau bizantinismul lui Blaga vom fi siliți să ne folosim de intuițiile lui G. Călinescu sau chiar de expresiile lui. Însă atît *Pașii profetului* cit și *In marea trecere* sau *Lauda somnului* ascund, sub manierismul stilistic (tot mai evident mai tîrziu), o tensiune spirituală. Blaga nu trăiește alternativ cele două ipoteze ale ființei sale, ci simultan, așa încît fixarea într-una aduce numai decât nostalgia celorlalte. Universul panice încearcă să iasă din sine, să se dedubleze; universul cristic, dimpotrivă, încearcă să reintre în sine, să se identifice. Pan nu se teme pur și simplu de spirit, el simte prezența lui familiară în singurătatea grotei: „Azi nu străbate-n grota mea/ nici un străin./ doar salamandrele pestrice vin/ și citeodată:/ Luna”. Luna e un simbol cristic; umbra lui Crist are culoarea lunii. La rîndu-i său, Crist are nostalgia paradisului primar. Cele mai dramatice accente din poezia lui Blaga le găsim în *Lauda somnului* și *In marea trecere*. Spiritul lui Blaga caută să-și lichideze sfîșierea interioară, ceea ce nu se poate face nici sub semnul panismului, nici sub acela al somnului, al tăcerii sau al negației.

Cine citește ultimile cărți ale poetului (de *La Curțile dorului*) remarcă îndată schimbarea de atitudine: Pan și Crist se identifice. Noua atitudine echivalează cu o regăsire a paradisului. Abia acum putem vorbi despre un adevărat panteism la Blaga: natura este pătrunsă de har, plantele, păsările, animalele poartă pecetea divinității: „Cîntă cineva în zori de zi/ deodată cu zorile. Cine-o fi? / Cîntă cineva-n văzduh./ E o pasăre? E duh?”. Materia e sfîntă: „Materia ce sfîntă e./ dar numai sunet în ureche”.

Nașterea, creșterea, moartea se petrec „în marea poveste”, în tărîmul mitic în care totul pare a se repeta veșnic dintr-un început: „Mocnește copacul. Martie sună./ Albinele-n faurii adună/ și-amestecă învieroa./ Ceara și mierea”. Orice naștere este o bunăvestire: „Bucură-te floarea mălului și nu te speria de rod”.

Peste lume zboară semînțe diafane, ca în Eutopia, mîndră grădină. Trupurile femeilor vibrează ca niște vioară, și totul se transfigurează de bucurie ca într-un extaz. Erotica însăși reface relația paradisiacă dintre Adam și Eva, la umbra arborelui Ygdrasil: „Vino să ședem subt pom./ Deasupra-i încă veac ceresc./ În vîntul adevărului./ în marea umbră a mălului./ vreau păruș să-ți despletesc./ să fluture ca-n vis/ către hotarul pămîntesc”.

NICOLAE MANOLESCU

## CRONICA LITERARĂ

# DOUĂ CĂRȚI DE CRITICĂ

Reproșurile aduse cărților de critică actuală s-a dovedit utile, stimulînd apariția unor volume care sint mai mult decât suma unor articole sau recenzii. Din reunirea unor cronici, G. Dimisianu a alcătuit volumul *Prozatori de azi, o încercare, în ultimă instanță de clasificare a prozei actuale*. Intențiile lui S. Damian (*Intrarea în Castel*) converg tot spre introducerea unității într-o suită de articole despre cărți actuale, dar aici criteriul este nu formula artistică, ci un factor mai adînc, de conținut, de conținutare a literaturii românești cu problematica fundamentală a prozei secolului nostru.

S. Damian își expune punctul de vedere în câteva articole preliminare, care ne pregătesc în modul optim pentru receptarea judecăților emise asupra cărților. „Analizele, scrie S. Damian urmăresc să supună fenomene ale prozei contemporane unei investigații de structură pornind de la criteriile estetice care se vor mai ferme și mai responsabile, cu o preocupare sporită față de ideea determinismului social-istoric, înțeles mai simplu, dar în rigorile lui de gravitate sau față de cuceririle psihologiei moderne în definiția tipologiilor, psihologiei marcată de zguduiri ale secol”. Criterii estetice care se vor mai ferme și mai responsabile nu înseamnă o accentuare a factorului estetic, ci o rememorare a legăturilor cu factorii alăturați suprasolicitații sau simpli înțelesii, după cum apelul la determinismul social-istoric suplu desigur „dar în rigorile lui de gravitate” readuce discuția pe un teren dacă nu ignorați, expediat uneori cu superficialitate sau porane la autorul *Intrării în Castel*? Efortul lui declarat e în unele comentarii. S. Damian își asumă cu întreaga răspundere obligația de a opera cu aceste criterii nu numai în considerațiile teoretice, dar și în analiza practică a operelor. Care e modelul prozei românești contemporane la autorul *Intrării în Castel*? Efortul lui declarat e de a găsi un mod specific actual care să o scoată din contemplanță, de exploatarea numai a lumii alective sau instinctuale și să o plaseze pe orbita majoră a preocupărilor de cote de epoca pe care o trăim. Exemplele propuse sint Dostoievski, Proust, Camus, Sartre, Thomas Mann, Joyce. În scrierile citați el vede mai întîi o expresie a tragicului rezultînd din investigarea universului elic și existenței al omului modern. Acest om este de obicei un intelectual, conștient el însuși de implicațiile social-istorice ale problemelor sale de conștiință. În același timp, el aparține orașului care îi stimulează capacitatea speculativă și îl pune în relațiile de maximă complexitate ale contemporaneității. Din această perspectivă judecă S. Damian pe scriitorii români. Întrebarea care se pune, se referă întîi la valoabilitatea tezei și a exemplelor care o susțin. Desigur că nimeni nu poate pune la îndoială caracterul major al direcției pe care o formulează S. Damian. Propunerea ei ca exemplu într-un sens stimulativ este perfect îndreptățită. Nu ne reținem la cazurile posibile sau reale de imitație superficială, cazuri care compromit pe imitatori și nu a cetează modelele. Importantă rămîne ideea că, pe direcția fixată de critic, se poate scrie o literatură mare în consens cu cerințele epocii. Din formulările teoretice nu rezultă prea clar dacă S. Damian este receptiv și la alte posibile direcții fertile pentru literatura noastră. Un asemenea dogmatism, fie el și într-un sens superior îl obligă pe critic pentru a-și apăra pînă la capăt ideea, să se pronunțe destul de drastic să zicem față de tradiția prozei sau, mai exact,

a romanului românesc. Analizele la text demonstrează însă o deschidere și spre formule care sint în afara, sau nu se suprapun decât parțial cu exemplele preconizate. Opera lui G. Călinescu rămîne proba cea mai concludentă. Mai curios e că nici scriitorii străini citați nu realizează integral dezideratele. Astfel Proust, dacă ilustrează la modul optim cîteva din cerințe, este lipsit de dimensiunea tragicului, fundamentală pentru critic. Dar în concepția lui S. Damian, tragicul este cheia de boltă a întregii construcții, el e Castelul neatins încă de proza românească („Romanul românesc urcă spre piscurile tragicului, se îndreaptă spre Castel”). Nu mai vorbim de acea absență a unui criteriu elic rascolitor, absența recunoscută de critic care citează celebra frază a lui Mauriac: „Dieu est terriblement absent”. Revenind la literatura română, Călinescu este și el lipsit de tragic, ceea ce țărăș se recunoaște în carte, și în același timp în mod ciudat, i se impută. Dar Bietul Ioanide cuprinde o opți-că fundamentală estetică, iar situațiile tragice (privite din afară) sint dominate din perspectiva omului de geniu care nu urmărește decât realizarea operei. În sfîrșit, menținîndu-ne tot în cadrul românesc, observăm că universul rural conțînuă a solicita atenția prozatorilor și că unele din romane nu sint cu nimic inferioare romanelor citadine. Dimpotrivă. Desigur că orice teză, atunci cînd a premisa unor construcții teoretice consacrate implică în mod fatal o doză de exclusivism, preferabilă unui comentariu nesistematic și retrac-tat subordonării la cîteva idei bine definite. Este țărășidevrată că orice clasificare în sfera literaturii se face cu ris-cul schematicității și al unui procentaj de cazuri neclasificabile. Neconformismele la normă se cuvînt totuși semnificate cu altă mai mult cu cît în cazul de față în modelele propuse au fost intronite o pluralitate de elemente care nu trebuiau în mod obligatoriu corelate.

Interpretările de opere, ne oferă imaginea unui alt tip de critic decât cel recomandat de preliminariile teoretice. În locul rigorismului, divagația inteligentă și plăcerea asociativă. Cărțile sint pentru S. Damian prilej nu pentru diagnostic și încadrări de structură artistică, ci pretexte de a construi pe marginea lor, plecînd de la o idee fundamentală. Astfel intrusul de Marin Preda, e analizat în *capitolul semnificativ intitulat Visul*, Interval de Al. Ivăsiuc în *Veghea*, iar în absența stăpînitorilor de N. Breban în *Somnul*. Și aici ca și în Cronici ideile enunțate la început nu sint uitate. Peste tot întîlnim considerații despre tragic, reflexivitate, fior moral, sondare social-istorică etc., etc. Demonstrația conțînuă chiar dacă nu e făcută explicit. Concluziile, lăsate, de asemenea în subtext, accentuează, pentru majoritatea cazurilor depărtarea de modelele propuse, simbolul Castelului își găsește astfel o nouă întărire.

Valoarea cărților transpare din paginile scrise de S. Damian. De obicei criticul nu vorbește deschis despre valoare, o subînțelegere, cînd există, referindu-se la problematica preferată. Dacă în cazul cărților minore se ivește pericolul, aboritate fiind cu o gravitate excesivă, de a te apropia de altce, realmente valoroase, în schimb întreg talentul critic al lui S. Damian se desfacează nestingherit în vecinătatea marilor opere. Neobligat la confruntarea dintre intențiile scriitorului și rezultate, criticul își face în mod exemplar demonstrația, apelînd la întreaga sa capacitate analitică și asociativă. Trenul imaginar este o reușită paralelă între Dostoievski și Kafka lîndu-se ca punct de plecare Dubul și Procesul. Dar piesa antologică a volumului

rămîne focare în romanul lui G. Călinescu. *Doa Idei centrale organizează demonstrația. Orașul (conformitate, decli, cu problematica propusă) și Jocul (una din cele mai distinctive note ale lui G. Călinescu). Întreaga operă românească a lui G. Călinescu este demontată, împărțită pe zone de preocupări, privită din perspective mereu schimbate, raportată la literatura română și cea universală. Rezultatul e surprinzător, pe lîngă lucrurile indeobște știute se descopăr, într-o adevărată euforie exegetică, noi puncte de reper, Ioanide e raportat la Ilie Moromete și Don Quijote, la Hamlet și Alceste, la eroii romantici și la cei înstrăinați. Cultura criticului este servită în mod excepțional de materia careia i se aplică, vocația asociativă înfloarește pe un teren extrem de rodnic. S. Damian este, prin excelență, un critic al capodoperelor.*

De cu totul altă factură, cartea lui Teodor Virgolic, Mateiu Caragiale, apărută în editura Albatros, a fost primită cu o excesivă severitate. Ea face parte din seria așa ziselor „micro-monografii”, care servesc prin însăși structura lor unor interese didactice și informative. Cartea nu vine cu o rous optică asupra celui ce a devenit de mult mitul Mateiu Caragiale, ci ea aduce la zi informația și face un tur de orizont asupra a ceea ce știm acum despre scriitor. Aceasta nu înseamnă că Teodor Virgolic nu are și contribuții proprii, mai ales în privința raportării la scriitorii români congeneri. Ambițiile aristocratice o dată cu ceea ce s-a numit „hipertrofizarea eului ereditar” privilegios o paralelă concu- dentă cu D. Zamfirescu și Al. Macedonski, cu specificarea bine venită că ultimii doi își proiectau în viața socială pretențiile, în timp ce Mateiu s-a izolat, asigurîndu-și compensația morală și spirituală exclusiv prin operă. În controversa asupra înrudirilor literare dintre tată și fiu, după expunerea tuturor opiniilor, Teodor Virgolic vine cu punctul său de vedere, anume că singura legătură se poate stabili doar pe tărîmul prozei fantaziste. Cu corectura că „Mateiu Caragiale desăvîrșește însă trecerea spre explorarea mai adîncă a subconștientului, a enigmaticului și misterului, a cazurilor singulare”. Astfel de contribuții se mai întîlnesc în micro-monografiile și dacă ele nu aduc o imagine nouă a scriitorului, contribuie în schimb la „stilizarea” celui vechi, la îmbogățirea ei cu mici detalii care se cuvînt acceptate.

Cartea păstrează diviziunile obișnuite: viață, operă, urmate de aprecieri asupra stilului și o încheiere cam sumară. Teodor Virgolic caută corespondența dintre bîzărarea operei și cea a vieții lui Mateiu Caragiale, urmăriți mai cu seamă în condiția de bastard care i-a dat amprenta atît de specifică. Spre deosebire de majoritatea comentatorilor, el nu vede o opoziție flagrantă între tată și fiu, la ambii remarcîndu-se dorința de a-și depăși condiția.

Din operă, poezia este inadecvat comentată, cu apăsare excesivă pe conținut, într-un limbaj polemic inutil cu personaje (literare) ale trecutului. Antenele istoricului literar sint mai receptive la proză, unde găsește unghiul prielnic. Astfel, Remember este văzută în dependența de estetica misterului, a fantasticului, descînsă din literatura franceză de la finele romantismului. De o interpretare pluriunghiulară se bucură Craii de Cuita Veche. Analiza eroilor e urmată de un comentariu social-istoric, legal în special de oscilația între un prezent imund și un trecut elevat. Prin poezia tainei, se face legătura cu celelalte producții ale scriitorului. Se descoperă lirul nevăzut al operei. Interpretarea stilistică din penultimul capitol se menține în generalități. Reținem, deci, capitolele dedicate prozei și corespondența între insolitul vieții și al operei.

LIVIU LEONTE



Aristotel Purcăreanu, Craiova  
 Dacă ați fi dvs. înșivă  
 convins de ceea ce scrie  
 atunci când scrieți că  
 se scrie prea mult, ați  
 scrie mai puțin sau n-ați  
 scrie de loc; în acest din  
 urmă caz nici eu n-ar tre-  
 bui să mai scriu ce cred  
 despre scrisul dvs. și astfel  
 s-ar scrie ceva mai puțin  
 în acest secol al scrisului.

L. I. pătrat, Iași  
 Din înfricoșătoarea dvs.  
 „Geneză” citez câteva  
 mostre: „Din divizionii nu-  
 lității / se naște geniul cu  
 mustață” și: „Un vector  
 taie burta / pe burtă nu o  
 doare”. Finalul acestei cum-  
 plite geneze este o exclama-  
 ție cosmico-tehnică: „A-  
 tît de infinite / sînt unde  
 radar!” La poezia intitulată  
 „Tu cine ești?” răs-  
 punsul nu poate fi de-  
 cît: ?!

Anton Moisin, Băicoi  
 Ar fi bine să însoțiți poe-  
 ziile cu câteva date des-  
 pre dvs.; în avalanșa de nu-  
 me noi o neluțegere este  
 tot timpul posibilă. Din ce-  
 le trimise reiese o serioasă  
 experiență poetică și nu  
 ne vom permite observații  
 și cu atât mai puțin sa-  
 turl, decît în cazul cînd  
 ni le veți cere expres. In-  
 tegral corespund gustului  
 nostru numai trei poezii:  
 „Drum! spre stele...”,  
 „Zua și noaptea au mur-  
 rit...” și „Alta tăcuseră  
 încl...”

Neșoescu Pascal, Bucu-  
 rești

Din cele 13 „Cugetări”  
 pe care ni le-ați oferit,  
 reproducem „Cugetarea”  
 nr. 5: „Gîndirea omului sa-  
 vant este mai adîncă decît  
 (sic!) adîncimea imen-  
 sului ocean”. Complet dez-  
 zarmați, nu mai putem de-  
 cît să cugetăm cu groază  
 la aceste adîncimi și să  
 fim de acord cu dv.

Pompiliu Comșa, Galați  
 Vă mulțumim pentru bu-  
 nele urări pe care le a-  
 dresați revistei „Cronica”  
 și sperăm că vă veți men-  
 ține și în viitor interesul  
 pentru această revistă. Acti-  
 vitatea cenacurilor lite-  
 rare constituie una din  
 preocupările noastre și,  
 alt cît se poate, revista  
 caută să încurajeze aceas-  
 tă activitate. Versurile tri-  
 mise sînt onorabile pentru  
 vîrsta dvs.; ele vădesc po-  
 sibilități de evoluție poziti-  
 tivă. Deocamdată lipsește  
 intensitatea, versuri reușite  
 scaldîndu-se în lună pa-  
 saje de o lăscitudine pro-  
 zăică. Smerim să primim  
 lucruri din ce în ce mai  
 bune de la dvs.

Popa Angela-Elvira, Fălti-  
 cenii

Poezia intitulată „Lul  
 Lebis”, sîncura pe care  
 ne-ați expedit-o, denotă  
 multă simțire, muzicalitate  
 și puterea de a urmări firul  
 unei idei poetice. Mo-  
 dallitatea de expresie este  
 însă cu totul desuflată. De-  
 parte de mine aș fi de a  
 recomanda o formulă anu-  
 me: dar mîncărele de ex-  
 presele urmează și ele o  
 cale fără întors și așa cum  
 nu se mai folosește azi co-  
 rabia cu pinze, nu se mai  
 poate scrie, sau mai bine  
 zis nu se mai poate intro-  
 duce în circulația literară:  
 „In seara cînd pe celina  
 curată / Se cerne c-an ul-  
 tare visul lunii” etc. De-  
 pinde însă și de vîrsta la  
 care sînteți: dacă vă mai  
 jucați încă cu corăbioare  
 de hîrtie, atunci e minu-  
 nat, și puteți continua.

Șt. Brhici, Timișoara  
 Traducerile dvs. din limba  
 sîrbo-croată sînt inaccepta-  
 bile, ele aflîndu-se mult  
 sub nivelul originalului.  
 Afirm aceasta cu atît mai  
 categoric, cu cît se înlim-  
 plă să cunosc limba din  
 care traduceți și să fi citit  
 în original o parte din poe-  
 ziile traduse de dvs. Nu e  
 cazul să perseverați.

Aducem la cunoștința  
 corespondenților că se ci-  
 tesc numai manuscrisele  
 dactilografiate sau scrise  
 cîteț și semnate, iar co-  
 rrespondența se deschide în  
 ordinea primirii ei la redac-  
 ție.

MIHAI URSACHI

numai el exista. / Existînd el trecea cu exis-  
 tență cu tot / astfel rămneam singuri, înfrigurați, /  
 dormitînd în aceeași rotulă / la mijloc fără cu-  
 loare / la margine fără sunet” (Necuvintele).

Miscarea dramatică a lucrurilor și fiintelor se  
 petrece într-un perimetru închis de paradoxuri  
 absurde („existînd, el trecea cu existență cu tot”),  
 metafore suprarrealiste („zeu cu două trupuri”), în-  
 truchipări fantomatice și simboluri ermetice. Poe-  
 zia devine o mică dramă existențialistă. Ceea ce  
 trebuie reținut este faptul că autorul procedează de  
 la obiect la subiect transferînd drama cosmică în-  
 tr-o dramă individuală și este greu de apreciat în  
 ce măsură spectatorul devine aici actor, atît de bine  
 este plasat echivocul poetic. Lumea obiectelor devine  
 în cele din urmă o derulare filmică de chipuri  
 transfigurate: „Înghieta atît de brusc vederea / și  
 lacul tot, înclt sîrea / din maluri, iar cometa serii /  
 pe schiuri în lungire sta” (Necuvintele). Acesta  
 este Nichita Stănescu, senzațional și profund  
 elegiac. Senzaționalul său pornește din viziunea  
 apocaliptică a lumii fenomenale, idee poetică for-  
 mulată abia în volumul *In dulcele stil clasic*, dar  
 figurată artistic încă din *Elegii*, ciclul de versuri  
 care prefătează cele mai multe direcții artistice ale  
 creației sale; fondul elegiac este echivalentul dra-  
 matizării și al însingurării pe planul conștiinței. În  
 fond unasa curgere cosmică nu este un simplu joc  
 de imagini, ci are ca scop crearea vidului, condi-  
 ția unică pentru cunoașterea absolută, adică în si-  
 ne. Ea se produce în „a patra dimensiune” (Auto-  
 portret: *In a patra dimensiune*), unde eul se autocu-  
 noaște, cu alte cuvinte se poate contempla pe sine  
 însuși. Formele concrete ale celei de a patra di-  
 mensiuni, rezultate prin eliminarea realului, sînt  
 sfera, ocol, cerul (cu echivalentele din planul fe-  
 nomenalului: cerburg, aerburg, focburg, terburg),  
 ocol — fantă, Alch. Azic.

Într-o primă ipostază poezia lui Nichita Stănescu  
 operează cu elementul realului și de aceea pare des-  
 chisă viziunilor concrete uneori chiar paisagistice,  
 portretiste, evocatoare. Dar formele sînt aparente  
 și înșelătoare, pretexte pentru imagini fantomatice,  
 poetul încercînd să le surprindă în ipostazele lor  
 eterne (Foamea de cuvinte). Ideea este kantiană, iar  
 prin pesimismul ei platoniciană. Cunoașterea lumii  
 sensibile este limitată întrucît însuși omul face  
 parte din ordinea fenomenalului, de aceea trebuie  
 depășită condiția umană. Priviță poetică, aventura  
 în transcendent înseamnă întoarcerea la tiparele  
 originare ale ideii, de unde pot fi urmărite iposta-  
 zele sale organice. Este obsesia pentru „sfera de  
 vid”, aflată în antinomie cu formele geometrice, așa  
 cum lumea sensibilă și efemeră se află în antino-  
 mie cu cea suprafenomenală. De aici și drama obiec-  
 telor, efortul poetic sînd în nașterea spațiilor  
 abstracte: „S-au tocit sandaia, talpa, osul, / dru-  
 mul, pămîntul, lava, / E mai mult loc liber, ne pu-  
 tem întinde / în fusul spațiului gol, — orgoliul,  
 slava” (Alta, Peisaj cu bătrîni) sau: „M-a uitat  
 Dumnezeu, gîndindu-mă, / pînă cînd gîndul / mi-a  
 devenit trup, / M-au uitat frunzele / adumbrin-  
 du-mă / pînă cînd nevăzutul mi-a devenit văzut. /  
 Stau ca și cum cineva / ar trebui să-și aducă amî-  
 ne de mine / și, între timp, ros de aer și nins / mi  
 se stînge lumina-n ocine” (Necuvintele, Clntec).  
 Poezia se compune dintr-o serie de metafore desci-  
 frabile, cu toată alura lor ermetică, numai dacă ținem  
 seama de concepția generală a poetului implicată  
 și în alte texte. Altfel, luat în sine, pasajul  
 rămîne enigmatic. Căci și în cel de al doilea exem-  
 plu este postulată cunoscuta antinomie între idee  
 ca formă eternă și ideală a existenței și întrupa-  
 rea ei sensibilă între văzut și nevăzut. „M-a uitat  
 Dumnezeu, gîndindu-mă” este metafora încorporă-  
 rii în timp și spațiu, deci în organicitate, idee poe-  
 tică obsesiv formulată și în alte versuri: (o, ochi  
 mare, nu te vezi decît tu, / noi sîntem imagini ra-  
 pide / curbîndu-ne atunci acu / și ruți ca raza în  
 lichide” — Alta, Marele ochi al iernei; „Recădeam /  
 în starea de om / atît de iute, că mă loveam / de  
 propriul meu trup, cu durere” — A treia elegie:  
 „M-am tras în lemn și în măduva cîinilor, / în ochii  
 frunzelor și în cai, / în uscătimea roasă de sobola-  
 ni a pîinilor, în burta lui „vei fi” și a lui „era”  
 — Oul și sfera, Mîna cu cinci degete”).

Dar cum poezia lui Nichita Stănescu este contor-  
 sionată de paradoxuri, alături de drama materia-  
 lizării, ca în exemplele citate, se situează o serie  
 de poezii în care sinele se regăsește pe sine însuși,  
 adică se reîntoarce în sferă, nou pretext pentru re-  
 marcabile configurări de reliefuri („După aceea s-a  
 făcut tăcere, / Mai scada în sus un murmur de  
 oțel, / cerul mărunț se întoarce iar în cerul mare, /  
 geamă și aidoma cu el” — O viziune a senti-  
 mentelor, Mișcare în sus; „Trec prin starea acestui  
 suflet / posibilă existență — / un năvod mortal ce  
 smulge în sus / totul lăsînd numai absențe” — Obiec-  
 te cosmice; „Repede, cît mai avem timp / să ne  
 părăsim trupurile întinse / de mînerul literii, / O”  
 afirmînd / să ne agățăm iernile nins” — Oul și  
 sfera, Debarcare pe lună).

Concepția poetică este oarecum constantă, de la  
 primele cicluri de versuri, premergătoare *Elegiilor*,  
 pînă la volumul *In dulcele stil clasic*, adică citito-  
 rul distinge mereu aceeași tentativă de integrare  
 în organicitate pe de o parte, iar pe de alta, de  
 sustragere în abstractiunea sferei. Aici este posibilă  
 marea negație a lumii fenomenale, cum spuneam la  
 început, dar și cunoașterea ei absolută (Omul-întăd).  
 Negația unui termen ar presupune constituirea  
 altuia pe planul imaginarului. Autorul îi întuiește  
 sensurile, dar nu și contururile întrucît ne aflăm  
 în cadrul „sferei de vid”, unde, „unu cîte unul /  
 ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se  
 deschid”. Se înțelege că formula poetică din aceste  
 versuri este curioasă logic, dar ea e perfect posi-  
 bilă în cadrul sistemului ptolemeic, adică acolo  
 unde ordinea normală este inversată. Poetul ar  
 putea opera aici o serie de substituții, încercînd să  
 demonstreze că, de fapt, este vorba de altfel de  
 ochi, de altfel de tîmplă, sau de ideea de tîmplă.  
 Numai nevoia precizării comunicării impune utili-  
 zarea anumitor elemente de limbaj dar, de fapt, este  
 vorba de altceva, de altcineva, de altunde, „de in-  
 vizibilul organ / cel fără nume fiind, / neazul,  
 nevăzutul, nemirosul, negustul, nepipăitul / cel dintre  
 ochi și tîmpan, / cel dintre deget și limbă (Elegia  
 a zecea), deci de o lume „ce n-are nici un înțeles  
 pentru noi / care gîndim cu gînduri și vorbim cu  
 vorbe” (Laus Ptolemei, Atmosfera).

Astfel poezia lui Nichita Stănescu ființează pe o  
 diversitate de planuri, oscilînd mereu între concret  
 și abstract, născînd și eliminînd mereu viziuni cos-  
 mice, postulînd ecuații poetico-filozofice care re-  
 formulează atitudini umane dintre cele mai  
 temerare.

MAGDA URSACHE

mitizată din lipsa de a percepție a văzului, incapabil  
 să pună ordine în planul contingentului. Secven-  
 țele poetice sînt de o nouitate șocantă, exercițiile  
 imaginare provoacă o seismică diabolică: „Camera  
 se varsă prin ferestre / și eu nu o mai pot reține  
 în ochii deschisi, / Război de îngeri albaștri, cu  
 lănci curențate, / mi se petrece-n irisi. / / Mă a-  
 mestec cu obiectele pînă la sînge, / ca să le opresc  
 din pornire, / dar ele izbesc pervazurile și curg mai  
 departe / spre o altă orînduire. / / O, scurtă tris-  
 tețe rămîne / de jur împrejur o sferă de vid! /  
 Stau în centul ei și unul cîte unul / ochii din  
 frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid”.  
 Sînt cîteva elemente pentru deslușirea sensurilor  
 poetice, care, de fapt, mereu se lămuresc sau se  
 umbresc pe măsură ce sînt abordate aceleași mo-  
 tive. De aceea Nichita Stănescu lasă mereu iluzia  
 că pendulează între descifrare și ermetizare. În  
 realitate, el rămîne un poet greu accesibil, cu un  
 aparat stilistic extrem  
 de complicat, inimitabil,  
 fapt demonstrat și de  
 numeroșii săi epigoni care  
 reduc formulele poe-  
 tice la simple expresii  
 lexicale, introducîndu-le  
 astfel în compoziții fa-  
 cile. Preocuparea pen-  
 tru spațiu sensibil este  
 o constantă la  
 autorul *Necuvintelor* și  
 de aici trebuie să porțim  
 pentru a surprinde în-  
 sennele sale poetice și  
 conceptuale. Sensul ele-  
 giilor propune doar ca o

simplă diversivare destinul precar al obiectelor, căci,  
 în fond, ele mărginesc drama personală a cunoaș-  
 terii: „Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav / de ceva  
 între auz și vedere, / de un fel de ochi, un fel de  
 ureche / neînvenată de ere”. Sau „Organul numit  
 iarbă mi-a fost pascut de cai, / organul numit țear  
 mi-a fost înjunghiat / de fugeul tureador și zigur-  
 rat / pe care tu arenă-l ai. / Organul nor mi s-a  
 topit / în ploaie torrențială, repezi, / și de organul  
 lărnă întregindu-te / mereu te lepezi. / Mă doare  
 diavolul și verbul, / mă doare cuprul, aliorul, / mă  
 doare cîinele și iepurele, cerbul / copacul, scîndu-  
 ra, decorul. / Central atomului mă doare, / și coas-  
 ta cea care mă ține / îndepărtat prin limita tru-  
 pească / de trupurile celelalte și divine” (Elegia a  
 zecea). Ce înseamnă „limita trupească”, „trupurile  
 celelalte”, „sfera de vid”? Este vorba de o serie de  
 termeni noționali care atunci cînd au valori meta-  
 forice, ca în exemplele citate, fac ca poeziile să  
 devină expresive, desprinzîndu-se de planul strict  
 al discursivului și mai ales al didacticismului arti-  
 ficios, cum se întîmplă în foarte multe alte cazuri.  
 Se pare că Nichita Stănescu nu construiește un  
 plan suprarreal de natură mitică cu intenții eva-  
 zioniste și care să constituie un cosmos bine arti-  
 culat și un relief durabil, deși procedul este  
 frecvent în poezia contemporană. A. E. Baconski, de  
 pildă, improvizează o serie de scheme alegorice  
 ordonate pe axa temporalității, concretizate în ma-  
 niera reveriilor. Ion Alexandru se imaginează în  
 spațiul „pustiei” iar George Alboiu în cel al „cîm-  
 piei eterne”, toate acestea privite ca realități poe-  
 tice distincte. Ele sînt „fals logice”, ar spune Croce  
 ceea ce înseamnă că pot fi acceptate pe planul ima-  
 ginarului atunci cînd se bazează pe o logică în sine  
 explicabilă artistic. Rostul lumii nou create, chiar  
 dacă are altă înfățișare, este de obicei sublinierea  
 modelului, înclt „cea de a doua lume”, imaginată,  
 devine termen de comparație, pretext pentru con-  
 templare și meditație, relief existînd diferențiat  
 și într-o parte și în alta. Nichita Stănescu nu și  
 construiește un asemenea termen de comparație  
 decît pentru a-i demonstra efemeritatea. În primul  
 rînd, pentru că reliefulurile pe care le construiește  
 frenetic îl alarmează. Aici stă poate explicația că  
 pentru el a crea este un gest imperios și un mod  
 superior de existență. Poetul are obsesia jocului de-  
 miurgic, nu-i convine să opereze cu imponderabilele  
 imaginarului, ci cu originalele, din nevoia de a-și  
 verifica neconținut existența. Dar drama începe din  
 prima zi a fabricii. În vreme ce, de pildă, George  
 Alboiu își crează iluzia că reliefulurile din planul  
 imaginarului sînt durabile, născîndu-se speranța de-  
 miurgică, la Nichita Stănescu, din contra, se ivește  
 nelcrederea tocmai în privința reliefulurilor concre-  
 te, datorită efemerității lor. Experiența este reluată  
 cu înfrigurare pentru a se ajunge la aceleași rezul-  
 tate alarmante, iar curiozitatea îl îndeamnă să pro-  
 voace cele mai curioase efecte asupra fenomenalului,  
 ceea ce îi prilejuiește o infinită varietate figu-  
 rativă. Față de Ion Alexandru care este un vizionar  
 provocînd efecte de la distanță cu mijloace oare-  
 cum ocultice, Nichita Stănescu pare un fel  
 de practician obiș-  
 nuit să demonteze  
 părțile elementelor și  
 să le dea forme  
 curioase. Să „demon-  
 teze” este un mod  
 de a zice căci, de  
 fapt, autorul dă u-  
 neori impresia unui  
 „spectator” care se  
 alarmează de rapida  
 schimbare a fiziono-  
 miilor, zădărnîcînd  
 actul cunoașterii și  
 al certitudinii. „Tre-  
 cea foarte repede  
 riu, deși / numai  
 el era de față, tot  
 timpul. / Fiind de  
 față el trecea / cu  
 față cu tot, astfel /  
 ne sărutam cu gîtu-  
 rile rețezate / cuvî-  
 ntele tale și cuvînte  
 mele / erau lipite,  
 pentru că / locul din  
 care se nășteau /  
 era unul și același  
 pentru amîndoi / zeu  
 cu două trupuri și  
 fără cap / astfel a-  
 lergam tropînd /  
 din patru picioare, /  
 cu patru mîini reze-  
 mîndu-ne de ziduri.  
 / Trecea foarte re-  
 pede riu, deși /

„Compoziție”

Definirea concepției poetice a lui Nichita  
 Stănescu reiese cu claritate din *Laus  
 Ptolemei* deși, sub raport valoric, volumul  
 nu este superior altora. Reformularea cu-  
 noscutei teze cosmogonice a egocentrismu-  
 lui constituie doar un pretext pentru speculații  
 fascinante. Cartea în sine este o mare negație și  
 totodată postularea altor realități probabile. Din  
 acest punct de vedere se poate spune că nici un  
 poet contemporan nu a inventat reliefuluri atît de  
 neobișnuite ca Nichita Stănescu. Nimeni n-a avut  
 aceeași îndrăzneală să creeze din nimic, din vid,  
 din simplă fantazie, din logos ca un veritabil de-  
 murg mitic, după legi care se articulează conform  
 principiilor din afara cunoașterii comune. Lectorul  
 prea puțin inițiat în această poezie este tentat să  
 se întrebe dacă versurile trebuie luate în serios  
 todeauna. În realitate, este multă „temeritate” în  
 creația lui Nichita Stănescu, mai ales de la *Elegii*

scriitori contemporani

NICHITA STĂNESCU SAU  
 DRAMATIZAREA REALULUI

și de la *Obiecte cosmice încoace*, o „temeritate” în  
 sensul elaborării pe linia progresului artistic, în  
 accepția de avangardă poetică. Se pare că rotul pe  
 care l-a avut odată A. E. Baconski, de revitalizare  
 a energiilor poetice, l-a preluat autorul *Necuvintelor*.  
 Negația ține, de fapt, de ordinul paradoxului,  
 căci nu pornește din intenții evazioniste ci din do-  
 rința zădărnicită de integrare în organicitate. O  
 elegie este subintitulată *Opțiunea la real și se vrea*  
 un fel de artă poetică. Poezia în sine este o enu-  
 merare de elemente în care poetul dorește să se  
 recunoască. Expunerea motivelor pare destul de  
 terestră și oarecum tezistă prin falsa încredere în  
 diferitele „forme concrete”. Paradoxul se naște în  
 secvența finală unde se poate întrezări că elemen-  
 tele realului, invocate cu ardoare, sînt figurații  
 concrete ale unei ecuații abstracte, așa cum piesele  
 de sah plasticizează scheme subtile din planul ima-  
 ginației: „Totul pentru a îmbrățișa, / amănunțit,  
 totul, / pentru a pipăi nenăscutele priveliști / și a  
 le zgîrî / pînă la sînge / cu o prezență” (A șaptea  
 elegie). Din această perioadă poate fi marcată a-  
 ventura imaginată a poetului spre necunoscut, care  
 va constitui una dintre obsesiile sale. Asemenea  
 tipuri de arte poetice sînt frecvente. Enumerarea o-  
 biectelor se produce uneori după scheme tipice de-  
 scîntecelor sau incantațiilor, autorul lăsînd vaga im-  
 presie că neglijează relațiile logice: „dacă mi-e  
 pămînt și mînînc grîuri / dacă mi-e vultur și  
 mînînc pliscuri / dacă mi-e apă și mînînc rîuri, /  
 dacă mi-e munte și mînînc pîscuri” (Oul și sfera,  
 Foamea de cuvinte) sau: „și-am zis inimă la pi-  
 tră / și cîntec la tot ce latră, / și potcoavă, / la  
 octavă, / și uscată la jilavă, / tot le-am potrivit pe  
 dos” (Oul și sfera, *Frunză verde de albastru*). Mai  
 ales al doilea exemplu ne amintește de Tudor  
 Arghezi, pe care Nichita Stănescu, fără a-și propu-  
 ne, îl răstălmăcește, „nepotrivind” intenționat cu-  
 vînte. Procedul ține de domeniul expresiei me-  
 taforice și trădează consecințe variate. Pasajele  
 capătă valori sugestive neobișnuite în sensul ambi-  
 guității, deci al deschiderilor polivalente și nu cla-  
 rificarea perfectă a termenilor aflați în relație, cum  
 se întîmpla la clasici. Recunoaștem și aici efortul  
 de a remodela formulele tropice tradiționale. În al  
 doilea rînd, acest tip metaforic, în anumite cazuri  
 metonimic, permite de cele mai multe ori, prin  
 substituirile succesive, eliminarea treptată și totală  
 a elementelor din raza cîmpului poetic. Este o in-  
 venție de o mare originalitate care constituie sem-  
 nul de recunoaștere al autorului elegiilor.

Drama concretului capătă uneori proporții uni-  
 versale și aceasta se explică prin imposibilitatea  
 omului de a ajunge la cunoașterea absolută. Nichita  
 Stănescu inventează poeme care par scenete unde  
 spațiul și timpul sînt eroi antinomici. A *treia ele-  
 gie*, de pildă, este concepută pe tema desertăciuni-  
 lilor, dar într-o manieră foarte personală, purtînd  
 subtitlul *Contemplare, criza de timp și iar contem-  
 plare*, amintind de teme similare din *Laus Ptolemei*  
 și din *In dulcele stil clasic*. Contemplarea este de-



FRANCISC BARTOK



# NATURA CREATIVITĂȚII

(Urmare din pag. 1)

adesea pe aceea a „stelei” cinematografice sau a laureatului premiului Nobel. A bate un record nu înseamnă a dovedi numai o superioritate a forței și abilității fizice, ci și a capacității integrale a personalității, în dimensiunile ei morale, estetice și intelectuale.

Una din încercări de a deosebi nivelurile de creativitate ne-o oferă Irving Taylor.<sup>1)</sup> Creativitatea se poate manifesta printr-o simplă înnoire a expresiei, printr-o formă nouă de exprimare a unui conținut familiar. Acest nivel, de expresivitate, care cere o anumită independență și o originalitate, este prezent în genere și la celelate trepte, superioare. Am putea spune că orice manifestare creativă are un stil original. A doua treaptă se limitează mai ales la perfecționarea materială, tehnică; Taylor o numește *productivă*. Treapta superioară, *inventivă*, implică descoperiri mai importante și o percepere a unor relații noi, neobișnuite. Al patrulea nivel, de *invenție*, se caracterizează prin modificarea bazelor sau principiilor unui domeniu științific sau artistic. În fine, *paierul emergenței* constă în descoperirea unor principii sau teorii noi care restructurează un întreg edificiu științific, cultural sau artistic.

Distanța de la primul până la ultimul palier este, desigur, considerabilă și fiecare conținut are forma lui de manifestare. Se întâmplă, totuși, ca apariția unei forme noi, a unui nou mod de exprimare și manifestare să ne facă să atribuim unei forme conținut mult superior aceluia pe care-l dezlăuie în realitate. E vorba de „aparențe” bine imitate ale unui fond nou și bogat; ne aflăm atunci în fața unor „forme goale”, „idei găunoase”, a „formei fără fond”. Se întâmplă să confundăm noutatea limbajului, științific sau artistic, cu originalitatea conținutului ideativ, plastic, muzical sau literar. Importanța criticii nu constă numai în determinarea treptelor și tipurilor de creativitate, ci și în depistarea „pseudo-valorilor”.

Schema prezentată a valorilor, ca și altele, similare, cu toate meritele ei, nu poate oferi încă un sens limpede în orientarea și clasificarea treptelor și altitudinilor creativității. Un act creativ reprezintă o transformare a semnificației, capacitatea de a vedea noul într-un obiect obișnuit și banal. O cădere banală a mărlui devine caz al legii de gravitație; impresia comună de scădere a greutatei prin scufundarea noastră într-o cadă de baie devine un caz particular al unui principiu. Asemenea capacități de a vedea noul în vechi sau vechiul în nou are dimensiuni diferite, se cristalizează în sisteme cu o rază de acțiune de la concret, imediat și local, până la abstract, cosmic și universal.

Ajungem astfel tot mai aproape de precizarea sensului creativității, a naturii actului creator. Prezentarea creativității ca simplă asociație mecanică între două conținuturi psihice sau ca rezultat al unor încercări oarbe („legea efectului”) nu pot prezenta astăzi o explicație valabilă. Într-un act de creație, elementele vechi, cunoscute, prin reasezarea lor în alte contexte și sisteme de referință, se transformă în structuri și sinteze noi. Acest mod de a înțelege creativitatea face pe numeroși oameni de știință să o identifice cu *descoperirea*.

Desfășurarea unui act de creație este descrisă de multă vreme ca proces străbătând patru faze: pregătirea, incubarea, inspirația (reorganizarea, transformarea, iluminarea) și verificarea. Este cert că reorganizarea, fuziunea sau sinteza, presupune separarea elementelor, disocierea, detașarea sau re-

axarea conținuturilor din contextele vechi; aspectul constructiv este indisolubil legat cu cel distructiv<sup>2)</sup>. De aceea și termenul de *cogito* (lat. *co-agitum*) înseamnă a acționa sau înainta împreună, iar *intelligo* (lat. *inter-lege*) înseamnă, a aduna a *alege*.

Psihologia formei (gestalismul) a descris prin W. Köhler, poate cel mai bine, acest fenomen al creației de noi forme. Cimpanzele lui Köhler au pus în evidență în mod strălucit desfacerea, desmembrarea unor structuri sau semnificații obișnuite și construirea unor noi întregiri. Pentru a-și apropia banana situată în afară de cușcă, Sultan se repede la trunchiul de ricin din interior, rupe din copac o ramură subțire și lungă, se apropie apoi de gratii și atrage spre el fructul dorit; ramura doborâște astfel un nou sens, de *unealtă*; un act de creație.<sup>3)</sup> Dacă Sultan ar fi știut grecește, spune Koestler, ar fi strigat „Evrika!”<sup>4)</sup>

Analiza actelor de descoperire ne duce spre ideea de transformare a semnificației prin separare și reintegrare a conținuturilor intelectuale. Ne mărginim la citarea unui singur caz din lumea umană. În 1879, Pasteur face experimente cu bacilul holerice al puilor de găină. După ce o cultură de bacili fusese din întâmplare abandonată un timp, din ea se inoculează bacili unui lot de păsări. Spre surprinderea lui Pasteur, toate păsările, în urma unei ușoare indispoziții, rămân în viață. Considerând compromisă cultura, se prepară alta, proaspătă, din care se inoculează bacilii unui alt lot de pui, împreună și cu o parte din acei ce fuseseră deja inoculați o dată. Rezultatul: grupul injectat cu bacilii proaspeți piere, ceilalți, inoculați a doua oară, rămân în viață. Rămăs surprins un timp de rezistența lotului supus experienței repetate, Pasteur exclamă, ca în fața unei viziuni: „Dar aceste animale fuseseră vaccinate!”

Ce știa și ce nu știa (rămânând să descopere) savantul francez? Se știe că termenul vaccin vine de la lat. *vacca* — vacă. Pasteur era informat de întâmplarea din 1760 cu tânărul medic din Gloucester, Edmond Jenner, care, examinând o fată bolnavă, îi pune diagnosticul de variolă. Spre mirarea lui, medicul primește răspunsul fetei, că ea nu poate fi bolnavă de variolă, fiindcă contractase deja această boală de la o vită bolnavă. Se știe, deci, că bolnavul de variolă bovine devine imun la variola umană. Ce s-a petrecut în conștiința lui Pasteur? Fiecare din faptele cunoscute a fost situat în câte un sistem de referință. S-a efectuat descoperirea unei „analogii ascunse”, după expresia lui Koestler. Cazul cu puil de găină, detașându-se de semnificația culturii microbiene ineficiente, dobândește semnificația de factor al imunității și, de aici, prin răsturnarea succesiunii cauzale în una finală, se obține semnificația de *vaccin*. Efect imens; se deschide o nouă eră, profilactică, în medicină.

Analiza lui Koestler este schematizată de Le Ny astfel: între verigile AB și CD apare la un moment dat, datorită unui stimul exterior, fie a unui proces central (mnemonic sau de invenție) veriga BC, producând acel sentiment specific de evidență, de recunoaștere imediată a justetei soluției și de congruență.<sup>5)</sup>

Întrebarea inițială persistă: „Care este totuși „natura” acestui act de sinteză, de congruență?” Este el conștient, logic și rațional sau inconștient și intuitiv? Caracterul lui subit, instantaneu, nu este incompatibil cu efortul adesea îndelungat, anterior. O interesantă analiză a descoperirii științifice o fac, de exemplu, B. M. Kedrov pe baza datelor rămase de la chimistul rus Mendeleev.<sup>6)</sup>

A caracteriza actul creativ ca intuiție ne pune în fața unei alte întrebări: „Ce este intuiția?” Reflectând asupra fenomenului de polarizare a conștiinței în subiect-obiect, am conceput intuiția intelectuală ca act de depolarizare a conștiinței, a fuziunii, pe plan mintal, simbolic, a subiectului

cu obiectul. „Obiectul nu mai este un lucru sau o situație cu o valență individuală de satisfacție, ci o *valoare*, cu caracter supra-individual și impersonal.”<sup>7)</sup> Aceste stări de scurtă durată și înaltă tensiune sînt urmate de o nouă polarizare a conștiinței, de data aceasta de o polarizare *critică*, în lumina unor norme supra-individuale.<sup>8)</sup>

Natura, semnificația unui obiect nu se dezlăuie în contextul relațiilor acestuia cu alte obiecte și fenomene. Dacă asemenea mod de exploatare stă la baza investigației tuturor științelor, domeniul realității psihice solicită o completare și anume: necesitatea descoperirii *sensului valoric* al unei conduite prin determinarea *motivației* acesteia. Actul creației devine inteligibil, cînd, afară de determinarea condițiilor în care se desfășoară el, aflăm resortul, mobilul, motivul aceluia act. Intrucît orice conduită este determinată de un impuls, ne întrebăm: „Care este motivul care-l face pe om să creeze?” Actul creației este ca o flăcără care se aprinde, se întinde într-un timp și care se consumă cu o forță careia nu i te poți împotrivi. Oare nu din cauză că ea s-ar confunda cu *sensul însuși al existenței*?

Este cunoscută analogia care sugerează identitatea de natură între creația spirituală și cea biologică, nașterea unui copil; genul își asumă și el „paternitatea” operei create. Creativitatea ar dezlăui, deci, resortul însuși al vieții, al *autorealizării* individului. Este cert că înțelegerea actului creativ se cere reprezentată printr-un model *dinamic și ciclic*. Așa după cum forțele unui organism se încarcă și se destind în anumite condiții, conform unui cod genetic, tot așa și ideile, animate de anumită energie-interes-pasiune, se desfășoară în spirale dinamice, de anvergură diferită, pînă ce ajung la echilibrarea staționară a unei noi forme, a unui nou ciclu. Psihologia dinamică a lui Kurt Lewin ne-ar putea servi în făurirea unui model al creativității. „Legea celei mai bune forme”, a gestaltiștilor, o putem pune la baza actului creativ de iluminare. Declanșarea procesului creativ, prin contradicția subtilă a problemei, face irezistibilă mobilizarea personalității, „deschise” și orientarea ei spre realizarea unui nou echilibru. Creativitatea devine astfel piesă centrală în dezvoltarea personalității, sensul însuși al existenței și al autorealizării omului. Oricît de mult ar cîntări vanitatea, ambiția, competiția și sentimentul de singurătate în motivația persoanei, omul creează, în ultima instanță, fiindcă nu poate altfel. Adevărul nu i se poate împotrivi nici o forță a naturii, nici o amenințare nu poate zdruncina o convingere autentică. Răspunsul lui Galileu „E pur și muove” rămîne încrustat în sînca eternității spirituale. Infruntarea Olimpului de către Prometeu este victoria spiritului creator asupra materiei, autorității oarbe și inerției comode. Legenda „Meșterului Manole” ne dezlăuie esența creației. Creația este legea însăși a vieții spirituale a omului; actul creației este *autotelic*, ca și jocul; spiunea lui de a fi se află în el însuși.

Recunoaștem, totuși, că această caracterizare ipotetică nu ne ajută decît să cucerim poziția de atac a problemei, să fixăm punctul de plecare al investigației și al verificării științifice. Munca de defrișare a termenului abia începe.

- 1) New Horizons in Psychology, ed. Brian M. Foss, Penguin Books, 1967, p. 168-169.
- 2) Arthur Koestler, The Act of Creation, A Laurel Edition, 1964, p. 104.
- 3) W. Köhler, Intelligence des singes supérieurs, Alcan, 1927, p. 97.
- 4) Arthur Koestler, *ibid.*, p. 103.
- 5) J. F. Le Ny, La psychologie expérimentale et les activités centrales, Bull. de psych., 276, XXII, 9-13, 1969, p. 553.
- 6) B. M. Kedrov, K voprosu o psihologii naučnogo tvorčestva, Vopr. psih. 6, 1957, pp. 91-114 și Psihologičeskii „mekanizm” naučnogo otkritia, 3, 1969, pp. 19-37.
- 7) Vasile Pavelcu, Invitație la cunoașterea de sine, Ed. șt. 1970, p. 70.
- 8) *ibid.*, p. 71.

## Texte și documente

### CONTINUITATEA IDEALULUI UNIRII

Unirea Moldovei cu Muntenia, la 24 ianuarie 1859, și fuziunea statului național unitar român — operă a maselor populare, a tuturor claselor și păturilor sociale, a întregului popor român — a avut o importanță deosebită pentru evoluția ulterioară a națiunii române pe drumul progresului și al civilizației.

În perioada care a urmat, lupta poporului român a avut ca obiectiv desfășurarea unificării de stat a României. Ea s-a reflectat în adunările maselor populare din România și de peste Carpați, în lucrările cărturarilor noștri, în publicațiile vremii.

În procesul formării și dezvoltării conștiinței naționale, al mobilizării maselor populare la lupta pentru desăvârșirea unificării statului național român, un rol deosebit de important l-au exercitat societățile cultural-patriotice românești: Societatea Carpați și Liga Culturală. Societatea Carpați, înființată la 24 ianuarie 1882, cu numeroase secții în principalele orașe din țară, prin organul său de presă *Unitatea Națională*, a publicat articole ce relevau ideea că procesul de formare a statului român nu era încheiat, ci se afla în curs de desfășurare. Militând consecvent pentru dezvoltarea con-

științei naționale, ea nu s-a limitat la o activitate strict culturală, ci a inițiat și acțiuni politice: manifestații, demonstrații, intruniri, proteste, memorii, proclamații etc. O asemenea manifestație a avut loc la București, în 1884, cu prilejul aniversării semicentenarului răscoalii conduse de Horia, Cloșca și Crișan.

Măsura de expulzare a fruntașilor Societății Carpați — întreprinsă în septembrie 1885 — a provocat un val de proteste în întreaga țară. Mihail Kogălniceanu a adresat, în Camera Deputaților, o critică virulentă guvernului Brătianu, demonstrînd caracterul ilegal al expulzării. Reprezentanții mișcării socialiste din România s-au solidarizat cu expulzării, declarînd să sînt alături de ei, pentru a „statornicii o Dacie liberă și nealterată unde fiecare român să poată mîncă plînea în libertate”. Măsurile de ostracizare a conducătorilor transilvăneni nu au putut duce la stingerea activității Societății Carpați Dimpotrivă, aportul acesteia la lupta poporului nostru pentru desăvârșirea unificării statului național este tot atât de remarcabil și în anii care au urmat. Carpații s-au bucurat de un sprijin important din partea maselor largi populare. Întrucît idealul pe care îl promovau era profund legitim.

Concomitent cu activitatea Societății Carpați, începînd cu anul 1890, pe arena vieții spirituale și politice a României își face apariția o nouă societate cultural-patriotică — Liga Culturală. Începînd cu al doilea deceniu al secolului al XX-lea, programul societății dobîndește un pronunțat caracter politic, vizînd desăvârșirea unificării statului național român. În anul 1914,

societatea își schimbă denumirea în *Liga pentru unitatea națională a tuturor românilor*. Această societate — prin organele sale de presă, centrale și locale: *Calendarul Ligii Culturale* (1892), *Liga Română* (1896), *Lupta Națională* (Brăila) etc., precum și printr-o serie de lucrări elaborate de conducătorii săi — a contribuit apreciabil la dezvoltarea conștiinței naționale. În acest sens, un loc însemnat în preocupările Ligii l-au ocupat conferințele pe teme patriotice ținute de profesorii universitari și studenții în principalele orașe din țară și la sate, precum și aniversarea evenimentelor importante din istoria națională (24 ianuarie; 3 (15) mai 1848 etc.). Totodată, din inițiativa lui Nicolae Iorga, secretarul general al Ligii Culturale, a fost înființată *Universitatea populară de la Vălenii de Munte*. Liga Culturală a inițiat și ample acțiuni politice, cum au fost mitingurile și demonstrațiile de solidaritate cu lupta de eliberare națională a românilor din Transilvania — cele din 1892, 1894, 1897, precum și din anii neutralității României: 1914-1916. La unele din acestea au participat și fruntași ai mișcării naționale din Transilvania, precum și reprezentanți ai vieții publice din unele țări europene, ca de pildă publicistul italian Roberto Fava.

În activitatea sa, Liga Culturală a primit și ea un sprijin prețios din partea mișcării muncitorești și socialiste din România, cit și din partea altor societăți cultural-patriotice ca Transilvania, Carpați etc. Trebuie amintit, de asemenea, că o activitate prodigioasă a desfășurat Liga Culturală și peste hotare, prin intermediul secțiilor sale de la Paris, Bruxelles, Anvers, Gand, Haga etc. Un ecou deosebit l-au avut manifestațiile politice și culturale organizate de Liga Culturală, în 1899, la Roma, din inițiativa lui

V. A. Urechia, președintele acestei societăți.

Un loc principal în ansamblul activității desfășurate de societatea Liga Culturală l-a ocupat secțiunea ei din Iași. Din inițiativa acesteia, unele lucrări de istorie națională, de literatură etc. publicate de oamenii de cultură ieșeni, precum și reviste și ziare ce apăreau în Iași, erau răspîndite pe diferite căi peste Carpați. Acțiunilor culturale li se adăugă acțiuni cu caracter politic. Astfel, la 25 aprilie 1893 a avut loc la Iași un miting impresionant de solidaritate cu românii transilvăneni la care au participat peste 5.000 de persoane. Cu prilejul aniversării, în mai 1898, a semicentenarului revoluției din Transilvania, populația Iașului a demonstrat pe străzi întîlnind cîntece patriotice. Ulterior, în primul deceniu al secolului al XX-lea Iașul a găzduit cîteva manifestații culturale de amploare națională, organizate de Liga Culturală: sărbătorirea tricentenarului morții lui Mihail Viteazul, dezvelirea statuilor potestului Vasile Alecsandri și a domnitorului Al. I. Cuza, organizarea expoziției de istorie națională etc.

Idealul promovat de societățile Carpați și Liga Culturală

lă constituia o continuare ireversibilă a operei îndepărtate de masele populare din Moldova și Muntenia la 24 ianuarie 1859. Din perspectiva împlinirii României socialiste, activitatea acestor societăți se încorporează organic în contextul tradițiilor înaltele de luptă ale poporului român pentru realizarea aspirațiilor de unitate națională, libertate și dreptate socială.

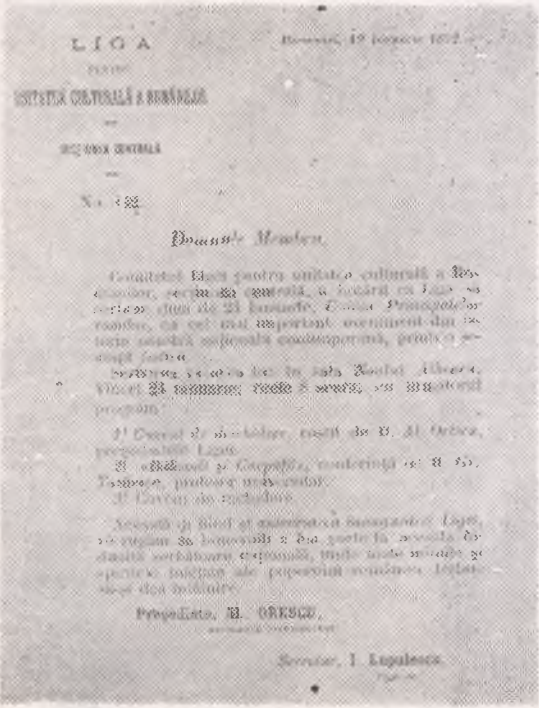
C. G. MARINESCU



Unul din conducătorii Ligii Culturale.



Un grup de participanți la festivitățile organizate de Liga Culturală din România la Columna lui Traian din Roma.



Adresa comitetului, comunicînd hotărîrea de a serba, printr-o ședință festivă, ziua de 24 ianuarie.



Vorbind despre materie, categorii filozofice fundamentale ce structurează — în conexiunea sa esențială cu dialectica și istoria — materialismul dialectic și istoric, Lenin o definește astfel: „Unica” însușire a materiei, de a cărei admitere este legat materialismul filozofic, este aceea că ea există ca realitate obiectivă, că ea există în afara conștiinței noastre. (Materialism și empiriocriticism, Opere vol. 14, pg. 254, E.S.L.P. Buc. 1954).

Sublinierile aparțin lui Lenin. Ele accentuează faptul că materia este o realitate obiectivă și că aceasta este unica determinare filozofică a ei. Cuvintele materialism filozofic nu sînt subliniate în text. Dar ele sînt decisive și Lenin insistă asupra lor în multe alte pagini ale lucrării. „Materia este categoria filozofică care desemnează realitatea obiectivă...” (sublinierea noastră) — scrie el de pildă la pag. 120. Această categorie filozofică a materiei este un principiu fundamental, imuabil, și se distinge net de conceptul științific despre materie. „Materialismul dialectic insistă însă asupra

(L. Althusser, *Lénine et la philosophie*, pg.34) — nu face decât să închidă drumul către o posibilă determinare revelatoare a poziției lui Lenin.

Unitatea de conținut a celor două enunțuri reiese clar, dacă facem cuvîntul realitate să vorbească. În comparație cu obiectivitatea-concept care și-a primit semnificația filozofică abia odată cu desăvîșirea metafizicii obiectului în gîndirea lui Kant—realitatea este un cuvînt forțat cu o mie cinci sute de ani înainte, în perioada de mijloc a metafizicii, cînd Romanii au tradus — adică au interpretat — în limba latină conceptele fundamentale ale ontologiei eline.

Realitas, realitatea, este esența lui res. Acest din urmă cuvînt traducea, în intenția Latinilor, termenul grec ergon. Cuvîntul res-realitas trebuia să corespundă cuvîntului aristotelic ergon-energeia. Rădăcina lor indo-europeană, uerg, este prezentă în germană, în cuvintele Werk (lucru, operă) și Wirklichkeit (realitate).

Ce semnifica pentru Greci cuvîntul ergon? El vroia să spună: ceea ce se produce în prezență, ceea ce își dezvăluie esența și se arată astfel așa cum este, se oferă să fie văzut și, în acest sens, ne privește, ne interesează. Romanii au vrut să prindă acest sens al lui ergon: ceea ce se referă la noi, ceea ce privește pe cineva, se oferă înaintea lui pentru a fi văzut și apreciat de el. Res publica semnifica în latină: lucrul care privește pe toată lumea.

Rădăcina cuvîntului se regăsește în greacă sub forma eiro, eirein (a spune, a vorbi) — de unde rhetos (mărturisit, deschis), rhema (cuvînt, vorbă) și rhetra (acord verbal).

Res este ceea ce ni se adresează, ne captează interesul, ne vorbește, făcîndu-ne astfel să-l ascultăm. Cînd lucrul (res) vorbește, el vorbește despre sine; el spune ce este, se arată pe sine, se deschide. Aceste două determinări ale lui res: 1. că în dialogul cu o gîndire el este cel care vorbește, reducînd gîndirea la o atitudine subordonată, de ascultare, și 2. că el vorbește spontan despre sine, că se arată pe sine (adică este) prin sine însuși, fără a avea nevoie de altceva, exterior lui, pentru a fi. — aceste două determinări esențiale figurează realitatea.

Totodată, în chiar procesul transpunerii ontologiei elenice în cuvinte latine, se manifestă tendința, care va duce de la energia — prin actus și realitas — la obiectivitate, adică la o concepție subiectivistă asupra firii, ce va degenera în înțelegerea a ceea ce este ca experiență trăită (Erleben). Această tendință se concretizează în aceea că Romanii au pus pentru energia — ceea ce este conținut în (en) lucru (ergon) și-l face să fie ceea ce este — un lucru prezent; esența lucrului prezent, prezența prezentului — termenul actus. Ceea ce vorbește despre sine și vine spontan la neafluire, ceea ce se deschide arătîndu-și esența — ergon — este gîndit de dinșii plecînd de la operație, înțelegerea ca actio. Res este ens actu, ceea ce rezultă dintr-o operație și este consecința ei. Trăsătura fundamentală a opereii (ergon) rezidă, începînd cu Romanii, în efficere și effectus. Realul începe să apară în lumina causalității lui causa efficiens și — după un lent dar implacabil proces, vizibil în istoria metafizicii — ajunge să fie gîndit ca un rezultat și un produs al conștiinței.

Definind materia ca realitate obiectivă, Lenin revine la sensul primordial al cuvîntului; realitate înseamnă pentru el ceea ce există în afara conștiinței noastre, independent de ea; ceea ce își dezvăluie de la sine esența, se deschide, fără a fi condiționat în aceasta de o cauză eficientă. Realitatea este necondiționatul, absolutul, factorul prim, a cărui fire constă în aceea că se arată pe sine, că vorbește spontan despre sine.

Totodată, Lenin nu spune pur și simplu: „materia este realitatea”; aceasta pentru că, de la începutul existenței sale în gîndirea latină, res a fost asimilat cu ens, res a fost un ens actu. Stabilirea acestei echivalențe a reprezentat cheia care a deschis larg porțile interpretării subiectiviste a realității. Aceasta pentru că ens — ceea ce este, fiindul — poate fi atît lucrul situat în afara conștiinței (res corporea de mai tirziu) cit și acest lucru exterior prezent în conștiință sub forma reprezentării (ens rationalis), ba chiar conștiința însăși, care și ea este (res cogitans). Astfel că Lenin spune: materia este o realitate obiectivă, realitate situată în fața conștiinței, exterioră ei și independentă de ea. Deși conceptele realitate și obiectivitate numesc, amîndouă, un același lucru — firea — în două momente diferite ale istoriei sale, expresia realitate obiectivă este departe de a fi tautologică; precizarea că realitatea este obiectivă se impune, dimpotrivă, cu necesitate.

Punctul decisiv este aici să se observe că realitatea este, în gîndirea lui Lenin, un concept ontologic. În limbajul curent, conștiința naturală din toate timpurile a făcut constant confuzia, pentru ea inevitabilă, dintre termenii ontici și cei ontologici ai cuvînturilor ergon — energia, actus — ens actu, Objekt — Objektität Werk — Wirklichkeit; noi, deasemenea, spunem astăzi fără nici un scrupul: „acesta este un lucru real”, sau „aceasta este realitatea”. Pentru Lenin însă, realitatea nu este lucrul real în sensul a ceea ce, din exterior, se oferă spre a fi cunoscut conștiinței ontice — științifice sau preștiințifice. Realitatea este un concept filozofic — adică determinarea obținută de o conștiință ontologică a realului. Iar dacă distincția dintre filozofie și științific, dintre ontologic și ontic, nu este pentru noi un simplu flatus vocis, atunci principiul leninist: materia este o realitate obiectivă capătă această semnificație hotărîtoare: materia este ceea ce se arată spontan conștiinței din afara acesteia chemînd-o să recepționeze ceea ce ea îi destină; aspectul ei, — dar care devine vizibilă ca ceea ce este exterior conștiinței în conștiință. Ea este o transcendență în imanentă. Aceasta înseamnă că „realitatea obiectivă” și respectiv „materia” sînt concepte ontologice: obiectul intenționat de gîndire este un concret de gîndire, aspectul cunoscut al lucrului real ca atare.

Distincția este decisivă și Lenin insistă asupra „caracterului aproximativ, relativ, al oricărei teze științifice asupra structurii materiei și a însușirilor ei...” (Materialism și empiriocriticism pg. 255). Lenin subliniază că definiția dată de el materiei este gnoseologică, adică ontologică, și nu științifică: „noțiunea de materie... nu înseamnă, din punct de vedere gnoseologic, nimic altceva decît realitatea obiectivă...” (Ibid.). „Opoziția dintre materie și conștiință nu are semnificație absolută decît în limitele unui domeniu foarte restrîns: în cazul de față, exclusiv în limitele problemei gnoseologice fundamentale, aceea de a ști ce anume trebuie să fie considerat factor prim și ce anume factor secund” (Ibid. pg. 138).

Afirmarea caracterului fundamental al materiei în cîmpul genezei transcendentale a obiectului este considerată de Lenin sarcina supremă a întregii filozofii. Această sarcină, realizată de el, constă în răsturnarea ordinii genezei transcendentale a obiectului, așa cum a fost ea stabilită de în treaga metafizică subiectivă a Timpurilor Moderne și din descifrarea caracterului fundamental al materiei printr-un memorial al istoriei gîndirii.

## CATEGORIA LENINISTĂ A MATERIEI

caracterului aproximativ, relativ, al oricărei teze științifice asupra structurii materiei și a însușirilor ei” (Ibid. pag. 255).

Rezultă de aici că, pentru a determina categoria centrală a teoriei marxiste, materia, noi trebuie să anajam discuția ca filozofii, adică să facem distincția netă între categoria filozofică a materiei și conceptul științific al materiei — și, pe terenul filozofiei, să mergem în direcția indicată de teza leninistă prin cuvintele: realitate obiectivă.

Dacă semnificația termenului obiect — și a familiei lui: obiectiv, obiectual, obiectitate, obiectivitate — cîștigă pentru noi demnitatea a ceva ce trebuie chestionat, atunci punerea explicită a problemei ne împinge pe terenul filozofiei transcendente, adică în miezul incandescent al gîndirii Timpurilor Moderne, acolo unde, pentru prima dată în istoria cugețării europene și umane, și numai după o lungă pregătire „subterană” a problemei, Kant a pus, în sfîrșit, chestiunea decisivă: în ce constă obiectivitatea obiectului? Ce face ca un obiect să fie un obiect? Care este esența obiectului ca atare?

Filozofia transcendentă — forma modernă a ontologiei — este cunoscută și ca teorie a cunoașterii: doctrină în care chestiunea cognoscibilității, adică a posibilității prezenței obiectului în și pentru cunoaștere este pusă și dezbătută. Conexiunea posibilității prezenței obiectului este, la rîndul ei, chestiunea posibilității de opoziție a ceva la conștiința care își reprezintă. Acel ceva este ob-pus conștiinței: ob păstrează aici nealterată semnificația lui din expresia latină: habere aliquid ob oculum: a avea ceva înaintea ochilor (Ob semnifică în fața, înaintea ochilor, către, spre care; din — privesc către, mă întorc spre. Ob-pus este în germană Gegen-stand: obiect).

Obiectul nu poate fi obiect decît dacă se ob-pune la ceva. Acel ceva la care el trebuie să se poată opune este condiția lui de posibilitate ceea ce face ca un obiect să fie un obiect, obiectivitatea obiectului. Determinarea esenței condiției de posibilitate a obiectului, a ceea ce constituie obiectivitatea obiectului, lată sarcina pe care și-a propus-o filozofia transcendentă.

Drumul pe care ea a mers pornește de la Descartes. Pentru gînditorul francez, ceea ce este dat înțel, ceea ce este deja prezent în orice act de cunoaștere, lucrul sigur ens certum în afara de orice îndoielă, despre care avem o cunoaștere necondiționată, absolută, este ego cogito, unde cogito are sens de me cogitare. Ego cogito înțeles ca eu percep este după Descartes, anterior (în ordine ontologică) oricărui lucru perceptibil. El este ceea ce a fost deja dat înainte, atunci cînd un act de obiectivare are loc, ceea ce stă la temelie reprezentării, este pus (aruncat dedesubtul ei ca fundament: ego cogito este sub-jectum, subiect. Subiectivismul, ca pecete a gîndirii Timpurilor Moderne, trebuie înțeles în acest unjic sens: anume că, în ordinea genezei transcendente a obiectului, subiectul este primul obiect al unei reprezentări ontologice.

Acest obiect original este obiectivitatea însăși: ceea ce face ca un obiect să fie un obiect. Ființarea (ousia) fiindului devine, începînd cu Descartes, obiectivitatea obiectului, cogitare a conștiinței înțelesă ca perceptio. Întreg idealismul Timpurilor Moderne este o metafizică a obiectului, adică a fiindului înțeles ca obiect pentru un subiect.

Percepere, a percepe, este aici cuvîntul cheie. Potrivit semnificației sale metafizice, el nu neagă prezența obiectului în fața subiectului (subjectum înțeles ca res cogitans), ci, dimpotrivă, o presupune. Lucrul prezent se infățișează conștiinței, capătul un aspect intrînd în sfera reprezentării: aceasta este o perceptio. Conștiința este zona de iluminare a obiectului, prezența lucrului prezent, aspectul pe care el îl prezintă. Apariția în sens de perceptio este prezența obiectului după modul prezentării în sfera reprezentării.

Cînd firea fiindului devine obiectivitatea obiectului și cînd această obiectivitate este înțelesă ca sferă a reprezentării (Vor-stellung), a percepției (Ver-nehmung), ca Vernunft, rațiune, atunci totul poate fi rezumat, și a fost rezumat într-o singură formulă: esse est percipi. Către această enunțare a lui Berkeley se îndreaptă atacurile lui Lenin din Materialism și empiriocriticism.

Se vede de aici că un interpret al disputei dintre materialismul dialectic și subiectivismul filozofic al Timpurilor Moderne, care crede că primul afirmă pur și simplu existența obiectivului în afara conștiinței, pe cînd cel de al doilea o neagă, n-a sesizat nici esența idealismului de toate nuanțele, care de la Descartes pînă astăzi reprezintă în întregul său o metafizică a obiectului, și nu l-a înțeles nici pe Lenin.

În efortul său de a determina categoria centrală a materialismului dialectic și istoric — materia — Lenin după ce lupta pe propriul teren al filozofiei transcendente, răsturnînd teza fundamentală a acesteia, anume că în ordinea genezei transcendente a obiectului, conștiința este primul obiect al unei reprezentări ontologice posibile. Impotriva acestui principiu idealist ce constituie veritabilul sol ontologic pe care se ridică metafizica subiectivistă a Timpurilor Moderne, Lenin afirmă: materia este o realitate obiectivă.

Decisiv este ca, meditănd această frază, să auzim răsunînd în ea sensul fundamental: acela că materia, realitatea obiectivă, este primul obiect al unei reprezentări ontologice adecvate. Materia este o realitate obiectivă; materia este factorul prim; echivalența acestor două formulări este ceea ce gîndirea trebuie să aprehendeze și să fixeze ferm. Aceasta este posibil numai situînd în plină lumină cîmpul de controverse în care disputa se desfășoară și este controlabilă, — cel al filozofiei transcendente; o astfel de circumscriere a orizontului (de pildă cea a lui Althusser, care consideră că Lenin se situează „în spațiul teoretic al empirismului sec. XVIII...”

cartea medicală

## „COMPORTAMENTUL ABERANT”



Cartea publicată recent, în Editura Junimea, de P. Brînzei, Gh. Scripcaru, T. Pirozynski, privind „Comportamentul aberant în relațiile cu mediul”, se adresează, prin problematica abordată, tuturor acelor care se preocupă (sau ar trebui să se preocupe) de problemele sănătății mentale: medici, psihologi, pedagogi, sociologi, juriști etc.

De la început subliniem modalitatea originală de alcătuire și tratare a lucrării. Studiul comportamentului aberant demonstrează fecunditatea și amploarea conceptului dinamic și în același timp unitar privind interrelațiile bio-psiho-sociale în procesualitatea tulburărilor psihice, concepție originală inițiată și dezvoltată de către P. Brînzei și colaboratorii săi. Depășind modalitățile uzuale de a privi și înțelege comportamentul uman, autorii văd în aceasta o expresie vectorială a trăirilor ideoaffective determinate de interrelațiile factorilor bio-psiho-sociali. Înțeles în acest mod, comportamentul apare ca o expresie a trăsăturilor fundamentale ale personalității, cu particularitățile sale calitativ diferite în funcție de structura temperamentală înăscută, stadiul ontogenetic, influențe educativ-instructive și capacitate de înțelegere conștientă ideoaffective. Capitolele referitoare la „comportament și semiologia proceselor psihice” ca și „nosologie și psihopatologia comportamentului aberant” pot fi considerate teze remarcabile de afirmare pe plan internațional a școlii de orientare determinist-științific de la Socola.

Expuse în mod concis, clar și logic, problemele de semiologie și nosologie a bolilor psihice reușesc să realizeze un ghid pentru cel care doarește să se informeze cu privire la clasificarea, etiologia și simptomatologia bolilor psihice. În același timp, cartea demonstrează în totalitate sa atît profunzimea cit și întinderea domeniilor în care se poate opera, aplicînd criteriile sindromatice, etiologice și sociale în studiul procesualității psihice.

O deosebită importanță are, de asemenea, explicarea noțiunii de discernămint, prin criteriul sociologic în delimitarea normalității de patologia mentală, cu toate oscilațiile sale procesuale calitative diferite, care, prin aplicarea concomitentă cu criteriul sindromatic și etiologic, conduce la schema actuală și totodată originală a școlii de la Socola privind clasificarea tulburărilor și bolilor psihice de la limitele cu normalitatea pînă la gravele situații de invalidare mentală: nevroze, psihopatii, oligofrenii, psihoze (de natură predominant endogenă), psihoze predominant exogene, psihoze endo-exogene) și demențe. Subliniem de asemenea originalitatea termenului de hipofrenie în diferențierea de subtilitate a deficitelor psihice reprezentate de grupa oligofreniilor, termen pentru prima dată înțel în literatura de specialitate.

Diferitele forme simptomatice ale comportamentului aberant (abulic, apragmatic, suicidar, de eșec, infractional, în stările reacți-

ve, în deficitale senzoriale) privite și raportate la particularitățile de vîrstă, educație, nivel ideologic etc. sînt abordate plurifactorial din punct de vedere psihiatric, psihologic, medico-legal și sociologic, nuanțîndu-se în același timp rolul factorului subiectiv în determinismul acestor forme de manifestare comportamentală, concomitent cu indicarea unor măsuri medico-sociale de prevenire a sănătății mentale. Întinderea relativ mai amplă care se acordă psihopatiilor se justifică prin efortul autorilor de a preciza limitele și caracteristicile acestei entități psihiatrice față de reacțiile aberante ale personanelor în limitele normalității, respectiv a personalității disarmonice care intră în conflict cu normativitatea socială.

„Motivarea comportamentului aberant” abordează rolul acestuia ca „forță motrice” făcîndu-se totodată apel la cunoașterea psihologiei conflictelor interumane pentru determinarea unor nivele motivaționale normale și patologice în care autorii disting tipuri diverse cu nuanțări și direcționări care oscilează între normalitate, situații limitrofe și patologia mentală.

Argumentarea faptică a bazelor teoretice este ilustrată prin tipuri de comportament aberant (furtul, pironomia, fuga patologică, comportament sexopatic, omucidar patologic, aberant verbal, simulare) insistîndu-se în capitolul etologiei comportamentului aberant asupra diferitelor reacții, în funcție de relațiile conflictuale. În funcție de formele reactive ale comportamentului aberant, autorii pledează pentru măsuri curativo-profilactice, de prevenire și tratare, arătînd funcția clinică și socială. Se arată că „tesgerînd și instituînd principii, forme, măsuri, criterii, valori și limite în asistența bolnavilor psihici pentru reabilitarea medicală, profesională și socială. Se arată că „leul psihologic, care poate evalua evoluția tabloului clinic după dispariția procesului acut al bolii, poate să ajute, prin metodele terapiei ocupaționale, să se altereze rezistența la alterarea psihică sau capacitatea de compensare a funcțiilor valide”.

Ultimul capitol pune în discuție responsabilitatea medico-socială în diversele implicații ale diagnozei psihiatrice pe baza unor elemente exemplificative concrete, de o reală utilitate în apărarea și protejarea bolnavului psihic ignorat sau neînțeles.

Importanța acordată psihoterapiei și formelor de psihoprofilaxie concretă și imediată este permanent subliniată în toate capitolele iar pe plan practic se ilustrează prin realizarea recentă la Iași în acest scop a serviciului Psiho-social.

Bogată ca informație bibliografică, lucrarea reușește să integreze materialul respectiv conceptului fundamental promovat, iar referirile (care nu obosesc) se fac în măsura în care este necesară sublinierea punctului de vedere formulat.

„Comportamentul aberant în relațiile cu mediul” este o carte care deschide perspectiva unei mai bune cunoașteri a personalității umane și care invită la meditație și acțiune, la colaborare interdisciplinară pentru conservarea sănătății mentale. Ea constituie, așa cum se arată în prefața cărții, o introducere în psihiatria socială, constituînd totodată prima carte științifică ieșită de sub egida editurii Ieșene, reprezentînd, din acest punct de vedere, un început de bun augur.

M. ȘELARU și NIC. COSMOVICI

MIHAIL GRĂDINARU



# REPERE ÎN ACTUALITATEA LITERATURII COLUMBIENE

Literatura latino-americană a fost privită mai întotdeauna ca un produs al întregii culturi a Americii Latine, arăreați sesizându-se aportul ei la tezaurul literar latino-american de către fiecare națiune în parte. Și, de fapt, e firesc să fie așa. Condiții social-istorice, evoluții similare, aproape identice, așteptările literare din fiecare țară au făcut ca scriitorii argentinieni, chilieni, columbieni ș.a. să fie de fapt reprezentanți ai culturii Americii Latine înalte de a fi reprezentanți ai culturii din țările lor. Și chiar dacă se vorbește mult, mai ales în mediul literar latino-american, despre „argentinism”, „chileism”, „columbianism” etc. capodoperele se corează în realitatea generală a Americii Latine, fiind cert fructe ale întregului pământ latino-american. Nu-i de mirare deci, că abia după ce va câștiga notorietate continentală scriitorul latino-american va fi asimilat și recunoscut ca reprezentant al literaturii țării sale. Cel care nu urmează acestă cale rămân inexorabil anonimi, forța talentului acolo unde ea există, neputând doborî bariere vizibile și invizibile puse în calea afirmării lor. Circulația valorilor literare în interiorul țării, răspândirea lor în rândul cititorilor sînt condiționate cel mai adesea de circulația respectivă în afara granițelor, în celelalte țări, eventual de participarea și obținerea unor elogii la concursurile regionale, internaționale, de specialitate. Activitatea periodicelor și revistelor literare din fiecare țară latino-americană este meritorie, dar nu suficientă. Ele pot atrage atenția asupra unui scriitor talentat, dar recunoșterea lui ca atare se face numai în cazul cînd această atenție vine din afara țării, din partea unei edituri cu renume și cu fonduri suficiente pentru a încerca un risc. Desigur este vorba de faptul că în majoritatea țărilor latino-americană lipsesc pur și simplu editurile, sau cele care sînt nu riscă. Ele pot accepta destul de ușor publicarea unei cărți, dar numai după ce cartea a fost deja publicată în străinătate și succesul ei a dovedit că real și sigur. (Nu ne referim la situația din unele țări cu bogate tradiții editoriale: Argentina, Chile, Mexic, Cuba, etc.) Să ne oprim doar la câteva repere columbiene pentru a privi din interior fenomenul actual literar columbian.

Depășind „explozia” literară a lui Gabriel Garcia Márquez, adevărat titan al literaturii contemporane latino-americană, vom face cunoștință inevitabil cu literatura țării — cum este numit grupul tinerilor scriitori columbieni, care fără a răspunde unor criterii de grup manifestă după cum spune criticul uruguayean Angel Rama, „o înclinație creatoare, tematică, stilistică, structurală a noii literaturi columbiene”.

Noua generație a trebuit să depășească, prin identitatea de soluții expresive, printr-o riguroasă interpretare a problemelor specifice creației literare, ca și printr-o înțelegere clară a contextelor sociale, economice și politice, lipsa unor anumite tradiții, absența unei critici bine conturate, inexistența unui public larg de cititori. Fără o tradiție proprie, noii scriitori se așteaptă în țara lor să se caute trebuie să-l umple printr-o lectură asiduă din creația unor scriitori străini și abia în ultimul rând din creația unor scriitori latino-americani. Desigur, aceasta nu-i o sarcină ușoară; în plus, poate crea conexiune nelămurită în cazul cînd cititorul-scriitor nu posedă o fermă perseverență și o vocație convingătoare. Pe de altă parte, scriitorul trebuie să-și caute propria sa expresie autentică, ocol „columbia-

nism” care să dea operei caracterul de originalitate.

Dezbatînd „manifestările literare” petrecute recent în Columbia nu poți să nu sesizezi o seamă de scriitori consacrați, dar izolați și condamnați la o tăcere vinovată. Operele lor devin excepții în panorama culturală a țării, critica eterogenă, se abține să le comenteze. Absența criticilor nu a fost de loc stimulantă pentru tinerii scriitori, care aveau de înfruntat trecutul lor literar confuz și care trebuiau să-și explice ei înșiși creația lor actuală.

Lipsa de stimulente editoriale, inclusiv publicarea destul de anevoioasă în reviste și periodice literare, au creat tîndrului scriitor columbian un complex de resemnare și retragere în tăcere banală, cotidiană. Uneori aceasta a provocat o aprofundare a vocației sale, punînd-o la încercare în repetate tînduri. El este conștient că a fi publicat de o editură pirat columbiană, sau cu ajutorul autofinanțării, echivalează cu a fi în fond inedit, căci cartea nu are acces la public; ba mai mult, este împiedicată oficial difuzarea ei. De aceea, cel convins de calitatea și talentul său preferă să aștepte ca o editură străină să-l descopere, și să-l publice. Alții, pentru a reuși, aleg drumul exilului literar. E suficient un exemplu: Garcia Márquez a fost cunoscut în America Latină doar prin romanul său „O sută de ani de singurătate”. Toată opera sa anterioară, publicată în tiraje inime atât în Columbia cît și în Mexic și Spania a fost cunoscută mult mai tîrziu.

Așadar, goiul literar manifestat în Columbia a fost umplut prin cazuri izolate, excepții, de mare talent. Însă, Atît opera lui Gabriel Garcia Márquez cît și cea a lui Cepeda Samudio marchează începutul unei noi atitudini față de realitate, față de mijloacele de expresie a limbii chiar dacă evoluția lor ulterioară a fost diferită: în timp ce Cepeda Samudio s-a dedicat unor profesii străine literaturii, lăsîndu-și creația într-o discontinuitate de neierlat, Garcia Márquez, printr-o muncă îndăbătore și perseverență, creează o operă unică în literatura columbiană, umplînd acea așa numit „gol de un secol” cu „Cien años de soledad”. De altfel, acest roman pare a închide ciclul de teme rurale, care a înecat pur și simplu literatura columbiană în perioada precedentă. „A fost ceva ca un Quijote în stil sud-american” — spunea Oscar Valverde într-unul din ultimele sale articole despre Garcia Márquez. Dimpotrivă, tinerii prozatori columbieni fug de contaminarea sa, care le-ar putea fi fatală, proiectîndu-l într-un labirint fără ieșire. Pilda lui Gabito — cum i se spune în familie — în ceea ce privește originalitatea operei sale, a rămas însă inegalabilă, de o vigoare fără precedent.

Aceste tradiții sînt duse mai departe în prezent de un grup de povestitori foarte tineri, între care Oscar Collazo, Nicolás Suescún, Polikarpio Varón, Darío Ruíz Gómez, Roberto Burgos Cantor și Fernando Cruz Kronfly, grup a cărui caracteristică principală este încercarea de a-și apropia realitatea nu prin intermediul descrierilor, ci printr-un examen riguros și minuțios asupra personalității și trecutului lor. Ca rezultat al acestui examen se observă la mulți o ruptură totală cu trecutul. Se face simțită o literatură autonomă, națională, coerentă, cu voce proprie care își merita un loc anumit în orchestra literaturii latino-americană.

Din cei 5 scriitori menționați — toți în jur de 30 ani, cu excepția lui Burgos (22 de ani) — doar Oscar Collazo și Darío Ruíz Gómez au publicat cărți. Opera ignorată a celui din urmă, „Para que no se olvide su nombre”. (Pentru ca să nu i se uite numele) este poate una din cele mai bune cărți de uenite (gen de povestiri foarte răspîndit în America Latină) apărut în Columbia, în care omogeni-



ALEXANDER ZSCHOKKE (ELVEȚIA) — Dans cu păpușa

tatea și căutărilor stilistice care exprimă magistral fenomenul cel mai alarmant al societății actuale latino-americană, violența, îi conferă un loc de mare cinste în proza columbiană.

Nicolás Suescún este singurul din grup care practică simultan proză și poezie, alături de strălucita sa activitate în fruntea revistei „Eco”. Cartea sa de povestiri „El retorno a casa” (Întoarcerea acasă), care va fi publicată în Chile, a primit deja aprecierile criticului Angel Rama: „Despre columbianul Nicolás Suescún trebuie să se vorbească mai mult și, în același timp, bine. Cartea sa este, sînt sigur, cartea unui scriitor de talia lui James Purdy, sau poate asemănătoare cu proza lui Beckett; este cartea unui scriitor viguros, coerent, cu o viziune clară asupra lumii și cu un stil matur, de precizie corectitudine care este capabil să prezinte realitatea în cadrul unei structuri literare”.

Acest grup de-a bine definit, conturat, îi urmează o serie de figuri strălucite prin talentul lor, care sînt în mijlocul procesului de restructurare a creației lor și care, prin câteva povestiri, dovedesc valoarea incontestabilă a autorilor. Între aceștia îl vom menționa cu titlu informativ pe Eligio Garcia Márquez, fratele mai mic al lui Gabriel, „fenomenul” literaturii contemporane columbiene. De asemenea mai menționăm îndrăzneala lui Andrés Caicedo Estela, aproape un adolescent, și strălucita maturitate precoce a lui Ricardo Cana Gaviria.

DAN BULGAR

MICHEL TOURNIER

## NAPOLA DE LA KALTENBORN

Așa cum s-a anunțat la timp, volumul „Regele arilor” de Michel Tournier (Gallimard, 1970), a obținut în noiembrie trecut votul juriului Goncourt, fiind scos în lume drept cel mai bun roman francez al anului. Rezult, parvenind la cartea, am putut aprecia virtuțile unei lucrări dense și originale. Dină de simboluri și corelații filozofice (mimic nu e bazat pe lume, totul a semna a ceva), și de o înclinație ca total modernă, depășind alt: romanul bălăcărit cît și ceea ce s-a înțeles prin aproape uitat „scrisă a privirii”.

Abel Tiffauges, eroul romanului, este un anarhist căzut în capcana nihilismului, o natură feroacă și monstruoasă de căpșun care, dus în prizonierat în Franța Orientată, e departe de a-și biestema condiția; dimpotrivă, respînd atmosferă „căpșunată” a Germaniei naziste, nevăzînd în Hitler și Göring decît niște mari căncăuni, a căror unică vocație este infanticidul, decimarea copiilor și tinerilor tîrși în război — Tiffauges are sentimentul că a călca pe un pămînt magic. După mai multe peripeții, îl înțelegem, ca pater nutritor — un fel de achizitor de alimente, — într-o napola, într-una din acele școli paramilitare destinate copiilor celui de-al III-lea Reich. Fragmentul reproduș mai jos ne prezintă condițiile de viață și de educație din napola, lenta dezumanizare, despiritualizare, la care o supusă generație de Jungmannen.

Elevii — numiți Jungmannen — erau în număr de patru sute, repartizați în patru centurii, comandată fiecare de un centurion, asistat de un instructor adult, ofițer sau subofițer SS. Centuriile se subdivizau în coloane și în grupe. Fiecare grupă avea dormitorul său și o masă în sufragerie.

Incorporați la vîrsta de 12 ani, acești Jungmannen părăseau școala la 18 ani, după ce dobîndeau pe de o parte o pregătire școlară tradițională, iar pe de altă parte o formație militară intensă axată pe armata de uscat, marină, Luftwaffe sau SS. Recrutarea se făcea pe două căi: prin candidaturi spontane și prin prospectarea de către școlile comunale.

În acest scop, institutorii și învățătorii rurali erau invitați să prezinte unei comisii itinerante pe acei copii despre care socoteau că ar corespunde normelor candidaturii. Adunați la centre, ei erau supuși unei selecții rasiale și fizice severe — purtătorii de ochelari fiind dinainte excluși, — ca și la teste fizice și intelectuale. Unele probe erau pentru copii de-a dreptul crîncene, avînd as-

pecte care le situau în imediata vecinătate a sinuciderii: a te arunca în apă de la o înălțime de 10 metri, indiferent că știi să înoți sau nu, a trece peste obstacole care mescnează o primejdie nevăzută (șanț, mlaștină, etc.), a-ți da drumul de la al doilea etaj într-o pătură ținută de colegi mai în vîrstă, sau, încă, ghemuit într-o groapă săpată în cîteva secunde, să lași să-ți treacă pe deasupra capului un grup de tancuri, șenilă cu șenilă...

Selecția era destul de severă pentru ce nivelul pregătirii intelectuale a elevilor să fie superiori însă războiului compromisese considerabil învățămîntul nemilitar din napola. Chemarea sub drapel nu înceta de-a subția corpul instructorilor — la origine toți ofițeri SS, — și Abel Tiffauges fu martor, îndată după sosirea sa, la o schimbare care însemnă sfîrșitul învățămîntului științific și literar la Kaltenborn: înlocuirea tuturor ofițerilor instructori cu profesori civili. Dar bunăvoința și competența acestor institutori și profesori pensionari, aduși de urgență pentru a acoperi golul, nu puteau compensa lipsa lor de prestigiu în ochii elevilor din această citadelă împănată cu arme și cu devize ucigăse. Acești venerabili în vîrstă, care predau discipline ce păreau derizorii în acel timp de război — se aflau printre ei un profesor de greacă și un altul de latină, — dezavantajați de hainele lor civile, incapabili de-a se adapta ritmului trepidant din napola, erau fluierați, huiduiți, descurațați. Unul după altul, dispăreau.

Ziua începea la ora 6 și 45 prin sonerile electrice ce răsunau furioase în culoarele micilor dormitoare. Îndată, era un galop de treninguri roșii pe scări și în marea curte, unde avea loc înviorarea matinală. În timpul acesta, sala dușurilor, în care centurile pătrundeau din cinci în cinci minute, fumea ca o bucătărie de vrăjitoare. La ora opt, toată lumea, în uniformă, se afla pe pista din curte pentru salutul colorilor (Flaggenparade). Apoi rîndurile se rupeau și elevii se năpusteau în sufragerie, unde-i aștepta un surrogat de cafea și două felii de piine

uscată. Începea după aceea distribuția centurilor pe clase pentru cursuri sau ore de meditație, pe terenurile de sport, în sălile de gimnastică, sau în diversele puncte ale cîmpiei sau ale lacurilor din împrejurimi, unde avea loc antrenamentul pe cal, la vîsle sau la mînuirea armelor, pe poligoanele de tir și în atelierul de reparatii.

Tiffauges observa funcționarea grelei mașini. Pentru că disciplina era de fier și elevii bine selecționați, ea mergea în plin, fără să scriștie, în sunet de trompete, de fluieri, de tobe, în tropăitul cizmelor. Dar ceea ce-i reținea atenția, mai ales, erau cînteculele energice, proferat cu voci dure și limpezi, care izbucneau în orice moment și păreau să-și răspundă dintr-un punct al citadelei în altul. Se întreba dacă va ajunge vreodată să-și găsească locul în această moară de copii, în care trupurile și inimile erau cu neîndurare prelucrate ca între pietre.

Așa că, o vreme, cît fu menținut prin forța lucrurilor în marginea vieții viguroase și active din napola, el nu găsi un punct de sprijin decît pe lângă Frau Emilie Netta, care locuia într-o căsuță a citadelei și avea conducerea infirmeriei. Văduvă de război din 1940, ea avea trei fiu, dintre care doi, mai vîrstnici, luptau pe frontul rusesc, în timp ce mezinul era Jungmann în napola. Ea se afla acolo pentru toți și pentru toate, pentru bandajarea zgîrieturilor și rănilor, pentru a repara vîșmintele sfîșiate și indigestibile, micile necazuri de tot felul. Era singura femeie din citadelă și se bucura de o autoritate care trecea dincolo de micul popor de Jungmannen. Subofițerii și ofițerii îi respectau deciziile și niciodată nu se întîmpla să repropoze cineva francezului timpul pe care și-l petrecea a în preajma ei.

Tiffauges nu înțelegea prea bine ce reprezenta Frau Netta în această cetate axată în întregime pe război și al cărui spirit, promulgat cu orice prilej, era de natură să secătuiască laptele tandreții umane. De statură mică și cu păr închis, ea nu ar fi fost bine cotată la un examen rasial. Niciodată cuvintele ei nu-i îngăduau lui Tiffauges să afle dacă adera la ideologia napolei. Prin cunoștințele-i aparent înăscute despre plante și animale, despre ape și păduri, prin instinctele-i de îngrijitoare, de alinătoare a suferințelor, ea părea adînc înrădăcinată în concretul vieții. El trebuia să aștepte, pentru a o

cunoaște oarecum, ziua în care ea primi veștea morții unuia dintre fiu, căzut în timpul relovării Harkovului de către armata generalului Koniev.

Întîmplarea făcu ca Tiffauges să se găsească alături de ea cînd citi scrisoarea funebură, plină de fraze șablon și de onoruri derizorii. Ea nu manifestă nici o emoție. Atît doar că gesturile îi deveniră mai lente, virile mai fixe. Și ca și cum și-ar fi dat seama de insistența cu care francezul o privea, sfîrși prin a murmura cu o voce fără timbru, de parcă ar fi îngînat o rugăciune învîlătat pe dinafară:

— Viața și moartea e același lucru. Cel ce urăște sau se teme de moarte, urăște sau se teme de viață. Pentru că ea este izvorul neistovit al vieții, natura nu-i decît un mare cîmțir, un măcel de fiecare clipă. Franz e acum mort. Nu am de ce să fiu tristă. Am început să-i port doliul chiar din ceasul în care l-am născut...

Fu intreruptă de năvala unui grup de Jungmannen, care o înconjurară vorbind cu toții în același timp, și ea, fără a-și trăda durerea, îndeplini gesturile și pronunță cuvintele ce-i erau așteptate.

In românește de IONEL BRANDABUR

**cronica**  
săptămînal politic, social, cultural  
Colegiul de redacție:  
AL. ANDRIEȘCU, N. SĂRBU, redactor  
șef al „CONST. COPRAGA”  
ION CREANGĂ, AL. OMOA, IRE GRĂMADA, TAN. HAI-MANU, MIRCEA RADU, IACOBAN, GAVRIEL STRATE, LIVIU LEONTE, redactor șef al „TRAI LESNEA”, I. M. COMETE, ȘTEFAN OPREA, redactor general de redacție  
CE. SIMON-BELCIU, CORNELIU ȘTURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE, redactor șef al „NICOLAE TITCOM”  
Prezentare grafică  
VALER MITRU