

CRONICA

săptămînal politic - social - cultural • 16 pagini - 1 leu

EXEMPLARUL GEST

Gestul lor are, indiscutabil, valoarea pioneratului. Undeva, pe promontoriul realităților noastre socialiste, ei realizează un util și necesar cap de pod, spre viitorul cucerit porțiune cu porțiune, prin avansuri care angajează energii, confirmă ipoteze, implică tatonări, reveniri, dar care odată încorporate dimensiunilor cotidiene ale existenței noastre, devin adevăr și viață. Din perimetrul cărora întreprindem noi înaintări care, și ele, se realizează tot prin sărbătoștii eforturi, experimentări, frământări, omenești ezitări. Fapt este că viitorul nu cedează, practic, nici-un centimetru pătrat din superbele lui promisiuni, fără luptă. O luptă uneori insesizabilă ca relief, dar nu mai puțin reală, tenace, patetică. Să nu uităm că nu o dată simțim sub picior nisipul mișcător al rutinei și în urechi glasul înșelător de sirenă al mulțumirii de sine, glas la ademenirea căruia nu reușim chiar întotdeauna să rezistăm. Și-atunci, intervine necesarul gest al pioneratului care, prin concretețea lui angajant-revelatorie, ne administrează eficienta trapeutică a vieții înainte mergătoare, obligându-ne să măsurăm distanțele, pentru o nouă realiniere, în funcție de imperati-vele momentului.

Evident, esențial rămîne procesul amplei, profundei conștientizări a cerințelor și responsabilităților prezentului, ai cărui purtători de cuvînt, prin excelență, sîntem. Dar tocmai pentru ca ideea, înțeleasă și însușită, entuziast, la modul abstract, să devină fapt și concretețe cotidiană, este necesar acest elementar, tot mai cuprinzător gest al pioneratului, care defrișează neobosit și îndrăzneț orizontul posibilităților, fluturînd laborios și ferm drapelul faptei lansate de pe promontorii temerar explorați și încorporate vieții, actualității — act de creație, în cel mai obișnuit și mobil sens al cuvîntului.

Deși, nimic nu aduce, în acest gest, a spectaculos eveniment. Atît doar că, de pildă, studenții anului II Chimie — Institutul Politehnic Iași, au preluat un schimb, într-una din secțiile modernei fabrici de antibiotice. Categorie însă că, în efortul de integrare — învățămînt, cercetare, producție, — acesta este un, fie și modest bun cîștigat, catalizator de noi inițiative similare, util cap de pod pe amplul teritoriu al viitorului peisaj osmotic, pe care, navigatori în toată puterea cuvîntului, îl descoperim și încorporăm prezentului. Un teritoriu al muncii, învățămîntului și creației, în care lecția, cercetarea și practica industrială nu vor mai fi trei capitole anchilozant-separate, ci un unic sistem de vase comunicante, menit a facilita convergența de sens și optima finalizare în practică constructivă a tuturor resurselor materiale și spirituale ale țării. Proiect grandios, favorizat de însăși structura societății noastre, apte să dea viață celor mai ambițioase-fecunde idei, ori cit ne-ar uimi ele, pentru o clipă, prin verticalitatea lor.

De altfel, după cum am mai spus, în întîmpinarea lor este afirmat, fără întîrziere, exemplarul gest al pioneratului, angajîndu-ne conștiințele la examenul sever al raportului, dintre realitate și posibilitate. Urmînd firescul angajament, și fapta. Pe care o slușim cu toții, cu o de nedruncinat credință.

AI. I. FRIDUȘ

în celelalte pagini:

CONST. CIOPRAGA

Despre ideea de generație

AL. ANDRIESCU

Cronica literară (Cornelia Ștefanache — „Ziua uitării”)

N. BARBU

Antract: O carte actuală

LIVIU LEONTE

Restituiri („Dacia literară”, „Albina românească”)

MIHAI SABIN

Versuri



NICOLAE MATYUS:

„Bucurie”.

GÎNDIREA ÎN ARTĂ

Ernest STERE

Intre problemele ridicate de fenomenul estetic, fără îndoială că acea referitoare la rolul gîndirii și relațiile ei cu celelalte funcții sufletești, în activitatea de creație ca și în aprecierea valorilor de artă, continuă să prezinte un interes mereu actual; interes alimentat și de flagrantele și persistentele derogări de la ceea ce ar putea fi o normă. Problema îl interesează nu numai pe estetician sau pe criticul de profesie, ci, nu într-o mai mică măsură, pe artistul înclinat să reflecteze asupra propriei sale activități, ca și pe omul obișnuit, contemplatorul de artă, care ține să-și dea seama de natura acelei satisfacții particulare pe care o resimte în prezența frumosului.

Explicații și opinii interesante în această materie au fost emise încă din antichitate. S-a spus astfel că arta, poezia în primul rînd, nu poate lua naștere în absența unei inspirații aparte, mai puțin vizibilă decît rațiunea, dar mai vastă decît aceasta, complexă și insondabilă, incluzînd și antrenînd spre o țintă nedeterminată, sau greu de determinat, tot ceea ce rațiunea e nevoită să lase în afara cadrelor ei precise și limitate. Socrate vorbea despre un „demon” interior care l-ar fi tulburat, exaltîndu-i eul dincolo de granițele reflexiei raționale. Inclinat să constate prezența acestui „inamic” al ordinii raționale în opera poezilor, Platon, filozoful-artist, nu va pregeta să-i izgonească pe aceștia din republica sa ideală...

Nu arareori în trecut, ca și astăzi, arta a fost considerată rodul unei fantezii desprinsă de realitate, joc gratuit al spiritului uman, înscris în limitele unei atitudini de pură contemplație, la antipodul experienței concrete și al intelectului lucid. Dincolo de realitatea aparentă ar exista o alta mai intimă, mai

profundă. De fapt, numai aceștia din urmă i s-ar cuveni titlul de realitate propriu-zisă; celelalte, atestate de simțuri și rațiune, nu i se recunoaște decît cel mult consistența și semnificația unui vâl simbolic. În mod obișnuit, această realitate ar scăpa privirilor inspirate de îndemnul unei inteligențe analitice și calculatoare, modelată de categorii pragmatice. Numai artiștii o pot cunoaște sub chipul ei adevărat, nealterat de imixtiunea intelectualului conceptual, pentru că ei ar dispune de o facultate excepțională de cunoaștere, care le este comună, intuiția: „Toată această lume e în noi și în jurul nostru și totuși nimic din toate acestea nu e perceput distinct de către noi. Intre natură și noi, ce spun?, între noi și propria noastră conștiință, un vâl se interpune, vâl de nepătruns pentru omul comun, vâl ușor, aproape transparent pentru artist și poet” (Bergson — *Le Rire*).

În numele vieții și al dorinței de emancipare, arta animată de această tendință s-a afirmat la începuturile ei ca o reacție la adresa academismului, cu canoanele lui rigide, cu platitudinea operelor elaborate; reacție binefăcătoare, dar care condamnînd un exces a putut favoriza excesul contrar, prin tîgăduirea oricărei discipline, prin detașarea de tot ceea ce ar fi putut apare ca servitute naturală sau materială, limbajul însuși cu articulațiile lui raționale, fiind considerat un obstacol, supremul obstacol, ce trebuia depășit. Sugestia, procedeu de bază al tehnicii poetice, se identifică astfel cu o artă a violenței cuvîntului, și a tuturor celorlalte semne ex-

(urmare în pag. 7)

CORNELIU ȘTEFANACHE:



Cărțile scrise de Corneliu Ștefanache înainte de romanul Ziua uitării (Editura Eminescu, 1972), în șirul cărora intră un volum de nuvele (Cercul de ochi) și trei romane: Zeii ohoșiți, Dincolo și Paralele, lăsau impresia că autorul și-a făcut din sondarea conștiințelor dereluate de înțelegerea greșită a necesității în domeniul predilect de investigație. O încordare cu substrat polemic îl făcea să întirzie cu pasiune asupra in justiției și efectelor ei în conștiința eroilor. Sentimentul frustrării, care devenea axul vieții interioare al celor mai multe personaje, își dezvăluia cauze profunde, asupra cărora autorul a insistat cu tenacitate și cu o totală lipsă de conformism. Incordarea dramatică rezulta, de cele mai multe ori, din confruntarea sentimentelor, a pornirilor interioare, a credinței în fericirea simplă, omenescă, cu mari bariere, ridicate artificial în afară. Intr-un evident spirit justițiar, autorul se dovedește preocupat, în cele mai multe din prozele sale anterioare, dacă nu în toate, de înlăturarea măștilor care îi ascundeau pe cei ce se făcuseră vinovați de cauzarea unor grave infirmități sufletești. Intinarea purității apare în Zeii ohoșiți, ca și în celelalte două romane, Dincolo și Paralele, ca un efect al unor condiții speciale, generate de o perioadă istorică de tranziție, favorabilă unor forme hibride de existență, în care anumite defecte omenești își găseau o cale largă de manifestare. Dintre acestea, autorul izolează egoismul, indiferența drumurilor paralele, pentru o privire mai amănunțită.

Romanul Ziua uitării, deplasează dezbateră morală asupra responsabilității în alte direcții. Dacă în cărțile anterioare scriitorul se întreba ce devine omul sub presiunea unor factori din afară — personaje suportau un destin care le era dat. — în Ziua uitării își pune problema modului în care se poate realiza un acord între aspirația interioară și solicitarea din afară. Eroii nu se mai supun unui destin, ci încearcă să și-l facă, chiar dacă tentativa eșuează. Personajele cărții nu mai sînt victimele unei in justiții, nu cad strivite sub greutatea unor necesități de conjunctură, ci urmează să străbată și să se descurce de-a lungul unui drum interior care ia de multe ori aspectul unui labirint. Deși nu s-a simțit atras niciodată de „romanul frescă”, fapt bine pus în evidență și de Ziua uitării, preocupat mai ales de sondarea abisului sufleteș, romancierul nu ridică un zid în fața privirii îndreptate în afară, care se oprește asupra unor amănunte revelatoare cu privire la condițiile de viață contemporane. Autorul nu imaginează pentru personajele sale un decor cinematografic trucat, fie el și un șantier de construcție, și nu apelează la cascadori pentru a le conferi o aureolă eroică. Interesul său trece dincolo de „zugrăvirea” reportericească a șantierului pe care inginerii Petrina și Dobrin, eroii cărții, vor cunoaște cea mai mare confruntare cu ei înșiși. Locul

„Ziua uitării”

în care își exercită o răspundere socială, șantierul, este tot o prezență în conștiință. Autorul rămîne credincios tehnicii introspective, scriind un roman aproape fără cadru exterior. Elementele inconjurătoare sînt asociate și adîncesc anumite stări psihice. Același motiv, adîncirea sondajului interior, îl determină pe autor să și scrie romanul la persoana întâi, absorbînd în întregime dialogul în narațiune.

Autorul confruntă în Ziua uitării două personaje: inginerul Dobrin, șeful unui șantier, și Matei Petrina, ajutorul său care și rememorează viața. Din suprapunerea celor două portrete, fără să se simtă constrîngerea unei scheme morale, se desprinde sensul unei existențe unice. Petrina îl iubeste și-l detestă pe Dobrin, care-i oferă, într-un fel, imaginea lui de mai tîrziu ca inginer. Reprezentant al generației care și-a făcut un ideal din renunțare, Dobrin este robul unei discipline pe care o impune, contrariat de cea mai mică opoziție, despotice și celor din jur. Privește temător și amenințător către colaboratori ori de cite ori își vede amenințate planurile, „ordinea” sa, cum îi place s-o numească: „Imi pare rău, altfel ești bîiat bun, dar aici n-am nevoie de opoziție, să vă între în cap! Clar? Eu nu-mi pot schimba viața, felul meu de a fi, cu gingășiile voastre, pentru mine nu există adaptare, ci luptă. Așa am fost învățat...” (p. 129). Sintem din nou în fața unei psihologii marcate, determinate, dar Petrina învață să redescopere în Dobrin latura de umanitate reprimată, acoperită, ignorată. Renunțarea împinge visul într-un spațiu controlat de un ideal pragmatic, de unde amenință anonimatul triumfător dar necesar: „Era un anonim, ca marea majoritate, și tocmai în asta consta rezistența lui. Nu-l mai amenințau himerele, știa că trebuie să muncească pînă la capăt, chiar dacă nimeni nu și va aminti de el, cînd nu va mai fi” (p. 275). Cu această imagine în față, completată de aceea a tatălui său, deși romanul nu se angajează într-un conflict deschis între generații, tînărul Matei Petrina își va căuta propriul său adevăr.

Cu acest personaj s-ar părea că în primul plan vor trece și alte idealuri decît ale lui Dobrin și renunțarea nu se va mai produce cu ușurință, fără controlul unei judecări independente. Evoluția lui Petrina nu confirmă întru totul această supoziție pe care spiritul său de independență ne dădea dreptul, pînă la un punct, s-o formulăm. Matei Petrina este un introvertit, torturat și neliniștit, incapabil să ia o decizie. El urăște minciuna, dar o acceptă, într-o împrejurare capitală, din lașitate. Visează la o iubire ideală, vrea să se purifice prin aceasta, își renegă vechile legături, dar este pe punctul de a și abandona logodnica. Își detestă tatăl pentru că și-a părăsit soția, cînd n-a mai găsit-o corespunzătoare cu ierarhia socială în care pătrunsese — caz frecvent, constată autorul —, dar este pe cale de a proceda la fel, din alte motive, este adevărat, cu Irina, fata în care crede, la un anumit moment, că și-ar fi descoperit idealul feminin visat. Episodul iubirii lui Matei pentru Irina îi prilejuiește autorului frumoase pagini în care se face, fără prejudecăți conformiste, un adevărat elogiu purității. Urăște duplicitatea din viața conjugală a soților Dăcu, dar profită de ea menținînd legăturile cu Malvina, de care se va îndepărta abia la ivirea Irinei. În același timp, din scrupul moral, evită să ducă mai departe legăturile cu

o oarecare Vera. Ratează apropierea de oameni, deși o caută. Intre el și Dobrin sau Loghin este o dispută permanentă. Respinge ideile șefului său, mai ales pe cele care se manifestă în excesele lui de autoritate, ca, pînă la urmă, să se vadă în succesiunea profesională și morală a acestuia. Stăpînit și el de ideea de a se confunda cu „lucrurile mari”, ca și Dobrin, se vede alunecînd, pînă la urmă, printre anonimiții utili, suspectîndu-se chiar de o existență mediocră, căreia nu-i află însă cauzele. Este clară intenția autorului, care înfruntă riscul ca portretul să adune prea multe linii divergente, de a sfărîma imaginea personajului linear, care răs-punde frumos și decis, după o lecție învățată dinainte — pentru că n-are probleme și preocupări care țin de structura individuală — la orice întrebare i-ar pune existența, ori cît de dificilă ar fi aceasta. Portretul moral al lui Matei Petrina, măcinat de contradicții și nehotărîre, închide intenția unei opoziții la un tip de personaj cu reacțiuni psihologice previzibile.

Confruntarea definitivă a acestor conștiințe se va face în cadrul unei întâmplări dramatice. Șantierul pe care lucrează Dobrin și Petrina este devastat de o inundăție. Catastrofa imaginată de autor, în care și pierd viața trei oameni: Irina, logodnica lui Petrina, de care acesta tocmai se îndepărtase, maistrul Loghin și un excavatorist, este folosită pentru a se lansa o dezbateră, condusă fără vorbe de paradă, asupra responsabilității. Dobrin ia toată răspunderea dezastrului de pe șantier (neevacuarea din timp a oamenilor și a utilajelor) asupra sa și, supus unei solicitări fizice și morale prea mari, moare în urma unui atac de cord. Tînărul inginer Petrina, care asistase la o discuție între Dobrin și Loghin, în care acesta din urmă ceruse evacuarea șantierului, se închide într-un mutism laș cînd șeful său, cu care împărțea răspunderea, îl desculpă. Intîmplarea are un tîlc demistificator, care ne amintește de unele soluții din proza lui Gîb I. Mihăescu. Un eveniment neașteptat îi înfățișează pe eroi în ipostaze pe care nu și le bănuiau. Dintre personajele cărții lui Corneliu Ștefanache, Dobrin se înalță, iar Petrina, care adeseori substituie realității propriile sale fantasmе, cade covîrșit de un distrugător sentiment de neputință și culpabilitate: „Trăisem parcă desprins de pămînt și aș fi putut să trăiesc altfel, iar acum n-aveam nici curajul de a recunoaște. Această neputință îmi sporea și mai mult nevinovăția (p. 290). Înstrăinat și împovărat de această experiență, Matei Petrina se întoarce pe același șantier, maturizat, pentru a și urma drumul spre un destin pe care autorul nu ni-l dezvăluie.

Ca și în romanele anterioare, fiindu-se departe de soluția facilă, autorul afirmă și în Ziua uitării credința că literatura are menirea de a spune adevărul — convenabil sau neconvenabil — despre om. În dezbateră aceasta asupra ascunzăturilor sufletului omenesc, autorul, care nu caută să și reprime sensibilitatea, se simte profund angajat și proza sa își păstrează, în continuare, din această cauză, o evidentă notă lirică. Acest lirism, care îl orientă pe autor, la început, către o proză simbolică, ușor poetizată, se adecvează, tot mai mult și cu mai multă reținere, necesităților epice. Personajele încetează de a mai fi numai ilustrarea unor stări sufletești, căpătînd, de la o carte la alta, o individualitate din ce în ce mai pregnantă.

Despre ideea de generație (I)

Const. CIOPRAGA

După 1900, ideea de generație reprezintă, literar, mai degrabă o realitate de aspect cronologic, un fenomen de coexistență în cuprinsul aceleiași epoci, decît un fenomen de convergență spirituală, cum se petreceau lucrurile cu generația pașoptistă sau cu cea a lui Eminescu — Caragiale — Slavici, care se plasau pe terenul unor exigențe fie și parțial apropiate. Admițînd că, pe spații de douăzeci și cinci pînă la treizeci de ani, creatorii polarizează (indiferent de datele scriptice din certificatul lor de naștere și indiferent de soluțiile estetice) cam spre aceleași probleme fundamentale, că în secolul trecut s-au succedat, în acest sens, patru generații, se pune întrebarea în ce ritm se afirmă generațiile de după 1900? Fiindcă există un ritm divers, mai grăbit sau lent, în funcție de contextul social-istoric. Pînă la al doilea război mondial, pe aproape o jumătate de veac, modificările în cadrul structurii sociale fiind relativ neesențiale, s-a păstrat, în linii mari, ritmul anterior. Dialogul polemic Maioreșcu — Gherea privind relațiile dintre social-etic și estetic, intrase, la sfîrșitul secolului precedent, într-o fază atonă, de margine, pe cînd strîngerea estetic se afirmă opozițiile: tradițional sau modern? național sau european? Pentru unii dintre moderni, — clasic și tot una cu lipsit de mister, suranne, antiqus: tradiționalistul, la rîndul său, vede în eticheta de modern o amenințare cosmopolită, contrarie modelelor interne. Iorga și Ibrăileanu (născuți în același 1871, cu Proust și Valéry), nu sînt moderni; se despart unul de altul în ce privește concepțiile de originalitate, de integrare și specific, legîndu-le, în consecință, de criterii diferite, încît grupările dominate de ei se acuză reciproc de incomprehenșiune. Totuși, la Viața românească de la Iași (care, în parte, se revendică de la Dacia literară), Goga, elogiat ca tribun național și social, și publicat împreună cu Argezi și Minulescu. Nu de la scriitorii cu o carieră aproape încheiată erau așteptate acolo colaborări spectaculoase, ci de la tinerii, „meteorii și cometele” generației noi, cum îi numea pe aceștia, în amintirile de fost director, C. Stere. La publicațiile la care prezidează ideologic N. Iorga, generațiile tinere cultivă un aer de senectute. Istoricul însuși, la treizeci și doi de ani, cînd lansa apelul O nouă epocă de cultură (1903), își compusese o fizionomie de bătrîn apostol.

În acest timp, cînd de o parte și de alta se redefineste ideea de specific național în artă, Sadoveanu, Galaction, Agirbiceanu, prozatorii de expresie tradițional-populară, se manifestă paralel cu modernizantii Anghel, Minulescu, Bacovia, orientați spre formulele simboliste apusene. Mutațiile estetice sînt, în mod subliniat, probleme ale generațiilor: nova et vetera! Ideea de conflict între generații e însă falsă problemă; nu conflict între vîrste, ci diferențe de optică, de gust, de tensiune, de personalitate, deosebiri de temperatură, iată unde ni se pare că stă dezacordul. Contemporanii lui Eminescu și chiar scriitorii dintr-o generație ulterioară măsoară realitățile de după 1900 cu un ochi deosebit, exprimîndu-le într-un limbaj inadecvat. „Sensul vieții de vigoare — proclamă insurgentul Argezi, în 1904 — nu mi-l vor da generațiile a căror mîdăvă curge spre mormînt!” Ieșire de necrezut în epocă, poetul Agatelor negre (născut în același an cu Apollinaire) contestă, în Facla, pe popularul Vlahuță. N. Iorga se situa pe poziția unui autohtonism radical; Ovid Densusianu (n. 1873), reprezentant, ca teoretician al poeziei noi, spiritul citadin modern, deschiderea spre dinamismul orașelor tentaculare. „Cine înaintea Vieții noi — se întreba un secundant în revista savantului filolog — a relevat la noi și a consiliat contactul cu arta lui Mallarme, Verhaeren, Swinburne, H. de Rognier, Charles von Lerberghe, St. Merrill, Pascoli, Chiesa etc?” (Viața nouă, 1915, nr. 11). Însă europeanul Densusianu e totodată un admirator avizat al geniului folcloric; la Argezi, de asemenea, timpul s-a însărcinat să arate că marile întrebări ale lirismului modern nu intră în contradicție cu profunzimile fondului autohton. Să nu se uite că acest creator astru e și poet al Testamentului, poem care, preafînd volumul Cuvinte potrivite, îi prefațuează de fapt opera. Confruntări de idei, ca acestea, configurează dimensiunile unui climat, realitate în care generațiile sînt mai mult decît niște fișe de temperatură ale timpului. Altă idee de reținut: spiritul lucid intervine atît în secolul al nouăsprezecelea, cît și la începutul secolului nostru. Generațiile nu sînt numai un fenomen linar, mecanic, de succesiune. Intr-un anumit punct al evoluției lor, o generație reprezintă teza iar alta antiteza. Semantic, așadar continuitatea nu e chiar continuitate lină, ci un efort spre sinteză.

Larga deschidere către alte literaturi (în special spre cea franceză) constituie în perioada interbelică un fenomen din ce în ce mai caracteristic literaturilor moderne, interesate — în cadrul circulației ideilor — să procedeze la cunoașterea rezultatelor altora. La scriitorii din „generația lui 1880”, acum la maturitate, reprezentativi (Argezi, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu) sau născuți în ultimele două decenii (între ei Blaga, Barbu, Vineu, Demostene Botz, Al. Philippide, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, G. Călinescu se verifică, încăodată, conștiința autohtoniei și vocația spre universal. Crește considerabil rolul reflecției, care la Blaga, la Camil Petrescu, la Al. Philippide, aliniindu-și idei din filozofia contemporană, oferă noi perspective cunoașterii, în spirit modern, însă în același context Blaga se infîlnește cu Sadoveanu în zonele unei arhitecturii purtătoare de mituri. De menționat că, perfect contemporan cu Sadoveanu, cu care fusese coleg de gimnaziu, E. Lovinescu (din amintita „generație 1880”) teoretizează necesitatea modernismului dar într-un limbaj destul de ponderat, ceea ce demonstrează că pentru a recomanda avangardismul extremist era nevoie de o altă generație. Nici Ion Vineu, de pildă, promotor teoretic al curentelor de avangardă la Contimporanul, nu e în practica poetică un temerar. Rămînem surprinși, astăzi, după aproape o jumătate de veac de la Cuvinte potrivite că Argezi a putut atunci să irte spirite nu neapărat conservatoare. Argezi din ultima parte a creației lui, — de ce să n-o spunem — devinise nu un clasicizant, dar un poet afiliat gustului clasic.

LUCIAN GIURCHESCU:

A învăța în contact
direct cu profesioniștii

1. Cred că nu. Și n-o spun pentru că nu mai lucrez în cadrul Institutului; ci am spus-o și în timpul celor 14 ani cât am lucrat acolo. Indiferent de condițiile — foarte bune, de altfel — pe care școala le oferă studenților ei, indiferent de valoarea mai mare sau mai mică a diverselor cadre didactice, izolarea în școală a viitorilor actori și regizori nu crează — așa cum unii cred — continui noi valori, ci o diviziune arbitrară între tineri și cei mai puțin tineri. Este stupid să se creadă că în contact cu actorii profesioniști studentul se strică. Învață lucruri ne-la-locul-lor, intră în contradicție cu pedagogia profesorului său.

Este un fapt bine știut că în fiecare teatru din București și în destul de multe din provincie există actori și regizori care ar putea oricând înlocui pe asistenții, lectorii, conferențiarii și profesorii Institutului. A învăța și de la ei nu poate strica nimănui. A învăța în contact direct cu cei ce-și exercită zi de zi meseria în fața publicului scutește pe viitorul actor de „surprizele” neplăcute pe care le încearcă în momentul intrării sale în teatru.

2. Încă din anul I viitorii actori ar trebui să facă figurație în teatru, iar apoi, în măsura în care reușesc să se impună într-un colectiv, să interpreteze orice rol li s-ar potrivi! Selecția școlară ar fi astfel dublată de selecția vieții, iar rebutul ar fi mult mai mic.

În ceea ce privește pe viitorii regizori i-aș vedea începând tot cu figurație, pentru a cunoaște dinăuntru fenomenul teatral, i-aș vedea apoi făcând regie tehnică și asistență de regie și iarăși — dacă se impun — jucind pe scenă în teatrele profesioniste.

3. Știu că se spune că regulile de admitere în învățământul superior trebuie să fie aceleași pentru toate disciplinele și sînt de acord în principiu că trebuie să existe o regulă generală. Numai că un examen de admitere așa cum se dă astăzi nu poate fi deplin concludent, deoarece emoția candidatului sau oboseala comisiei, timpul scurt afectat examinării creează „condiții propice greșeli.”

Normal ni s-ar părea înființarea unui an preparator, pe baza

ancheta „Cronicii”

PRACTICA VIITORULUI ACTOR

1. Este suficientă ponderea pe care o ocupă, în momentul de față, practica scenică în procesul de învățămînt ?

2. Ce modalități de practică scenică a studenților le-ați considera mai eficiente în pregătirea lor profesională ?

3. Credeți că și admiterea candidaților ar trebui să aibă în vedere cerințele reale ale teatrelor? Dar actualul sistem de repartizare a absolvenților răspunde în suficientă măsură acestor cerințe? Credeți că ar putea fi îmbunătățit, devenind mai eficient și pentru evoluția actorilor ?

În continuarea anchetei noastre răspund regizorii Lucian Giurchescu directorul Teatrului de comedie și Sanda Manu.

unui examen de admitere similar cu cel de acuma, dar cu un număr de locuri de cel puțin cinci ori mai mare, an care să constituie un continuu examen de admitere și care să confere la finele lui dreptul de a ocupa unul din locurile stabilite și planificate de minister. Desigur, studentul din anul preparator ar trebui să se bucure de aceleași drepturi ca și un student obișnuit, iar celor ce n-au reușit la sfîrșitul acestui an să li se dea dreptul să se pregătească pentru o altă facultate, nefiind considerați în anul respectiv oameni fără profesie deci nefiind imediat recrutați la armată. Este mult mai ușor să constată la 19 ani că teatrul a fost doar un vis și că deci trebuie să-ți alegi o altă profesie, decît să faci această constatare în 30 de ani, cînd rîmii în mod sigur un raiat cu salariu de actor. Sistemul propus de mine nu subînțelege prelungirea în timp a studiilor, pentru că trei ani de studiu după anul preparator mi se par arhi-suficienți.

Deși n-a existat ea o problemă specială între întrebările dumneavoastră, aș vrea să spun că desființarea școlilor de teatru din provincie a fost o greșeală. Ele confereau orașelor respective un plus cultural și teatral, iar goana spre București a tuturor absolvenților era mult mai mică.

Prin extinderea practicii în producție, prin înființarea a două-trei școli de teatru în țară, repartizarea absolvenților ar deve-

ni mai realistă, iar teatrele bucu-reștene n-ar trebui să meargă la ilegalități pentru a-și asigura schimbul de mîine.

SANDA MANU:

Omul potrivit la locul
potrivit

1. — Nu. În obiectivul catedrei din care fac parte — arta actorului — la ordinea de zi permanentă stă problema practicii studenților în producție de-a lungul tuturor celor patru ani în institut. Ancheta dumneavoastră vine în întîmpinarea unui fenomen care ne preocupă din două motive:

Pentru a putea beneficia de cele două surse permanente valabile ale învățămîntului pe toate planurile — învățămîntul școlar sau academic și învățămîntul viu, adică practică, viață. Studenții învață după o metodă strictă de la profesorii lor și, paralel, ar trebui să învețe de la actorii cu care vin în contact pe scena unui teatru.

Al doilea aspect pozitiv este contactul direct cu viața, sub toate aspectele ei diverse — să cunoască oameni, fapte, fenomene, succese, eșecuri. Cred că o izolare a studenților în condițiile

unei școli — eprubetă este la ora asta o metodă desuetă.

Se punea în trecut, la noi, întrebarea dacă prea timpuriul contact cu aspectele negative ale vieții teatrale — care, în ciuda eforturilor noastre, ale tuturor, mai există totuși — nu alterează pe tînărul învățăcel. Dar, oare putem să considerăm că a ignora primejdia este tot una cu a o depăși? Baza artei este cunoașterea și în virtutea respectării ei pledează pentru luarea de contact cît mai timpuriu a studentului cu realitățile profesiei pe care și-a ales-o. Dacă ne este ușor să oferim teoretic acest lucru, me este deocamdată încă destul de greu să găsim metodele practice ale îmbinării acestor două acțiuni paralele: școală și practică. Școala presupune o planificare riguroasă a orelor de curs, teatrul are la rîndul său un program care nu întotdeauna se înființează cu al nostru. Și totuși, credem că într-un cît mai scurt timp studenții noștri vor putea fi văzuți interpretînd roluri sau rolisoare pe scenele teatrelor, în emisiunile TV sau în cele radiofonice. Poate acest fapt îi va feri pe viitor de micul orgoliu de care nu ei de fapt sînt vinovați, de a se considera vedete absolute în secunda cînd au absolvit institutul cu un rol principal.

2. — Cred că sistemul de admitere în institut ar trebui îmbogățit sau completat prin posibilitatea de a alege dintr-un grup mai larg de candidați, nu

numeric, ci colectiv. Cred că nu numai institutul dar și teatrele — și din București și din țară — ar trebui să se preocupe de atragerea unui tineret cu adevărat valoros, care să vină să-și încerce șansele la examenul de admitere, în așa fel ca ștacheta concursului să înceapă de la un punct mult mai ridicat decît începe la ora asta. De fapt, este o invitație pe care o fac fiecărui slujitor al artei scenice de a ridica prestața artei noastre, de a servi ca model unor tineri valoroși, atrăgîndu-i spre o meserie care este mult mai frumoasă și mult mai grea decît se crede de către marea majoritate a celor care ne invidiază și poate nu ne respectă îndeajuns.

3. — Nu cred că actualul sistem de repartizare răspunde adevăratelor cerințe ale teatrelor și nici dreptului pe care studentul cel mai talentat îl are de a ocupa postul cel mai bun. Institutul nostru dorește și uneori reușește, ca promoțiile să fie alcătuite din individualități, personalități deosebite și nu indivizi a căror aptitudini pot fi diferențiate cantitativ: la ora actuală repartizarea se face după medie, principiu pe care nu-mi permit să-l contrazic sau să-l înfierez. Dar, un director de teatru, care presupunem că a văzut promoția în spectacolele studioului, are nevoie de studentul X care are acele mijloace și acele aptitudini de care teatrul are nevoie la un moment dat. Dacă studentul X nu are însă media cea mai mare, locul va fi ocupat de studentul Y, care are alte calități, nu mai puțin valoroase, dar cu alt profil, cu alte caracteristici, care nu-i sînt necesare teatrului în acel moment. Ar trebui să putem aplica formula atît de valabilă: *omul potrivit la locul potrivit*, fără a exclude stimulul unei medii mari, dar tînînd seama și de caracteristicile aptitudinilor fiecărui student în parte, în așa măsură încît precumpănitoare să fie personalitatea elementului care absolvă și nu nota obținută, care în decursul anilor de învățămînt oglindește nu atît aptitudinile cît sinusoidală evoluției lui în funcție de cerințele unui anumit moment.

O notă care să fie stimulatorie cu funcție pedagogică și nu oglindește valoarea absolută a studentului, ci progresul pe o anumită etapă. Sînt împotriva credinței că un artist poate fi definit prin notele care le-a obținut de-a lungul vieții, pentru toate realizările sale.

Obișnuiesc să spun studenților că o carieră se judecă la cel puțin zece ani de practică și nu la data absolvirii.

Anchetă realizată de

Victor PARHON

antract

O CARTE ACTUALĂ

N. BARBU

Sînt unele cărți — și dintre cele mai bune — pe care recenziții nu le bagă de seamă, pentru că sînt greu de înglobat într-o serie. Lucru paradoxal: ambiția și justificarea oricărei creații este originalitatea; comentariul, însă, și chiar preluarea de către cititor, actul de recepție, folosește comoditățile seriei. Totul este ca, prin alăturări și comparații cît mai elocvente, critica să nu înserieze indistinct noua apariție, adică să nu-i dizolve specificul, să n-o depersonalizeze.

În practică, totuși, în pofida osîndirii fătîșe a canoanelor și a etichetelor, se preferă soluțiile comune. Și atunci, o carte prea originală poate fi chiar evitată, pentru că pune probleme recenzentului.

Cam așa stau lucrurile, mi se pare, și cu recentul — i-aș spune — manual de morală în pilde al scriitorului Romulus Dianu. Deși cartea a apărut de cîteva luni, critica a cam închis ochii, parcă prefăcîndu-se că nu intră în reperaile ei un asemenea volum suspect de elegant, cu bucăți scurte și litere mari, ca pentru copii, și — în plus — tot ca pentru copii — cu poze hazlii și... accesibile. Nu mai vorbesc de coperta pe care scrie *Fauna bufonă* (Editura „Albatros”) și pe care sînt „fotografiate” în culori niște necuvîntătoare în costume cavalești... Faun? Să se ocupe naturalistii!

Apoi autorul: unde lucrează, cu cine e în relații? Și ce dacă a scris cîndva și niște romane care nu au trecut neobservate? *Adorata* (1930) sau *Nopti la Ada Kaleh* (1932) și altele, cărți spumoase, pline de farmec și de finețe, erau literatură, așa că interesul lui G. Călinescu, de pildă, apărea justificat. *Fauna bufonă*, însă, sau *Pseudozoologii-con* cum i-a mai spus redactorul de carte, folosindu-se de inspirația poetului Ion Acsan (una și aceeași persoană), nu-i nici fabulă nici eseu și nici măcar reportaj... desi reprezintă pragul de sus al fiecăruia dintre acestea, plus exactitate și rigoare științifică din care se extrage numai esența și care nu pierde din vedere nici o clipă planul dublu al demonstrației (raportat la moravurile umane), plus seducătoarea artă a divagației (ca la Odobescu), plus o subtilă și inteligentă ironie, plus precizia unui desăvîrșit stilist. A rezultat o carte rară, singulară chiar, între aparițiile de beletristică. Dar... dificultatea de a clasa rămîne un neajuns al criticii de azi.

Declarîndu-se ostili clasificărilor și partizani ai reliefării satisfacțiilor subiective ale lecturii, mulți recenzenti îngustează, de fapt, teritoriul creației beletristice asupra căruiu își spun părerea. Cu precădere, ei se ocupă de poezia sau de romanul care stă, din considerentele cele mai diverse, între care — uneori — și valoarea, în atenția unui grup mai mare de literați. *Fauna bufonă* a pătruns, însă, prin propriile forțe, în atenția cititorilor.

Termenul imediat de comparație l-ar constitui fabulistii. Dar Romulus Dianu este un moralist de ascuțită observație, care utilizează și erudiția omului de știință pentru care preocupările legate de lumea plantelor și animalelor se manifestă precum un „violon d'Ingres”. În portretele sale. — căci sînt veritabile portrete cu semnificații etice de un transparent umanism — se face simțită nu numai inventivitatea unui La Fontaine, dar și surpriza unor constatări mustind de bonomă ironie, ca la celebrul autor al *Eseurilor*. Înțelepciunea lui Montaigne, deci, căreia i se adaugă pasiunea și cunoștințele de detaliu ale unui Buffon, ca și spiritul calm și amar, fără funeste lamen-

tații, al lui Jules Renard, iată alte puncte de referință valabile pentru o operă atît de originală și de fermecătoare. Este o operă care, gîtuind pedanteria, se poate consulta totuși, ca un tratat făcînd să răspundă curiozității noastre științifice dar și predilecției de a comenta moravurile altora...

Se integrează aici portrete comico-satirice de subtilă artă, precum *Găina și Cocosul* sau *Sadismul-de-Coteț* (în care e citat și Rostand cu observația: „găinile cred că, dacă el (cocosul) n-ar cînta, soarele n-ar răsări”), *Cămila*, *Biblica* sau *Bătaia-buco-maxilo-facilă* etc.; alte portrete sînt mai grave, de o reținută emoție: *Castorul*, sau *conceptia-patrupedă-a-arhitecturii*, *Hiena* sau *Veșnica-pomnire-a-păcatului*, *Ariciul* sau *ineficacitatea armelor defensive*. Autorul scoate la iveală, în egală măsură, bunele și relele, calitățile și... defectele (din perspectivă umană) animalelor, descrise cu răbdare de entomolog și cu talentul de figurare al moralistului dezinvolt și seducător, dispus uneori să suporte senin consecințele propriei malițiozități. Dar maliția își găsește compensație în gingășie: citiți rîndurile despre virtuțile rînducii al cărui zbor „este însuși desenul linear în spațiu”, citiți-le pe cele dedicate nevinovatei școlii înăuntru căreia se elaborează perla, adică tocmai ceea ce o va ucide din interior...

Fauna cercetată rămîne *bufonă* doar prin raportarea la viciile oamenilor, altfel e indiferentă, reflectînd spontanul echilibru ecologic. Și bufonada, prin ea însăși, are funcții eliberatoare, purificatoare.

Acest „tratat” puțin obișnuit afirmă limpede domeniul valorilor menite a perfecționa ființa umană: „Cine n-a venit pe lume pentru a face umanității o declarație de iubire, să se lase de scris” — sînt ultimele cuvinte ale acestei cărți actuale, cuvinte care constituie și o profesiune de credință a autorului. Este profesiunea de credință a tuturor celor care ne simțim angajați în desfășurarea procesului anplu de perfecționare a omului.

ION GHEORGHE:

Megalitice

La prima privire asupra noului volum s-ar putea crede că Ion Gheorghe, obsedat de o obscură amintire a timpurilor arhaice, coboară la izvoarele primare ale vieții, extrăgându-și seva poemelor din pasta primordială a ființei umane, din datul brut și elementar. Deschis spre istorie, cum am mai afirmat altădată, spre cosmogonie, mitologie, cărți apocrife, Ion Gheorghe asigură însă motivelor poetice accepția expresă a contemporaneității, realizând nu simple reconstituiri, pagini de istorie trecută ori numai prezentă, ci o cuprindere deodată a universului spațial și temporal. Materia poetică vine spre cititor din trecut îndepărtat sau din prezent totodată, realizându-se o inedită construcție a unei posibile biografii spirituale românești. Poetul realizează transfigurarea spectaculoasă a cotidianului, transpunându-ne într-un univers al cărui determinant este extraordinarul. Și cu toate că ne oferă spre identificare pasaje de viață autentică, prin dimensionarea elementelor, omul, animalul, planta se remodelează la scara mitului. Umanitatea, fauna, flora sînt hiperbolizate printr-un uluitor elan vital. Carnea ca și vegetația capătă forme pline, grele, de o bogăție solemnă; o violentă vitalitate, năvalnică asemenea unui gheizer uriaș fascinează lectorul. Este un mod poetic de monumentalizare tipic acestui autor de o originalitate și invenție inepuizabilă, așa cum l-am cunoscut și în *Zoosophia* ori în *Cavalerul trac*. Ion Gheorghe pare că vrea să renască omul, pentru a-i conferi o condiție eroică, supranaturală într-o lume ce pare copleșită din graniți compact, simbolizat și de rocile reproduse, nu fără intenții semnificative, pe coperta cărții. Poetul luptă cu cuvintele, cu materia, așezându-le în alte tipare, glorificându-le. **Megalitice** semnifică astfel un poem al germinăției sau, cum ar spune Ion Gheorghe însuși, un descîntec „asupra plămădei”. Gesturile cotidiene au un caracter sacral de acte primare, de început de lume, dar și de permanență în seria timpului. Ingropatul cartofilor sau răsădirea cepei, frământatul pîinii sau plantarea viei sînt oficiate ritualic, căpătînd o solemnitate sacerdotală. Așezate în conul de lumină al fabulosului, faptele cotidiene sînt potențate de sensuri simbolice și aici trebuie văzută trăsătura cea mai consistentă a creației lui Ion Gheorghe care ia în posesie lumea exteroară printr-un focar enorm ce proiectează o deschidere vastă spre lumea sa interioară.

Totul stă sub semnul semînței, al fructului. În întregul volum se simte suflarea grea a puterii creatoare, fiecare piesă fiind un omagiu adus zămislirii, într-un limbaj artistic ce îmbină violența cu lirismul. Volumul trădează astfel o supralicitare, provocatoare, a energiei creatoare. Structura compozițională se ramifică bogat dovădind o surprinzătoare tehnică a asociațiilor de imagini. De aici și riscurile întreprinderii, pe măsura proporțiilor intenției: uneori poemele își slăbesc unitatea globală prin inserții imagistice greoaie; cuvintele debordează într-o curgere fără sfîrșit și fără sprijin pe planul construcției. Acest contact violent cu realitatea cuvîntului duce firesc la spectacolul unor forme lingvistice grele și colțuroase. Lupta cu cuvîntul se vede în **Megalitice**, textul purtînd astfel în filigran cheia unei existențe artistice de poet al forței vitale.

Recunoaștem și de data aceasta predilecția autorului pentru expresia verbală pitorească, aluzivă, ușor arhaizantă, ca de bucoavnă: „Lipit acolo de scoarța sticloasă de abur / așteaptă Cutare fiarele; și fiarele vin / vîrsîndu-și pe nări suvite de abur / lăptoase, despletite, ca fluvoarele dărăcite, de in” (**Descîntec de reumă**). Probabil că Ion Gheorghe este singurul dintre poeții de astăzi care reușește să redesepte cu plasticitate și culoare viața naivă și legendară a satului patriarhal, redîndu-și în contemporaneitate. Tăranul din **Vine iarba** sau din **Mutul** este acela de ieri, dar și din todeauna. De aceea un studiu filologic sistematic asupra motivelor sau vocabularului ar lămurii contribuția sa la dezvoltarea limbii literare contemporane și a limbajului poetic. Unii termeni din cuprinsul acestor poeme ar putea să pară, unor conștiințe estetice superficiale, nepoetici pentru caracterul lor formal nelizibil. Dar ei sînt perfect justificați și capătă valori reale dacă avem în vedere că intenția filozofică a volumului este glorificarea germinăției și procreației la nivelul regnurilor. În asemenea momente fundamentale cum este nașterea, tărînul devine „iluminat”, cum ar spune Ion Gheorghe, de cumințenia gestului și a rostirii, toate cuvintele fiindu-i familiale în aceeași măsură.

Remarcabilă este acum marea forță creatoare a acestui autor, mereu același și mereu altul. Dacă în privința compoziției și în general a ordonării versului, a vocabularului poetic, tinde mereu să-și perfecționeze expresia artistică, impunînd un tipar stilistic propriu și deci aflîndu-se într-o anumită continuitate, în schimb evoluează altfel de la un volum la altul. Din punctul de vedere al imaginării secvențelor de viață autentic românească nu s-a repetat niciodată de la volumul **Vine iarba** încoace, apărîndu-ne mereu inepuizabil, ca și fondul spiritual pe care și l-a ales ca model poetic.

Magda URSACHE

Privit din punct de vedere al personajului, proza lui Mircea Radu Iacoban se refuză tiparului obișnuit; ea este eliptică de cadru și de atmosferă, locul acestora complinindu-l aici starea personajului, mai exact caracterul totalitar și expansionist al acestuia. Autorul nu narează niciodată și nicăieri; propozițiile sale sînt acțiuni, gîndurile — fapte, iar ceea ce ar putea să însemne în alte scrieri aderența prozatorului la poezia faptului mort, la artificiozitatea cromatică, în care se situează, uneori, simbolul, la M. R. Iacoban este viața, abordată de direct, fără ilose și fără prejudecăți. Aparent comice, schițele sale sînt, de fapt, ecoul trist al unui observator lucid, grăbit să cuprindă cît mai mult, să îndrepte și să răzbune, să niveleze, la o cotă cît mai apropiată de echilibru căderile sinusoidale ale vieții. Proza sa este revendicativă. De aici dinamismul cauzelor, reverberația efectelor și caracterul decisiv al tablourilor înfățișate (v. schița Compartimentul insucceselor). Personajele acestui scriitor (extrem de multe și destul de precis conturate) nu se rețin ca identitate, ca nume, ci mai ales ca rol, ca poziție și ca evidență în complexul social din care sînt convocate. **Pregnanța** lor caracterologică nu trebuie urmărită în sistemul liniar, continuu și logic al acțiunii, ci în propria prezență, citarea lor însemnînd deja un rezultat, o istorie sintetizată în câteva erupții laconice, surde și îndepărtat dramatice. Iată un fragment din schița intitulată **Cioate**:

— Vezi Căprioara ?

— Unde ? Unde-i căprioara ?

— Acolo... Nu te uita departe, e în fața ta.

— A, o tală cioată... Care-i ?

— Uită-te.

— Nu văd.

— Calci pe ea. Vezi ? Coarne rămurtoase, picioarele-n salt...

— Numai tu știi ce vezi, zău așa !

Dialogul alert și insinuant anunță decizia din final a bărbatului care „pe măsură ce i se dezvăluie vidul spiritual al fetei cu care se plimbă (el era sculptor, ea — studentă), se simte din ce în ce mai străin și mai interzis în fața ei, închizîndu-se-n sine prin acel abrupt „Nu vin”. Schița sfîrșind aici lasă loc istoriei care-o determină; conflictul nu este ce aparent, situat în neînțelegerea formală dintre un creator anxios și comprehensiv pentru care realitatea nu este altceva decît congruența obsesivă a propriilor lui gînduri — și o ființă normală care, integrată lumii, se crede lumea însăși — începutul și sfîrșitul ei. Implicînd toate acestea, scrierea apasă (extrem de voalat însă), pe ideea de neliniște și singurătate în care ne situează exacerbarea propriului nostru egoism. De fapt întreg volumul intitulat **Nedumerit**, în *Atlantida* (E.p.l., 1968) abundă în situații limită (Umbră care și-a pierdut omul, în rupe și intreruperi ireconciliante, damnarea erorilor avînd aici o funcție dublă: a) desnodămînt și b) răsplată a culpabilității (Luna, sufletul și florile de măcieș, Legenda întîia, Astenii etc.), schițele lui Mircea Radu Iacoban însumînd în desfășurarea lor zvicnirile îndepărtat melancolice ale spiritului satiric contemporan. Universul lor variat capătă, prin particularitatea detaliilor, o cromatică neobișnuită, încărcată de sensuri și cuprinzînd întreg efectul relevant al nuanțelor conjugate. Prozatorul nu creează situații, ci le descoperă, convocîndu-le, cum spuneam, reprezentanții și numai relațiile acestora definesc imaginile alcătuitoare ale proiectelor scriitorului. Elevi, studenți, ingineri, profesori, muncitori, pensionari, bolnavi, valizi, sportivi, femei, bărbați etc. pcpuează universul scrierilor, autorul împlinîndu-și astfel intenția caleidoscopică a realizărilor sale. Proiecția comică a unei astfel de lumi refuzată, în fond, denivelarea dramatică a condiției umane judecată în sine și dizolvată apoi în laturile ei constitutive: pe de o parte vanitatea absurdă a unor invalizi (Compartimentul insucceselor) și la antipod însingurarea delicat metafizică a altora, care, spre a se apăra, își pun o mască falsă de cinism abominabil. (Zuruiă soarele-n prunduri).

Este interesantă, în schițele lui Mircea Radu Iacoban, libertatea expresiei, desprinderea ei de orice artificiu formal, nuditatea și laconismul ei. Dotat întotdeauna cu efect caracterizant, dialogul, îndeosebi, revocă orice urmă de sofism, de ocolire a prezumpției, replicile concentrînd întreg fondul comunicării:

— Inapoi la Golia.

— Mor cu zile.

— N-ai decît, da-ntîi citește.

— Golia-i închisă”.

Nu lipsește acestui limbaj o caldă vultură comică acoperită de căderea imperativă a verbului, efectul ei urmînd să se deschidă prin participarea efectivă a tuturor unităților comunicării: „Poporării din breasla mișeilor și calicilor se îngrămădesc pe sub podul de peste Bahlui, pe lingă ziduri de clopotniță, stîrnind ciinii ce doar atîta așteaptă pentru a umple lumea cu hămăituri și schealăituri. Cîte un felinar două cearcă a găuri întineric, în vreme ce bătăi de clopot dogit alunecă molcom pe coline, venind de departe, tocmai de la schitul lui Tăriță” (Legenda întîia). Repetiția, în situațiile în care aceasta este solicitată sub diversele ei forme, nu ține să sublinieze mai ales cazul rievat, ci starea de ăresponsabilitate, de inconștiență a individului care, incapabil de autocontrol, nu opune nici o rezistență alunecării sale în automatism și stereotipie. (O tinără își apără dezagregarea spirituală, repetînd paroxitic sintagma „nu sînt înțeleasă”, iar altcineva își acoperă golul de gîndire, drăcuind cu o voluptate dezarmantă).

Oferînd fragmente de timp și situații independente, cu evocări închise în propria lor arhitectură și obiectivitate în includerea oarecum hazardată în cele două culegeri (Estudentina și Nedumerit, în *Atlantida*), schițele lui Mircea Radu Iacoban exprimă cazuri și universuri impenetrabile și pînă la un punct statice. Chiar dacă înțelegem exact intențiile de care a fost animat autorul, temeiul mai adînc al conflictelor din acest compartiment al crea-

Întoarcerea a doua

Gîndurile mele, în genunchi
Iertarea așteaptă
Și deschiderea porților după care
Însemnele stau de-a dreapta luminii.
Mă întorc de pe unde
Cuvintele cad fără sunet
Ca săgețile-n apă
Mă întorc din atunci
Cînd cuvintele alunecă-n neperechi
Și se sparg la marginea gîndului
Mă-ntorc dintr-o secetă
Unde focul arde nimic
Și viața țî-ai da
Pentru un hohot de plîns, o
dureră a ta
Unde se moare urît.

O, iubit, privește-mi
Întoarcerea
Mina zvicnind de credință.

chin

După somnul pămîntului culcat
De partea cealaltă, aruncîndu-i zborul
În fînturile apei, pasărea,
Întoarsă c-o iarnă mai bătrînă, ar vrea
Să pună nume drumului de sus
Să înțeleagă, ramura de unde vine
Sub aripă. O, doamne,
Pasărea-nțeleaptă
Răvnește miezul cerului
Și tăina ce-i ascunde cîntecul...
Chinuitoare înălțare !...
Ea vrea să știe de-i Pasăre
Sau Zbor.

septembrie

Pe dealuri ostenite de istorii
Se pregătește hramul rodului.
Pămîntu-și face socotelile rotirii
La piept străgînd încă o toamnă.
În liniști merele-și ghicesc culoarea
Și stau în fața soarelui
Ca fetele la joc —
Iar printre struguri, amețeli se furișează.
Vîntul cu mirosuri coapte
Prin livezi sfințește împlinirea,
Sunete cărnose și de împăcări...

Încărcîndu-mi gîndul
Cu tăceri tîrzii,
Mă-nfășor în toamnă.

Constantin POPA

Dincolo de măști



ției sale rămîne oarecum în afara istoriei care-l determină, caracterul de excesivă organizare a fondului eliminînd uneori perspicacitatea și posibilitatea de a privi de sus geometria ansamblului. Ele rămîn bijuterii în sine, explozii singulare și singularizate în propria lor substanță. Acolo, însă, unde prozatorul se dezlănțuie liber acoperind un timp și marșînd, detașat, rostogolirea logică a unor evenimente dintr-o epocă precis delimitată este romanul intitulat **O mască în plus** (E.p.l., 1969). La fel de variată și mai bogată încă sub aspectul compoziției sociale a personajelor, lumea acestei cărți evocă atmosfera anilor cuprinși între 1950—1960, recompunînd în amănunte realitatea, rezultatul amintind definiția lui Tasso, aceea că romanul este metafora vieții. Sînt citați aici intelectualii formați sau cei în devenire, toți laolaltă aducînd în obiectiv straturi groase de efecte comice individuale și de grup, caracteristice unor aparate sociale de resort administrativ. Nu lipsesc nici măștile care, sub aparențe de nevinovată împlinire a datoriei și de supusă „integrare” politică, ascund o opulentă doză de ferocitate, îmbicsire și dispoziție de a-și tracasa aproapele. Trecerea bruscă de la risul copios (v. Jurnalul Nuței) la amarăciunea clișoasă, aproape materială a Terezei, este stăpînită de un ce malign care urmărește cartea de la prima pînă la ultima pagină. Avem senzația că eroii au o existență reală, autorul îi va fi cunoscut pe holurile Universității, prin cenecluri, se vorînt, o, mai ales prin ședințe; arhitectura cărții este voit ușoară și tendențios extravagantă. Capitolele ei sînt mascate de o curioasă incidentă dintre ieri, astăzi, dintre 8, 10, 5 și 4 noiembrie (sau oricare altă lună), timpurile gramaticale conjugîndu-se în funcție de psihologia personajelor și nu de logica exprimării optice a întîmplărilor. Domină imperfectul, care reflectă deopotrivă indecizia ca și permanența, eternul, avînd o valoare exclusiv stilistică și sugerînd nu numai caracterul totalitar, integralitatea fabulei, dar și recuprinderea într-un ansamblu sferic a unui spațiu existențial, care-i altceva, decît simplu artificiu formal, prozatorul realizînd prin acest timp metafora condiției umane cu toate trecerile și petrecerile ei. Tradus cumva, acest imperfect ar spune că nu facem nimic pentru că nu începem nimic, lumea începînd cu mult înaintea noastră și sfîrșind niciodată, sau, oricum, înfînit după noi. Și iată și culoarea albastră a concluziei: ne ascundem în noi înșine, rizînd odată cu toți și plîngînd numai cînd sîntem singuri. Acțiunea cărții „O mască în plus” nu se poate povesti. (Jurnalul unei domnișoare naive, admirabilă pîtrundere a autorului în tonul fundamental al vremii respective, incertitudinile zilelor lui Pascu Talpă — argumentul romanului —, frumusețea Terezei, — dinamita tuturor întîmplărilor și condiția propriului ei tragism —, un norocos absolut al facultății, aplatizarea lui spirituală — de fapt finalitatea tuturor și incununaarea oricărui zbateri —, un accident sau o sinucidere?, ambiguitatea obișnuită și în rest moartea cotidiană), acestea ar constitui schema în jurul căreia, Mircea Radu Iacoban interpune simetrii, ordonează spații, subordonează voințe, inculcă și satisface opțiuni, conservă, împospătînd, laturile imuabile ale vieții, cucerește un timp și-l propagă, istoric, viitorului. Scriitorul este absolvit. Oricare din cauzele amintite aici ilustrează destine integrate unei anume conjuncturi sociale raționalizate artistic unui alt timp, cu alte legi și alte evenimente.

Garanția perenității unei creații constă în doza de uman pe care aceasta o poartă cu sine, și în cărțile sale, Mircea Radu Iacoban, renunțînd la fastul încorporărilor exterioare, a selectat din tumultul existențial cete întregi de fețe pocite și agresive, opunîndu-le corurilor suave, timide și duioase apropiate de ideal și de închipuire. Dacă aceste două tipuri de caractere sînt, uneori, împinse pînă la extrem, faptul îi datorăm dramaturgului Iacoban; teatrul înseamnă confruntarea tăioasă, convingătoare pînă la poruncă, între spiritul beligerant și aspru, aflat la antipodul răbdării și a dragostei înălțătoare.

Chiar și volumele ieșite oarecum din sfera beletristicii propriu-zise (Lumea într-o picătură și Cu microfonul în buzunar), spiritual, prozatorul se situează în nucleul acelorași alternanțe temporale (trecut, prezent, viitor), surprinzînd în egală măsură perisabilitatea și eternul, imprimînd astfel scrierilor sale semnul distinct al integralității.

Virgil CUȚITARU

La al șaptelea volum de versuri, poetul **Nunților efemere** a atins treapta împlinirilor artistice, ca profunzime și consistență lirică, pe de o parte, ca rafinament tehnic și depășirea unor granițe, pe de altă parte.

Substanța fundamentală a lirismului său rămâne erosul care se consumă de astă dată sub semnul presimțitului crepuscul și al inevitabilei dispariții, mai acut și mai răscolorat decât în volumele anterioare. Vulcanismul temperamental definitiv al acestui etern amant urmărit de perspectiva declinului, scapără acum înfiorări mai grave, într-o ținută poetică aparent paradoxală, ce îmbină — în afara oricăror stridențe — grația, o învăluitoare discreție asociate unei gestici stilizate reverențioase, de curtean medieval cu rafinamentul modern al expresiei, cu arta de exploatare a polivalențelor cuvântului. Pasta densă de erotism din lirica lui Horia Zilieru este purificată de purgatoriul suferinței de a fi victima dualității structurale „c-o aripă în rai / și cu alte jos, în iad”, de-a fi dintr-odată „ocnașul mag, 'rob al materiei carnale efemere și aspirant, prin truda artei, la zonele imaculării totale.

Este eterna sursă de dramatism a poeziei (cu desăvârșite valori în versul arghezian) pe care autorul **Nunților efemere** nu o cultivă în sensurile cognitive ale infriguratului psalmist — ci în tonalități când aparent sprâncare, când baladești sau de romanță, când sentimental-cuioase, de menestrei fantast-inteligent care-și desfată urechea sufletului cu propria durere ascunsă în stih. Rămânând un liric vibrant, nu fără un anumit retorism grațios, cavaleresc, Horia Zilieru e dotat și cu capacitatea unei quasi-obiectivării, lăsând oarecare spațiu ironiei subțiri și spiritualității de tip topircenian. La acestea se adaugă o altă trăsătură a vocației sale poetice, aceea de a eterna, de a diafaniza, prin arta folosirii simbolului — tot ceea ce ține de materialitate și de simțuri, chiar dacă sugestiile universului său poetic (preponderent floral, sau mai bine botanic, fiindcă e altceva decât diversitatea „grădinii” lui Anghel și naivitatea „corespondențelor” sale) evocă tot un sensualism înversunat; acest freamăt îmbătător de crini, stamine, „rîuri de polen”, „troiene de nectar”, la care se adaugă fluturile, albinele, fagurii, mierea, ceara semnifică, de asemenea, germinația, proliferarea (chiar dacă în ordinea esențelor), după cum conexiunile cu alte elemente cum sint lumina, mărgăritul, betaala, omăturile, ninsorile, lumina, candelabrele, transpun toate într-o ambianță feerică (de rîvnită puritate) — uneori, savant construită — voluptățile erosului.

Trupul iubitei are candori minerale și vegetale, vîlvătaie pasiunii devin ninsori imaculate, întregul ritual de ardere pe rugurile afrodisiace capătă irizări de vis, creînd tensiunea vrajei, a irealului. Se ascunde poate și un periclit în viziunea prea frecvent hipnotică asupra lucrurilor, și anume, în amenințarea unei scaderi a temperaturii lirice, care cedează teren în favoarea incantației în fața propriei fantezii, a ispitei desfășurării febrile de imagini și simboluri.

Nici cea mai ușoară undă de trivialitate nu tulbură apele poeziei atât de pronunțat erotice a lui Horia Zilieru, nici chiar atunci când sugestiile recompun actul elementar al perpetuării vieții: „Ave, / ninge-n pat de nori cu lave / și ne leagă noi arome / cu brățile de taină; (...) / Ziditorul meu de crini / trup de aurori întoarnă, / crinii se fac pini în iarnă / foșnind nervii tăi vergini / și eu stau pe-un pod vrăjit, / mag în flaut asfințit, / Rochia de ger miroase-a / fluturi mîncînd nectare, / în neprihănite sere; / sîni-n vegetații rare / ard pe plaje amoroase, / fagurii de înviere” (**Chemarea chemărilor**, replică izbutită la **Cîntarea cîntărilor**).

Dragostea în lirica lui Horia Zilieru nu este numai trăire, stare afectivă, ci într-o mare măsură, pretext poetic sau și mai exact, oxigenul propriei creații. Raporturile dintre rapsod și iubită sînt la fel de ardente, dar în același timp, la fel de pline de grație precum aceea dintre cavalerul de odinioară și preafrumoasa lui doamnă. (De altfel, nu rareori galanteria trubadurului se manifestă în apelative sau evocări de genul: „Doamnă, să-ți deschii sandala?”, „Doamna din zmaragde sfinte / vîlul pălului transpare / într-o grea străluminare / blîndă milă ce asfinte” sau „Prea triste moaște-n albul lor regat / și-or descompune săruri și parfume, / pe-a îngerilor Doamnă plînsă, brume / cu lujerul din fumul vindecă”). Ea este stăpînă — dar, asemenea Cătălinei, pare totuși incapabilă să se ridice la înălțimea lumii poetului care rămîne conștient de superioritatea dureroasă pe care i-o dă harul, în fața femeii, în fața semenilor: „laur negru port la haină, / vechi amant printră fantome”; aceasta este în fond atitudinea unui romantic (cu unele reminiscențe din otrăvurile „damnării”) care încearcă să-și învingă singurătatea prin eros, dar fără succes; de unde o altă sursă a substanței lirice a acestui de-a-pururi mire care este Horia Zilieru.

Un liric vibrant



Sentimentul efemerității dragostei și a existenței se convertește liric într-o melancolie dulce, unduitoare (climatul predominant al acestui ultim volum) alimentată de armonia psalmodică a versului, realizată cu mijloacele simbolizilor: refrenul, folosirea de termeni cu sonorități deosebite, jocul de cuvinte și chiar și distribuția (uneori căutată) a versurilor în pagină.

Unele accente mai sumbre, amintind parcă ceva din atmosfera de destrămăre din **Pașii profetului** se fac auzite în poemul **Doina** care ar putea fi considerat simptomatic pentru momentul actual de răscruce a poetului: „Doamna mea, te iau pereche / prin spitalele luminii, / c-au umplut sobolii crinii, / pe-un tărîm de vale veche. / Fluturile nu mai ninge / în logodnă jurăminte, / greieri cu ghitare sfinte / beau otravă și funingine, / fiicele cenușii-albine-și fac fagure în spine / și furnica-n ispășire / taie tuburi de clavire, / printre sîni de cimitire”.

Ca „simbolist întîrziat” cum încercam să-l definesc într-o cronică mai veche, Horia Zilieru cultivă poezia vagului, a impreciziei secretată de îndoială și generatoare prin ea însăși de poezie; e vorba de o îndoială în fața datelor ce se află în pragul dintre realitate și ficțiune, lăsînd firește dubiul neresoluționat, ca în altă piesă antologică din volum, **Greierile**, în care autorul, în mod deliberat, își dezvăluie tributul datorat lui Arghezi și într-o măsură lui Topîrcianu, înaintași cu care are vizibile afinități artistice.

Tonalități din Ion Barbu sînt reluate în mod deliberat, cu acea siguranță sfioasă a personalității artistice maturizate, de pildă în poemul amintit trimițînd evident la **Riga Cripto și Iapona Enigel** și în **O rătașire de argint**. Aș sublinia că abordarea unor modalități poetice aparținînd vîrfurilor liricii românești se produce la lumina zilei, căci poetul are conștiința unor resurse creatoare proprii care îi permit să rămînă totuși Horia Zilieru.

În fibra poeziei sale, substratul eminescian și miortic este, de fapt, cel mai trainic și se vadește în atitudinea de împăcare în fața morții, în tonalitatea constant melancolică, nostalgic în fața trecerii timpului, în armonia structurală a versului, în stilul folcloric al unor modulații baladești.

Pe acest fond autohton a evoluat Horia Zilieru de la primul volum de versuri, **Fluierul** apărut în 1959 pînă la **Nunții efemere**, ca un liric înfometat de candori, pentru care poezia este un adevărat altar al purității, în care se oficiază cu smerenie, trudă și cu mult mestegug. Imaginativ, exploziv, poetul și-a construit treptat un univers propriu, în care posibilitățile asociative și analogice — așadar și de sugestie — sînt parcă încorsetate puțin, de o hotărnicie oarecum deja stabilită. De un remarcabil rafinament tehnic, poetul se lasă furat totuși uneori de propria-i artă, de deosebitul său simț al muzicalității înspre legănări verbale care nu au întotdeauna acoperire în fondul său liric.

Ermetismul (destul de accentuat pe alocuri) pe care-l practică Horia Zilieru este „fără îndoială, și o formă a discreției poetului curtean, obsedat de cultul Doamnei și al dragostei; excesele, însă, ar contraveni poate temperamentului și structurii sale poetice care nu consună, cred, cu contorsionarea expresiei.

Prin excelență liric erotic, Horia Zilieru aspiră — pe bună dreptate — la supraviețuire în virtutea purității propriei poezii și ne-o spune în elegia care încheie ciclul, **Mai am un singur dor**, versuri ce reiau modern fiorul de tristețe din Miorița și viola eminesciană: „Aprinde-mi un crin, / prietenă dulce...”

Gestul simbolic al aprinderii crinului pare să fie un îndemn la refimprospătarea în act a valorilor din lirica sa, ori poate din Poezia eternă.

Aura PANĂ

Două schițe de STELIAN BABOI

cuvinte în ninsoare

Cu pași timizi de trestie în visare mergea spre trenul care nu ducea nicăieri fără să-i pese că este admirată sau urmărită de lume, pînă într-un punct al peronului, unde s-a oprit și a lăsat valiza jos sau a trecut-o în cealaltă mîină; iarăși gravă, superbă, invulnerabilă a pornit și a întreat care este trenul ei și n-a primit nici un fel de răspuns deoarece bărbății care stăteau pe scări considerau că toate trenurile, absolut toate, o așteptau pe ea și ea putea să meargă cu oricare voia. Priveau năuc, timpot la gesturile ei incerte, sfioase fără să părăsească mușenia sau scările și ea îi blestemă cu glas nemururat să nu mai aibă fericirea de a o vedea a doua oară plecînd spre trenul acela de pe linia a treia sau a patra — n-are importanță — sfidînd prostia omenească și atunci eu, care eram beat, nu prea tare, ci doar atît încît să mă cred demn de o faptă minoră și de un curaj sălbatic, m-am apropiat de Ea roșind: „Imi dați voie!” și pînă să mă aprobe sau nu, i-am răpit valiza din mîină pășind alături sau în urma ei.

Simțeam o tristețe amară, dezolantă că niciodată n-am să mai am ocazia de a-i duce valiza sau altceva, că între bunătatea ei rece și neliniștea mea e o

prăpastie de secole și am încercat să fiu altfel decît m-a modelat viața, să fiu natural, sincer și degajat, cu toate că n-aveam timp de vorbă și nici eu chef să mă suport mai mult de cîteva secunde, dar m-am blamat pe mine că-s prost, că n-am habar de Cuvîntul acela nerostit de nimeni la care au visat, în singurătate, poezii fără să-l poată silabisii vreodată.

Am plecat — poate am fost alungat — către trenul meu, care n-a fost niciodată al meu. Nu, nu-i chiar așa. Este adevărat că Ea m-a studiat cu ochi de pisică, puțin șireți, puțin naivi, puțin îngăduitori, dar adînc desprețuitori — mi-amintesc de albul dilatat al luminii lor cum s-a posomorit o clipă, cum zăpada și oamenii au devenit cenușii și acest amănunt mi-a stîrnit o furtună de regrete că vrînd să-i fac un bine, să o scutesc de un efort fizic, i-am tulburat, prin prezența mea, pacea sufletească, echilibrul, cu toate că ea nu poate fi numai liniște, ci și regret că-i singura zeită printre femei — poate cea mai candidă și mai capricioasă din cîte mitologia a proslăvit.

Și dintrodată, mi-au țiuit în urechi zeci de sirene. Chipul ei plutea în unduirea fulgilor peste cîmpurile albe.

noapte

O lume pestriță, guralivă aștepta trenul acela ce venea de departe și pleca departe într-un circuit de zile și nopți, oprind cîte cinci minute în gările mari. Căută în direcția din care trebuia să se arate și nu zări nimic. Stătea locului impietrit, cu rucsacul în mîna stîngă, sprijinit de gleznă. Călătorii îl loveau cu valizele monumentale de carton scorojit sau de piele de vițel, dar el rămînea în aceeași poziție fără să-l deranjeze cîtuși de cît graba prostească a unora. care-l călcau pe picioare.

Aerul cu izuri de ierburi și flori în ofilire îl făcu să-și amintească oarecum confuz că a plecat de undeva pentru a ajunge altundeva și acest altundeva se zvîrcolea în pinzele molatece ale nehotărîrii

Șopti un nume de femeie și-n loc de răspuns primi o lovitură ca de pumnal sub umărul stîng. Trenul opri învăluindu-l în aburii, acum se găsea în miezul unei sfere plumburii. viscoase din care îi era cu neputință să iasă. Repezi cu disparare mina spre... prinse bara de fier și piciorul stîng i se propti în scară. Pe lovitura aceea ca de pumnal apăsa o mîină bătrînă împingîndu-l, apostrofîndu-l pentru încetinea cu care urca.

Vagoanele porniră brusc, aruncîndu-l înainte și înapoi fără ca el să se poată sprijini de ceva. Era singur pe culoarul lung cu geamuri închise etanș. Căută în buzunarul interior de la haină biletul, citi cifrele acelea scrise cu creion chimic, mai merse încă puțin și se opri la ușa unui compartiment cu perdele trase — probabil cineva dormea înăuntru. Lipi urechea de perete să audă ceva și nu auzi nimic. Scoase iarăși biletul, citi cifrele și se depărtă pînă cînd ajunse la alt compartiment plin de o lumină

calcinată și strigător la cer de igienică.

Lăsa rucsacul jos, lingă radiator, apoi se sprijini de bara argintie privind pe geam: pe cîte un deal clipea o lumină născută din negură și el se gîndea că acolo trăiește în adevărul înțeles al cuvîntului cineva. Porni exasperant de grăbit spre compartimentul acela camuflat. Impinse ușa — o rafală de întuneric îl orbi și cînd se desmetici văzu pe bancheta din stînga o femeie. Inchise ușa cu mare atenție, să nu deranjeze.

În obscuritatea aproape lichidă nu se mai deslușea nimic, doar din cînd în cînd vedenii ciudate îl străfulgerau. Porni — zgomotul pasului se amestecă cu tic-tacul roților, parea un clocăit de smoolă într-un cazan și el nu se înăbușea și nici nu-l reținea vreun instinct să nu se așeze pe locul acela care nu putea fi decît a lui. Se simțea bine, fericit, știind în întuneric, în fața lui, pe cineva.

Scrutau distanța dintre ei cu pupilele mărite, a-prinse de neliniște și nu bănuiau altceva decît o stîncă neagră pe care se zbăteau convulsiv, neputincioase, imaginile vieții lor prinse în fire de filigran sau de paianjen. Alarmați de trecut, duceau mîinile la frunte acoperindu-și ochii, cînd îi descopereau, privirile lor se uneau într-una. Rocile nopții se lăsar perforate de cutezanța lor. dar ei tăceau.

Femeia suspină eliberîndu-se de o piatră din sutele de pietre ce îi apasau inima. El îi întinse sticla cu apă. Și lui îi era sete. Acum între ei se afla izvorul acela fermecut în care își puteau stinge arșita gurii, la care visaseră trei decenii la rînd fără să-l poată vedea vreodată și, dintr-o timiditate inexplicabilă pentru vîrsta lor nu băură.

EXPLOZIA

Ștefan OPREA

Mircea Drăgan nu e primul regizor român la care observăm o evoluție inegală, o diversitate tematică derutantă, care ne pune în imposibilitatea de a-l defini, o variație aproape supărătoare a nivelului artistic al peliculelor, de la bune („Setea”, „Lupeni 29”, „Golgota”), la mediocre („Neamul Șoimăreștilor” și seria „B.D.”-urilor). Debutase modest cu un film de război — „Dincolo de brazi” (în colaborare cu Mihai Iacob), pentru ca apoi să se afirme puternic cu o impresionantă reconstituire a mișcărilor muncitorești din 1929 de la Lupeni și o bună ecranizare a unui roman de Titus Popovici, frescă asupra unei epoci de mari prefaceri în structura satului contemporan („Setea”). O altă ecranizare însă, de data aceasta după cunoscutul roman sadovenian „Neamul Șoimăreștilor”, marchează un semi-eșec, pentru ca din nou, cu „Golgota” și „Columna”, regizorul să revină în principala zonă a atenției cineaștilor și a criticii. Urmează însă seria „B.D.”-urilor cu care Mircea Drăgan ne-a făcut o surpriză așa de mare, încât am rămas fără replică. Filmulețele acestea erau aproape lamentabile și faptul că seria s-a încheiat (sperăm!) este, mai întâi, în avantajul regizorului și apoi în avantajul nostru.

Cu „Explozia”, Mircea Drăgan și-a făcut intrarea într-o zonă nouă a cinematografului nostru, aceea a filmului de actualitate, spre care a ezitat multă vreme să se în-

drepte. Filmul pornește de la un fapt real, scriitorul Ioan Grigorescu — autorul scenariului — valorificând, în maniera în care numai el știe să scrie despre fapte autentice, o întâmplare ce amenința să devină tragică, petrecută pe Dunăre, în portul Galați: un vas panamez, încărcat cu azotat de amoniu (ingrășământ, dar și exploziv) eșuează, în flăcări, în apropierea orașului. Explozia iminentă ar fi distrus orașul, portul, combinatul siderurgic, ar fi pus în primejdie viața a mii de oameni.

Faptul real convertit în materie primă pentru o operă literară, teatrală, cinematografică — îl avantajează și-l dezavantajează în aceeași măsură pe creator. Avantajul ar sta în aceea că îi oferă datele de-a gata, ca să zic așa, scutindu-l de efortul căutării și selecției, al invenției și construcției subiectului, asigurându-i autenticitatea și ritmul real al faptelor. Neajunsul vine însă imediat să-și spună cuvântul, creatorul este limitat în posibilitățile desfășurării imaginației, ficțiunea joacă un rol secundar, iar caracterul documentar al lucrării (cinematografice, în cazul de față) amenință la tot pasul. Ioan Grigorescu și Mircea Drăgan au căutat cu destulă iscusință echilibrul necesar între acest caracter și imperativul operei de ficțiune, dorința lor de a produce un film artistic luptându-se continuu cu forța de documentar degajată de faptele reconstituite.

Filmul beneficiază de la început de un suspens pe cit de puternic pe atât de — i-aș zice — natural, adică dat, nu creat de îndemnarea și inspirația autorilor. Exploziivul gata în orice clipă să fie atins de flăcări dimensionează tensiunea dramatică, o gradează și ține sub semnul ei fatidic toată acțiunea, tot zbuciumul oamenilor pentru evitarea catastrofei. Se acționează ferm, se pun în lumină caractere, „se nasc” eroi în mod firesc, din oameni obișnuiți se înfruntă luciditatea cu panica, (Corbea cu Ioanide), curajul cu frica, gravitatea cu umorul. Și zicând umor, ajungem la principalul paradox al filmului, la ciudățenia lui cea mai mare: deși reconstituie întâmplări de o mare gravitate, deși oamenii luptă pentru evitarea unui uriaș accident, pelicula este împănată cu scene și cu personaje de comedie. Regizorul a recurs la o distribuție în exclusivitate de comedie (Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Radu Beligan, Dem. Rădulescu, Draga Olteanu, Jean Constantin), dar este adevărat că o parte din acești comici remarcabili (cel puțin primii trei) interpretează cu succes roluri grave. Rămân însă pentru Dem. Rădulescu, Jean Constantin

și Draga Olteanu partituri comice exagerate (mai ales ale ultimilor doi), în mare dezacord cu situațiile și cu tonul general al filmului, partituri care nu numai că oltează alura eroică a filmului, dar falsifică relația operei cu spectatorul, obligându-l pe acesta (oricând receptiv la comedie) să ridă în hohote — la un ghiubșuc al lui Jean Constantin — tocmai când nu e cazul.

Se pune întrebarea: dacă aveau un subiect atât de grav, de ce au recurs autorii la „colacii de salvare” ai comediei? Și răspunsul nu-i greu de dat: ca să tempereze tensiunea extremă a subiectului, ca să mărească gradul de accesibilitate a filmului. Sigur că se puteau găsi și alte piste pentru derularea subiectului, una, de pildă, exclusiv eroică, dar autorii au ales-o pe cea mai comodă.

Dominanta filmului lui Mircea Drăgan și Ioan Grigorescu rămâne totuși eroismul, capacitatea de jertfă, spiritul de sacrificiu al oamenilor, stăpînirea de sine și puterea de a se organiza în situațiile cele mai dificile, în momente-limită, când nu e vorba numai de viața lor, ci de viața a zeci de mii de oameni și de bunurile unui întreg oraș. Trebuie prețuit scenaristul pentru partiturile create lui Toma Caragiu, care interpretează un comunist (Corbea, conducătorul județului), cu alese calități organizatorice, cu pondere în acțiune și judecată pătrunzătoare; lui Gh. Dinică, excepțional om din mulțime devenit erou de bună voie și nesilit de nimeni. Personajul său este, în intenția cineaștilor, dar și în „recepția” noastră, a spectatorilor, un exponent al eroismului maselor, o expresie sintetică a acestora; el este gata să se sacrifice pentru binele celorlalți și o face deschis, fără teamă și fără să aștepte recunoașterea meritelor sale; este unul din cei mai izbitivi eroi ai filmelor noastre de actualitate.

Dincolo de câteva foarte bune interpretări (lui Toma Caragiu și Gh. Dinică i-am asocia pe Radu Beligan, G. Motto, Dem. Rădulescu), performanțele acestei pelicule țin mai ales de operatorie; Nicolae Mărgineanu, autorul imaginii, a avut probabil momente grele, când a trebuit să devină cascador, într-atît de dificile sînt unghiurile din care a filmat.

Muzica lui Theodor Grigoriu întretine cu destulă iscusință starea de tensiune, marchează cu pondere pericolul care plutește în aer și are în final, nu numai relaxarea necesară ce survine firesc după înlăturarea primejdiei, dar și o anumită măiestrie în lauda adusă eroismului.

D. I. SUCHIANU, C. POPESCU:

„Filme de neuitat”

Filme de neuitat este înainte de orice o lume în miniatură. O lume morală în construirea căreia D. I. Suchianu sacrifica, adeseori cu bună știință, comentariul teoretic (a se vedea discuția asupra Filmului politic sau a Filmului social). O lume a visului dezlanțuit: science-fiction-ul, music-hall-ul, vîrsta „de aur” a filmului, începuturile stingace, fermecătoare prin inocența lor. Dar și o lume a întrebărilor grave ale unui secol prodigios în chiar procesul propriei disoluții. E o lume a ecranului, a celor cîteva clipe de film autentic și a ceasurilor în care spectatorul crează în intimitatea sa un alt film. În prelungirea celor cîteva sute de metri de peliculă. Lumea în miniatură se întregeste cu Dosarele întocmite de Constantin Popescu. Ele aduc indiscreția picantă într-un univers care pare că începe odată cu genericul și se sfîrșește cu „sfîrșitul filmului”; Dosarele ne propun și ele o prelungire a celor două ore de proiecție ne introduc în cuișele filmului, în fascinantă geneză a peliculei, dar și în viața criticii de film. Unitatea lumii filmului așa cum o vedem la finele lecturii e consecința unei concluzii organice a celor doi autori.

D. I. Suchianu scrie mai mult despre filme decît despre Film. Critica cinematografică în accepția sa înseamnă calea de acces spre operă; critica reflectă disponibilitatea de gust a criticului. E înțelesul pe care Ibrăileanu îl dădea criticii literare, înțeles care implică și un risc: maleabilitatea gustului contestă rigurozitatea teoretică, refuză sistemul. D. I. Suchianu este însă un îndrăgostit etern; amant al tuturor filmelor, el trăiește iluzia frumuseții perpetue. Atunci cînd pelicula îl dezamăgește în întregul ei, D. I. Suchianu îi descoperă momentele de adevăr, de frumusețe. Din refuzul de a refuza se naște plăcerea degustătorului, căutarea secundelor de film care să-i permită să continue o proiecție imaginară. Din acest refuz se naște teoria scenelor de temă. Sînt acele „Treizeci de secunde de cinematograf pur în cursul unui film a cărui proiecție durează o oră”, și care ajung „să mențină speranța noastră. Cînd fără a ne preocupa de o intrigă ridicolă, ne abandonăm incintării unei suite de imagini, uitînd pretextul apariției lor, descoperim un „farmec nou”, după cum spunea René Clair. Din teoria scenelor de temă D. I. Suchianu dezvoltă ideea poveștii-bis. E prelungirea ecranului într-un ecran imaginar. Este secvența care naște în imaginația spectatorului o altă poveste, în prelungirea poveștii filmului. Consecvent aplicată, dar angrenînd o întreagă sumă de alte considerații teoretice, problema scenelor de temă poate constitui simbul unei estetici a filmului.

D. I. Suchianu scrie frumos despre dar și frumos. Cartea sa Filme de neuitat recompune o lume fascinantă și se constituie într-o lume fascinantă. Este cartea unei memorii prodigioase, înlănțuite de himera cinematografului romantic al anilor '30. Universul la care D. I. Suchianu se oprește cu deplină înțelegere aparține astăzi Cinematociei. Filmul contemporan (ne referim la producțiile ultimelor două decenii) e primit cu aceeași pasiune, dar ni se pare că marea dragoste a starostelui breslei criticilor români de film rămîne filmul romantic. Epoca de aur a filmului este pentru D. I. Suchianu un paradis pierdut în căutarea căruia și-a trimis mesagerul: memoria. El pare să se întrebă odată cu Iordan Chimet: „Căci ce a făcut altceva cinematograful în aceste ultime două decenii decît de a-și sacrifica inocența și naivitatea — pe care, oricum, le-ar fi pierdut, dar nu așa curînd — pentru orgoliul de a concura literatura și metafizica. Rafinîndu-și mijloacele de expresie printr-o încordare spectaculoasă a firii sale, pentru a recupera distanța care o separa de lumea modernă. Își sacrifica astfel certitudinile pentru a intra cît mai curînd în posesia coșmarurilor vieții contemporane”.

Val CONDURACHE

JOHN GASSNER:

„Formă și idee în teatrul modern”

Inițial, prelegeri ținute la catedra de dramaturgie a Universității din Yale, eseurile lui John Gassner apăreau la New York în 1956 sub titlul Formă și idee în teatrul modern. Zece ani mai tîrziu la a doua întîlnire cu cititorii americani autorul își reîntitula cartea Direcții în teatrul și drama modernă. Inițiativa editurii Meridiane de a oferi publicului românesc traducerea acestei lucrări de teatologie (versiunea românească și prefața de Andrei Băleanu) își află rațiunea în ecul pe care l-au stîrnit cele două ediții ale cărții consacrate unor probleme ce au absorbit multe energii critice, adesea fără vreun rezultat.

Credincios „dulcelui stil realist” al celui de al treilea deceniu autorul porneste în căutarea surselor de vitalitate și permanență ale artei teatrale. Partizanu realismului supune curentele non-realiste unui tir necruțător, beneficiind de experiența directă. „Bătălia pentru realism” — căci aceasta este, de fapt, cartea lui Gassner — e susținută cu argumentul colorat de participarea pasionată la însăși plămădirea evenimentului. Paginile consacrate teatrului simbolist și expresionist sînt prilejuri de caracterizări acidulat-ironice, acordînd dreptul la durabilitate doar inovațiilor în domeniul arhitecturii scenice. Fuga modernistilor de iluzionismul verist înseamnă o încercare de construire a iluziei irealității. A face cît mai verosimil irealul e tot o convenție menită să ajungă la iluzionism. Impasul teatrului contemporan ar putea fi soluționat — ne sugerează eseistul — printr-o conciliere a realismului cu teatralitatea. Renașterea teatrului și-ar afla dezlegarea într-un realism al cesențelor intuit încă din anii interbelici de un Giraudoux, Brecht, O'Casey. Sinteza dintre realismul esențializat (străin de amănuntul naturalist) și convenție ar readuce drama la sursele teatralității clasice. Moderația și bunul gust în materie de teatralitate resping zarva în jurul unor false inovații, stilizări ce, în realitate sînt cîștiguri ale altor vremuri: „Toți cei care pun umărul la dezvoltarea teatrului contemporan trebuie să fie conștienți de un pericol: noi sîntem niște parveniți în domeniul teatralității, pe care am redescoperit-o pe cont propriu, uitînd că ea a existat timp de douăzeci și cinci de secole înaintea lui Ibsen. Am îmbrățișat-o cu afectare în timp ce clovni și alți artiști de divertisment își făceau treaba neostentativ chiar sub ochii noștri. Așa încît e bine să nu exagerăm importanța unora din practicile noastre cele mai ingenioase și să le folosim cu discreție” (pag. 162).

Anticonservatorismul, suplețea gîndirii critice cuceresc în locul tonului doctoral încorsetat în rigorile demonstrației aride descoperim o disponibilitate a spiritului străin de orice închistare, însă atunci cînd „profesorul” renunță cu prea multă dezinvoltură la precizia unor noțiuni consacrate de tradiția estetică, folosind echivoc termeni ca cel de formalism sau naturalism, demonstrația nu are șansa de a convinge. Nu lipsit de artificiozități impuse de nevoia de a ordona și dispune acolo unde excesele nonconformiste cereau contraargumente solid elaborate, volumul de eseuri Formă și idee în teatrul modern realizează o echilibrată și tonică pledoarie pentru realismul artei teatrale.

Sorina BALANESCU



Nicolae MATYUS:

„Ruini de cetate”

NICOLAE MATYUS



„Tinerețe”

Imi place să mi-i închipui pe Iosif Matyus și pe „boreasa” lui Valeria adunându-și feciorii în casa părintească din Jibou — sat apropiat de Zalău — la vreo zi deosebită și cercetându-i pe fiecare, ea cu duioșie și dragoste nedisimulată, el cu meticulozitate de vechi brigadier silvic și cu asprimea singurătăților silvane.

Mîndri din naștere și căliți în traiul lor de pădureni, acești Matyus au crescut în case de vinătoare și în cultul pentru cîmp și animale. Nicolae a început prin a desena cai, fel de fel de cai gonind în neștire și a imita la vioară dorul privighetorilor din nopțile pădurii. În materie de cai, n-a reușit să redea însă linia armăsarului negru, în clipa cînd, întrerupîndu-se din pascut ciulește urechile și se cabrează gata să fugă. Și acum îl obsedează frumusețea celui cal albastru de negru ce era, cumpărat de tatăl său de la sătrari, ca și vitejia unui anumit ciine de vinătoare.

Poate că din cauza insatisfacțiilor pe care i le dădea „pictura”, deși tatăl era mîndru nevoie mare de scenele vinătoarești, Nicolae a plecat la Cluj pentru examenul de admitere la Școala medie de muzică și arte plastice cu vioara sub braț.

— De ce-ai plecat de la Cluj?
— Vezi dumneata, eu am crescut într-un mediu al libertății totale, în care faci ce te taie capul, urmînd doar legile naturii. Or, la Cluj, mai rămăsese ceva din optica scolii mînceneze, o rigoare de clasicism desuet, ceva cam îmbîcsit. În plus, eu visam decorativul monumental. Mai trăia încă Lövendhal, doream să lucrez cu Paul Miracovici, cu Gh. Popescu...

— Și ai reușit?
— Da. În institut m-am verificat și am verificat ce pretenții oasă e această decorativă monumentală, care nu admite să apară oricum, deci nu face rabat. — De ce te-ai orientat spre acest gen?

— Pentru că așa sînt plămădit. Bătrînul meu a fost un om al lucrurilor exacte, posesor a două brevete de invenții în specialitatea lui, dar totodată un om care a trăit și a muncit într-un mediu fantast, foarte apropiat de basm. Maică-mea, Valeria Bălăneanu, e un temperament liric, duios, afectiv. Or, lirismul altoit pe rigoare și totul într-un cadru de proporții orifice

nu putea ademeni decît spre frumosul monumental.

— Neavînd o tradiție prea convingătoare în materie, Iașul nu te-a contrazis?

— Nu. Am venit la Iași împreună cu promoția mea și m-am bucurat să vin în acest oraș despre care știam destule. Am venit totuși cu gîndul secret de a pleca.

— Dar, ai rămas.

— Și voi rămîne, pentru că atmosfera generală de viață și de lucru e foarte apropiată de cea a copilăriei mele. Trăiesc aici bucurii plene, fie că vinez împreună cu prietenul Dron, fie că-mi îndrum studenții la facultate, fie că lucrez la atelier alături de Ion Neagoe. Formăm o mare familie, completîndu-ne unul pe altul, desigur influențîndu-ne, cam așa cum se întîmplă și la scriitorii sau la actorii. Dacă C. Radinschi și Adrian Podoleanu vor să-l facă pe Dan Hatmanu pescar, de ce nu l-aș face, la rîndul meu, pe Ion Neagoe vînător? Și știind amîndoi la pîndă de mistreți, de ce n-am vorbi despre expoziția pe care o pregătim împreună cu Liviu Suhar la Iași?

— Deci pictură de șevalet?

— Bineînțeles. De altfel, totul începe de aici. Nu poți fi pictor fără șevalet.

— Explică-mi: de ce nu faci peisaj?

— În felul meu, fac, dar nu doar de dragul elementelor din natură. Peisajul nepopulat nu mă pasionează. Atent la ciclurile existenței noastre vreau să depășesc cadrul. Nașterea, viața, dragostea, moartea rămîn eternele teme din viață. Mă simt legat de oameni. Portretul da, mă interesează, e în el un univers în permanentă frămîntare.

— Tradiția ieșeană nu te-a ademenit spre peisaj?

— Nu poate. Am trecut și eu prin fazele obișnuite de evoluție: violentînd culoarea, exprîmîndu-mă sonor, încercînd gingășii de efect. Am ajuns, treptat, la o, să-i zicem, maturitate în care nu tind să par altfel decît sînt temperamentul și să transmit decît ceea ce mă frămîntă.

Iașul mi-a dat un plus de lirism cromatic și de pasiune pen-

tru atmosferă, deci mi-a accentuat picturalitatea artei. Altfel, poate că eram mai cerebral, mai sec. Iașul îmi cultivă pasiunea pentru artă, prin atmosfera lui, prin tot ce reprezîntă.

★
Ninge frumos. Copoul e în hotă de sărbătoare. Ne plimbăm pe aleea care permite vederea spre stradă.

— Îți place mozaicul de pe frontonul cinematografului Copou?

— Cred că mai mult nu puteam reuși. Ambianța nu ar fi permis stridențe și n-am vrut să violentez echilibrul cadrului, să concurez la evidențierea, cu orice preț. După mine, a decora nu înseamnă a adăoga inutil, a încărca, ci a face exact cît e necesar pentru a reliefa frumusețea arhitectonică fără alterarea mediului. Monumentalistul trebuie să intervină rafinat, discret, nu dur și infatuat, să întregească gîndul arhitectului. De aceea, pledez pentru o colaborare între arhitectul-proiectant și pictorul decorator chiar din momentul concepției clădirii. Arhitectul să nu mai apeleze la monumentalist doar pentru a acoperi spațiile nerealizate din edificiu, ci să prevadă în ansamblu locul picturii sau al sculpturii. Pentru aceasta, n-ar fi rău ca la Institutele de proiectări să fie și un artist monumentalist care să răspundă de estetica proiectelor, așa după cum sculptorul are nevoie de un arhitect pentru soclu și plasamentul lucrării. Probabil că atunci nu am mai realiza construcții prea încărcate arhitectonic încît să mai suporte și pictură, ca de pildă Casa de cultură din Roman și chiar cea din Suceava. Imi place rezolvarea Casei de cultură din Tg. Neamț.

— Care crezi că e viitorul artei monumentale?

— Îmbînarea de mozaic-frescă-sculptură... Apelearea la materiale diferite ca duritate și la forme sculpturale sau cinetice care să aducă elemente noi în verticalitate sau orizontalitate — după caz. Cred în monumental ca într-o artă a viitorului născută din specificul tehnicist al epocii. Arta trebuie să fie un

ARLECHINADA (III)

Val GHEORGHIU

În atelierul alb din inima Parisului, Brâncuși învătă să fotografieze. Își amenajă, într-un colț, camera obscură, dar o mască atît de bine încît fu de nebănuit. Deși refractor bli-furilor publicitare și tehnicilor la modă, artistul nu putu ocoli fotografia. Monden? Nu. Reproducîndu-i-se tot mai des operele de către fotografi mai mult sau mai puțin artiști, Brâncuși e neliniștit de posibilitatea unei receptări greșite a operei sale. Sever, cu tot ce era legat de numele său, vru să arate el însuși cum trebuie privită sculptura sa. Scrupulosul gorjan.

În acea zi de octombrie campestru, să nu uit ziua aceea, eu și frate-miu Remus plecarăm la pește. Luarăm de sub perna surorii noastre ciorapii de mătase, diafania ciorapi adumbriți, și fugirăm la iazuri.

Apa se încrețește violaceu dinspre trestii, racii se duc mai la fund sub răchiți, peștii se zbat, plescăit, peste luciu. Vine furtuna și ploaia. Burdușim ciorapii cu raci și peștani, peste digul înalt sărîm înspre cîmpuri. Vine furtuna și ploaia. Frate-miu Remus mă ia de stînga și strigă: la cai! la cai! Peștani și racii se zbat infundat în ciorapi, desprindem un cal frumos din herghelie, cel mai frumos cal brun roșcat și îl încălecăm amîndoi: frate-miu Remus în față, pe greabăn, eu înspre șale, cu umpluții ciorapi. Vine furtuna și ploaia. Fugim pe sub cerul campestru, pe spate ne curge sudoarea călduță.

La marginea tîrgului descălecăm. Furtuna și ploaia-s de parte, la iazuri. De la noi pin-la ploaie, un suplu șirag de argint sclipitor se întinde: peștani și racii rămas-au pe drum. Ciorapii acum sînt uscați și ușori.

De Chirico spune că Schopenhauer, care știa multe în acest sens, îi sfătua pe concetățenii săi să nu așeze statuile oamenilor celebri pe coloane sau pe pedestale prea înalte, ci să le așeze pe socluri joase, așa cum se face în Italia, unde fiecare om de mamură pare situat la nivelul trecătorilor, mergînd împreună cu ei.

Ieri, trecînd în sus, am văzut niște statui pe o casă

Atelierul e totdeauna mult prea mic. Lucrezi la o pînză și crezi că totul merge bine. O termini, dar cînd o duci în sală și o pui pe perete, arată altfel, e altceva. Mai mică? Mai strălucitoare? Ce fericit ai fi să poți lucra chiar în sală. Să și se spună: iată, aici va sta pînza ta. Și, apoi, un vernisaj al generis: cînd toți cei din sală lucrează încă. Nu spunea Valéry: de ce producerea unei opere de artă nu s-ar putea concepe și ea ca o operă de artă?

Planta de agav, ce moare în anul în care își deschide uriașa floare!

bun colectiv și să contribuie la educarea publicului.

După felul cum conduce, am înțeles că Nicolae Matyus, în afară de pictură și vinătoare e un pasionat al volanului.

— Ce fel de om ești?

— Cred că un dur sentimental. Dur cu mine însumi.

— La Institut, printre studenți, cum te simți?

— Aspru cu cei care au greșit ușa. Le fac un serviciu sfătîndu-i să-și caute alte ocupații. Nu pot suferi impostura și pierderea de timp și energie.

— Ce maestru ai vrea să-ți fie alături?

— Am slăbiciune pentru Jan Vermeer din Delft pentru ceea ce sugerează pictura sa, un fel de magie care vine din generații vechi.

— În atelier am observat că îți la loc de cînstă acuarela unui copil.

— Da, e lucrarea unei fetițe de la Horodiștea-Cotnari, un

portret surprinzător de interesant. Desenul copiilor, mergînd la esență, e o pledoarie pentru virtuțile decorativului. În arta lor parcă îi găsești pe Chagall, pe Braque, Picasso, pe toți marii maestri. E un fel de prevedere din mugure a fructelor viitoare.

— Acum, că am ajuns la casa de vinătoare în tăcerea pădurii, spune sincer: dacă-ți iese în bătaie o căprioară, tragi?

— Cum o să fac una ca asta? Să distrug frumosul? Am venit aici pentru înfîlnirea odihnitoare cu pădurea mea din copilărie, nu pentru carnagiu.

De fapt ne aflăm aproape de Vaslui, la un ocol silvic, poate la Dobrovăț. Dar, parcă eram acolo, în părțile Zalăului. Iar Valeria Matyus își ținea feciorul de mîna și îl privea cu ochii ei copilăroși de limpezi. Era mai mult al ei. Al ei și al picturii.

Aurel LEON

GÎNDIREA ÎN ARTĂ

(urmărire din pag. I)

presive. Totul trebuie să contribuie, pentru ca spiritul celui care contemplă să poată coincide cu realitatea simțită de artist, cu „inefabilul”. Metafora nu mai reprezintă în acest caz o simplă figură de stil, ci o punte aruncată între aparență și realitate, între finit și infinit, între vizibil și invizibil. I s-a atribuit la un moment dat muzicii, din unghiul acestei folozofii asupra artei, un rol privilegiat, prin virtuțile ei sugestive, prin capacitatea de a evoca o realitate ideală, prin mijlocirea combinațiilor sonore. Dar trebuie să recunoaștem că, expresie a unei armonii interioare, a unei stări muzicale a sufletului, poezia nu poate fi redusă la înțelesul unei muzici verbale, că lirismul ei implică și reclamă totodată o muzică a

ideilor, prezența unei atitudini intelectuale, atașată realității vii, concrete, de neînlocuit prin combinații oricît de ingenioase ale cuvintelor și noțiunilor abstracte...

★

S-a pierdut adeseori din vedere că arta nu este totuna cu un joc gratuit, că ea nu poate însemna simplă podoabă, evaziune sau spectacol decît pentru o privire superficială sau un diletantism egoist. Adevărul căruia artistul autentic i se atașează aparține lumii noastre și nu unei fictive lumi de dincolo. Și el înseamnă mai mult și altceva decît surîsul unei măști sau pură senzație a inefabilului. De aici efectul tonic, binefăcător, ca promisiunea unei împliniri, capacitatea artei de a angaja, ca printr-o magie transfiguratoare, toate resursele vieții sufletești, antrenîndu-le spre un ideal de armonie și împlinire integrală. Incarnație a sensibilității artistului, care cîntă — pentru a spune așa — prin intermediul ei, arta este într-un fel, emo-

ție cristalizată, exteriorizată și rostul ei principal constă în a pune în vibrații sensibilitatea și gîndirea celui care o contemplă. La o privire mai atentă emoția estetică ne înfățișează un conținut complex, mai comprehensiv, în comparație cu ceea ce se înțelege obișnuit prin emoție; ea presupune participarea necesară a unui act de cunoaștere, modalitate aparte, ireductibilă, complementară totuși aceleia practică de știință în explorarea universului uman și natural. Fără îndoială, intuiția artistică poate fi fragmentară, imperfectă, în cuprinsul ei poate exista o doză considerabilă de ficțiune și convenționalism, dar nu e mai puțin adevărat că și atunci chiar cînd ar părea să se îndepărteze de realitate, arta ne apropie de esența ei profundă, revelîndu-ne — așa după cum observase cu atîta vreme în urmă Aristotel — adevăruri care trec dincolo de posibilitățile și năzuințele științei discursive; prin însuși acest fapt ea contribuie — am spune, la transformarea unei ontologii abstracte într-o cunoaștere

concretă de care speculația filozofică și disciplinele morale nu se pot dezinteresa. Artiștii, poezii în primul rînd, au fost considerați întotdeauna ca niște ființe privilegiate și o veche legendă ne spune că ei sînt acei care, de ori unde, pot auzi „clopotele din Is”... Există într-adevăr, în arta picturii, în divinația poeziei, ca și în creația muzicală, în aparență cea mai detașată de percepția spontană, cea mai „construită”, o profunziune de idei, o cunoaștere adîncă a realităților spirituale, a căror ignorare ne-ar lipsi de cele mai prețioase perspective și certitudini. Dar pentru a capta esențialul și a atinge prin opera lui un nivel de maximă autenticitate și rezonanță spirituală, i se cere artistului un dublu efort: un efort de meditație și de disciplină morală, astfel ca prin analiza propriului eu și a realității ce-l înconjoară, să poată conferi operei sale trăsăturile unui veritabil act spiritual, lucid și responsabil, înscris în ordinea adevărului, spre binele artei și al cetății...

Simplă însemnare

Andi ANDRIEȘ

Există la un autor dramatic un sentiment pe care l-aș numi sentimentul mulțumirii. Sau poate sentimentul ambianței sau poate sentimentul intersecției. Interesează mai puțin denumirea, cit mai ales sentimentul în sine. Incerc să mi-l explic deseori și de fiecare dată un anume instinct scriitoricesc refuză formularea savantă și reține simplitatea elementară a datelor.

De ce un sentiment al mulțumirii? Deoarece un autor dramatic realizează o literatură aptă să se materializeze la modul cel mai propriu și mai prompt, o literatură care devine om sau devine oameni în fața unei săli, adică în fața unui for moral care decide pe loc reușita sau eșecul, care în decurs de câteva ore acceptă sau respinge fără menajamente munca literară a autorilor. Sentimentul mulțumirii este acea forță de atracție în care intră scriitorul dramaturg, o gravitație fermecătoare și riscantă în același timp, din care odată sustras, rațiunea scrisului său dispăre.

Ambianța poate însemna același lucru, dar, într-o interpretare mai atentă, sentimentul aduce cu sine o răstrângere în social, o întimplare într-un întreg care aparține autorului dramatic exact în măsura în care autorul aparține la rîndul lui acestui întreg. Ambianța, în acest context, nu este mondenitate steapă, împrejurare, accident, nimic din toate acestea, ci este interpretarea de adîncime a mediului în care se produce acțiunea scenică, înțelegerea filozofică a unui cadru angajat socialmente și ideologic, stăpînire sigură a dimensiunilor umane abordate ca materie literară. Al ambiției sau al mulțumirii, oricum, sentimentul acesta insistă asupra fiecărei mese de lucru, în intimitatea alcătuirii schimbului de replici.

Intersecția se referă, cred, la ideile pe care aceste replici le pun în circulație și care, prin fascicolul luminat al rampei, obțin mobilitate și acces pe drumurile sentimentale ale publicului. Dacă intersecțiile nu se produc, faptul poate deveni îngrijorător pentru dramaturg, însemnînd nici mai mult nici mai puțin pe el a preferat liniștea unor drumuri comode, neexpușe reflexelor de gîndire și, prin esență, îndepărtate de destinația propusă.

Un sentiment al mulțumirii sau poate un sentiment al ambiției sau poate un sentiment al intersecției.

De fapt, dacă ne gîndim bine, un sentiment al răspunderii artistice și civice. Nimic nou totuși o repetare care regenerează.

OMUL ÎN PERSPECTIVA
PSIHOLOGIEI SOCIALE

Petru PÂNZARU

Omul contemporan, raporturile și activitățile umane atît de variate ca natură, conținut, formă și sens, precum și efortul optimizării lor sînt teme de meditație filozofică, de investigație sociologică (adesea foarte specializată), în genere sînt teme de cercetare, din diversele unghiuri de vedere ale științelor sociale și umane, între care se înscrie și psihologia socială.

Perspectiva psihosociologică de inspirație marxistă asupra omului, activităților și raporturilor umane angajează inițial, prin însăși structura sa conceptuală de bază, cuceririle teoretice și metodologice ale filozofiei materialist dialectice și istorice, ale sociologiei întemeiate de Marx.

Rațiuni puternice ne-au călăuzit spre o asemenea opțiune tematică și spre o atare perspectivă teoretică-metodologică. Înfașurarea lor succintă echivalează cu formularea „profesiunii de credință” a lucrării și autorului ei.

PERFECTIONAREA necesară a raporturilor și activităților sociale și, în cadrul lor — ca e-

lement esențial, a raporturilor umane interpersonale — este strict condiționată de cunoașterea naturii lor interne și condiționărilor externe, a legilor ce le dirijează și mai ales a formelor lor de manifestare, de realizare concretă, particularizată. O obligație mereu actualizată este cunoașterea înfașurării pe care o îmbracă în contemporaneitate acel vechi raport — vechi ca și omeneirea — între general-uman și concret-istoric, raport în cadrul căruia primul termen nu există decît prin cel de al doilea, iar acesta este forma de ființare a celui dintîi.

Dacă în problematica omului filozofia își aduce neprețuitul aport dezvăluind și conceptualizînd esențele mai mult sau mai puțin stabile, în schimb psihosociologia își apleacă eforturile cognitive pe terenul viu mereu reînnoit (chiar pe baza aceleiași structuri sociale fundamentale, a aceleiași formații și epoci istorice, a aceluiași „material” uman) al raporturilor social-umane inter — și intra-subiective, motivaționale, spirituale, afective, va-

lorice, ideologice, comportamentale, atitudinale care fac neîncetat legătura între micro și macro-structuri.

Misiunea psihologiei sociale? Să zugrăvească, pe tabloul relativ stabil al general-umanului, chipul, înfașurarea oamenilor contemporani, a activităților și raporturilor dintre ei în medii (societăți) concret determinate istoric și sociologic, să sugereze posibilitățile și căile eficiente de ameliorare a acestor raporturi destul de complicate, atît prin determinările și modurile de împletire și condiționare reciprocă — cit și prin dinamismul lor mereu accelerat. În vastul „alambic” social intră subiecți umani, cu o natură identică sau analogă. Totuși „produsele” ce ies din acest „alambic” sînt foarte diferite. Relațiile sînt și mai accentuat diferențiate.

Psihosociologia ne poate ajuta să înțelegem tot mai profund, mai multilateral lumea în care trăim, sporindu-ne astfel șansele de a o perfecționa. Spunem șansele, pentru că schimbarea lumii, perfecționarea ei nu e funcție univocă de înțelegerea și aplicarea ei teoretică. Aceasta e doar premisa. Trebuie să intervină practica, acțiunea omenească transformatoare. „Spre deosebire de concepția idealistă — precizau Marx și Engels — în Ideologia germană — concepția materialist-istorică nu explică practica prin idei, ci explică prin practica materială formarea ideilor și, în consecință, ajunge la rezultatul că nici una dintre formele și produsele conștiinței nu poate fi nimicită prin critică spirituală, ... ci numai prin răsturnarea practică a relațiilor sociale reale, ... că nu critica ci revoluția este forța motrice a istoriei... a oricărei teorii”.

Practica socială depășește pe însăși social (sau chiar grupul) cu înțelegerea sa cu tot, deși evident, o presupune în mod necesar, căci practica leagă și în același timp desparte, diferențiază generațiile ce se succed. Torța se transmite dar nici „mîinile”, nici „crocierul” nici direcția de mers nu mai sînt aceleași. Dacă psihosociologia merită să fie studiată e și pentru că oferă căi de acces spre mecanismele mai intime, particulare ale acestei practici într-o societate, într-o etapă, într-o colectivitate determinantă, fără a pierde din vedere caracteristicile general-umanului.

Perspectiva psihosociologică e specifică prin efortul de a studia omul în relație și activitate, plasat în contexte sociale, situaționale riguros precizate. Deși originală prin scopuri și funcții, perspectiva psihosociologică, — o repetăm — nu e autonomă nici față de celelalte științe sociale și umanistice, nici față de filozofie. Lucrul acesta trebuie accentuat azi mai mult decît oricînd, deoarece se încearcă uneori a se postula opoziția între filozofie și științe, între acestea și ideologie, ceea ce împinge spre

consignația

Consignația este o prăvălie mortuară care a profitat de suirea la cer a celor numiți vînzători ambulanzî însăși ideea unui magazin fabulos cu mii de obiecte ne umple de zîmbet o și ce fapte revin personalului trecut prin suave școli comerciale de sus din cerul lor ambulanzîi provoacă ninsori de articole dispartate derutînd caracterul doamnei gestionar pregătirea ei și tot ce ține de dreapta împărțire a comerțului în articole vii și articole moarte.



peisaj de primăvară

Cele două măceluri numite mondiale s-au încheiat în mod onorabil astfel discută liniștiți și amabil mortul din deal cu mortul din vale.

Sacrificiile noastre n-au fost inutile continuă dinșii dialogul în vervă și-n focul discuției ei nici nu observă cum se scurge pe pămînt luminoasele zile.

Trece o iarnă și vine o vară pe morminte-nflorește un fir de camee mortul din deal ar iubi o femeie mortul din vale ar fuma o țigară.

MIHAIL
SABIN

la marginea pîinii

Cum înăuntrul fiecărei pîini respiră sufletul celor buni risipiți în marele exod al grîului din pămînt spre teigheaua lovită de strigăte cum țărîmul dă în primire brutarului și cum vînzătoarea se poartă cu pîinea ca și cu o piatră străină și cum vine bunica în spatele altei bunici dimineța și seara și cum cade zăpada pe ploaie și ploaia pe soare și totul se-oprește pe trupul pîinii enorme.

Dar iată cum pîinea pornește în zbor înapoi le pe masa noastră în sacoșa bunicii și pe urmă n mîna brutarului și iar mai departe pe cîmp. Unde devine din nou vînt și răbdare

un pozitivism anost în tratarea și înțelegerea problematicii omului, conduce la „restructurarea câmpului epistemologic” în așa fel încât din el se elimină conceptul de om și, cum spunea cu îngrijorare Mikel Dufrenne, se celebrează triumful „științei” și „moartea omului”: „Idealismul nu are deloc grijă de om”.

Considerăm că efortul de a trata omul în perspectiva științifică a psihologiei sociale, a sociologiei și altor științe sociale și umaniste poate contribui la combaterea celui neodogmatism teoretic pe care filonul pozitivist al structuralismului încearcă să-l instaleze în câmpul reflecției despre om.

Din unghiul de vedere al psihologiei sociale, mai este ceva important de adăugat. În afara ipocriziei omenești obișnuite, diurne, cu pondere mai mare sau mai mică în raporturile umane, există și își exercită încă influența nocivă un fenomen ce poate fi numit ipocrizie teoretică. Idealismul, fie el filosofic sau sociologic și psihosociologic, este forma concentrată a acestui fenomen. El constă în travestirea în concepte mistificate și mistificatoare a unor realități social-umane contradictorii, în înșelare și autoînșelare, în *ruptura față de viața umană, concretă, cotidiană*. Psihologia socială — așezând în fața oamenilor oglinda comportărilor lor obișnuite și excepționale, tinzând să dezvăluie motivația reală și nu iluzorie și mistificată a acestor compartimente — poate contribui, într-o anumită măsură, la combaterea idealismului care sub variate forme își prelungește în mod paradoxal existența chiar în sinul materialismului.

AUTOCUNOAȘTEREA face parte din interesele majore ale societății socialiste. Ca rezultat al dialogului activ dintre teoretic și practic, dintre idee și viață, dintre proiect și experiment, în funcție de exercitarea spiritului critic, *autocunoașterea* furnizează criterii valorice de acțiune. Particularitatea autocunoașterii constă în aceea că *nimeni*, în afară de colectivitatea umană respectivă, prin reprezentanții ei teoretici, ideologici și politici, *nu o poate realiza mai adecvat, mai veridic*. Tot specifică e împrejurarea că autocunoașterea nu e un scop în sine,

ci un *mijloc* de realizare eficace, într-un ritm stabil, a idealurilor socialismului în structura și finalitatea lor umanistă originară.

Idealurile societății noastre socialiste, — formulate limpede în doctrina ideologică și programul politic al partidului — sînt profund umaniste.

Un umanism care refuză utopismul.

Un umanism al lucidității și realismului care se revendică nu numai filosofiei materialist-dialectice și istorice, ideologiei comuniste, culturii umanist-socialiste, ci, în egală măsură, *practicii* cotidiene la nivel macrosocial.

Singurul autentic și integral este umanismul *procesual*. Căci angrenat în *procesul practicii* sociale, el e funcție de o întreagă constelație, foarte concretă, de factori socio-economici, instituționali, politico-juridici, cultural-educativi. Astfel, umanismul penetrează *treptat* țesătura vieții sociale globale și dacă ne referim la relații interumane la nivel microsocioal și la sfera conștiinței individuale, el penetrează în ritmuri inegale. Ca orice proces real, viu, autentic și procesul „umanizării” raporturilor sociale, inclusiv după desființarea exploatării social-economice, este contradictoriu. Nu toți factorii îl favorizează. Printre ei se numără și factorii psihosociale. Dar — și aceasta este de maximă importanță — tocmai printre factorii psihosociale se găsește, dacă sînt cunoscuți și utilizați adecvat, nebanuite surse de energie pentru *perfecționarea relațiilor sociale și celor umane*, pentru „umanizarea” lor consecventă în spiritul valorilor politico-etice ale socialismului. „Prin făurirea deplină a socialismului, orînduirea cea mai dreaptă și mai umană din cîte a cunoscut omenirea pînă acum — preciza secretarul general al partidului nostru — înțelegem asigurarea, la scara întregii societăți, a egalității și echității sociale, dezvoltarea democrației socialiste în toate sectoarele de activitate, crearea condițiilor pentru participarea, la toate nivelurile, a maselor largi populare la elaborarea și aplicarea hotărîrilor privind desfășurarea întregii vieți economice și politice”. Iată un țel umanist major, formulat nu în termenii apodictici ai unui decret, ci în *termenii dialectici ai unui proces*.

Neșteptat de palid și de intermitent a fost ecoul unei excelente inițiative a Editurii Minerva: restituirea, pentru uzul specialiștilor și al marelui public, a unor monumente literare ale trecutului. E vorba de prezentarea monografică a revistelor de la mijlocul secolului al XIX-lea, cu toate consecințele rezultînd din diferențele de grafie și din necesitatea de a stabili cu precizie, pînă la detaliu bibliografic lista completă a colaboratorilor, locul publicației în epocă, profilul ei specific. Utilizarea grafiei chirilice impune mai întîi facsimilarea textului, operație necesară cu atît mai mult cu cît numărul redus al exemplarelor originale presupune prezervarea lor cu grija datorată oricărui monument de cultură sau de artă. Reproducerea fotografică trebuie apoi urmată de o transcriere interpretativă, de aducerea, deci, a textului la nivelul ortografiei actuale, păstrîndu-se particularitățile de pronunție ale epocii, nu și cele de grafie. Aceste două obligatorii operații pot fi apoi complinite cu studii, note, indici, glosare etc. în funcție de preferințele și intențiile editorilor. Asemenea ediții sînt posibile în cazul periodicelor literare cu existență relativ scurtă, dar care au exprimat cu strălucire ideologia și capacitatea creatoare a epocii. Nu le vedem necesare pentru publicații de lungă cursă, cu caracter preponderent jurnalistic, așa cum au fost *Curierul românesc* sau *Albina românească*. Revistele cultural-literare de referință trebuie însă neapărat aduse prin mijloacele cunoscute de editare în conștiința contemporaneității. Menținîndu-ne în perimetrul cultural al lașului, operația întreprinsă cu *Alăuta românească* și *Dacia literară* urmează a fi întregită cu *Propășirea* și *România literară* pentru a putea avea o imagine edificatoare a unei epoci și a instituțiilor ei culturale.

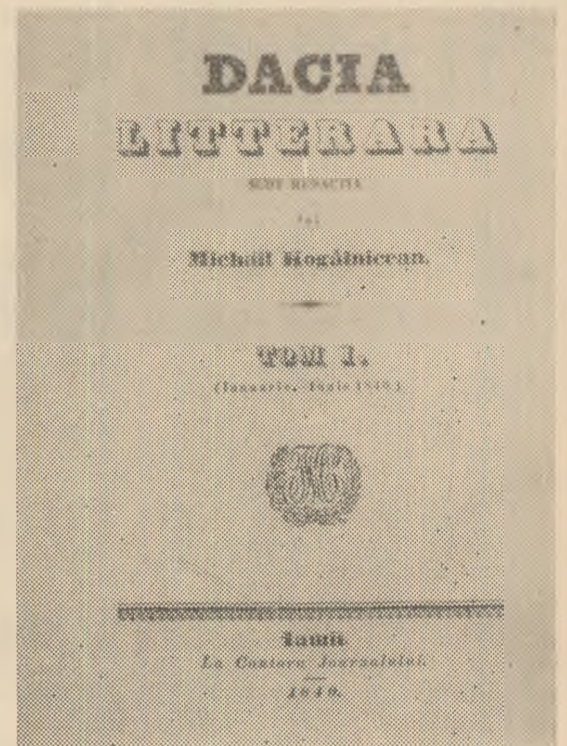
Începutul a fost făcut cu o revistă de început, de fapt cu un supliment literar, *Alăuta românească*, publicat ca o anexă a *Albinei românești*, în anii 1837-1838. Aparițiile sînt sporadice, literatura originală e concurată serios de traduceri, cîteva articole sînt dedicate istoriei, geografiei, problemelor de învățămînt. Primele opt numere le datorăm inițiativei neobositului Asachi, celelalte cinci sînt editate, cum a demonstrat N. Cartoian, sub girul tînărului dar clarvăzătorului Kogălniceanu. E greu de desprins din practica publicistică a *Alăutei* o anticipare cît de modestă a programului *Daciei literare*, deși pledoaria pentru producțiile originale poate fi recunoscută în recenzia lui Kogălniceanu la *Mică geografie a Daciei, Moldovei și Țării-Românești prelucrată de Pitarul V. Popescu-Scriban*. Pentru istoria literaturii sînt de reținut doar memorialul de călătorie al lui Negruzzi devenit ulterior *Scrisoarea I*, tentativa de critică a aceluiași Negruzzi aplicată lui Daniil Scavinski „ca l mititel la făptură” unde pitorescul biografic devine sursa unui portret moral și, în sfîrșit, frumoasa meditație a lui Asachi prilejuită de *Anul nou 1838*. E curios de semnalat că traduceri de proză au în exclusivitate un singur semnatar, Mihail Kogălniceanu, cel care doi ani mai tîrziu va declara cu fermitate: „Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi”. De unde se vede că mentorul *Daciei literare* osîndea numai excesele, că direcția heliadistă răspundea și ea unei necesități pentru cultura modernă incipientă a cărei marcă de durabilitate nu avea să fie dată decît de producțiile originale. Ediția *Alăutei* s-a bucurat de o foarte exactă transcriere interpretativă datorată Corneli

RESTITUIRI

Liviu LEONTE

Oprîșan care a alcătuit și un util indice de nume și un sumar minimal. Studiul introductiv semnat de Al. Andriescu desprinde liniile de forță ale revistei, fixîndu-i prin formulări sintetice, locul în istoria culturii și a literaturii române. Asemenea studii în care rigoarea informației istoricului literar se conjugă cu percepția de finețe a criticului sînt binevenite atît prin rezultatele lor imediate cît și prin riposta pe care o dau istoriei literare transformate de unii în arhivistică sau criticii eseistice făcute după ureche, fără o elementară acoperire culturală.

Un adevărat eveniment editorial a fost înscris de cea de a treia ediție a *Daciei literare* apărută sub îngrijirea Mariei Platon. Despre semnificația



Daciei literare este aproape superfluu să mai discutăm, după atîția ani de exegeză și cercetări documentare. Revista condusă de Kogălniceanu rămîne în cultura noastră ca un moment de răscruce prin programul formulat, prin concordanța perfectă dintre program și ilustrarea lui literară, prin eminența calităților artistice. Uimitoare pentru programul de esență romantică al *Introduției* nu este numai desprinderea citorva coordonate fundamentale pentru o literatură *națională* ci și posibilitatea de a-l exemplifica pe parcursul doar a trei luni de apariții, prin opere și capodopere. Renunțînd, deci, de a-i atribui lui Kogălniceanu geniul anticipativ, trebuie să vedem în el spiritul care și-a desprins ideile din cursul viu al unei literaturi care-și așepta numai teoreticianul pentru a-i fixa atribuțiile esențiale. Miracolul *Daciei literare* stă însă în calitatea literaturii publicate. Nici o altă revistă românească nu a adunat pe un număr atît de restrîns de pagini atîtea opere reprezentative, unele adevărate culmi ale literaturii noastre: *Introducția* lui Kogălniceanu, *Alexandru Lăpușneanu*, *O alergare de cai* și *Cîntece populare a Moldaviei* de C. Negruzzi (e, deci, o perioadă de explozie creatoare a scriitorului), *Buchetiera de la Florența* de V. Alecsandri, *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu. Cenzura care a suprimat-o cu brutalitate, la fel cum a procedat cu *Alăuta* sau *Propășirea*, nu își dădea seama de reversul măsurii. *Dacia literară*, oprită în plină efervescență creatoare, după ce într-un răstimp scurt probase întreaga forță a programului, a fost scutită de abaterile și eclipsele de calitate pe care le-au suferit publicațiile cu o îndelungă existență literară. Revista lui Kogălniceanu s-a putut însă fixa în conștiința posterității cu autoritatea unui model.

Maria Platon, autoarea restituției filologice a textului și a comentariilor, a conceput monografic ediția. Transcrierea textului a beneficiat și de excepționalele condiții grafice care permit urmărirea pe aceeași pagină, a versiunii facsimilate alături de cea trecută în ortografia actuală. *Introducerea* cu intenții exhaustive urmărește metodic, punct cu punct programul *Daciei literare*, ecoul în epocă, raportează ideile la întreaga operă a lui Kogălniceanu. Clarificînd o serie de date de istorie literară, notele și comentariile, alături de o extinsă bibliografie, întregesc elementele acestei ediții de referință. Este o restituire pe care am dori-o aplicată și altor periodice ale trecutului și care au însemnat, după fericita expresie a editoarei „biruințe ale opiniei publice”.



N. MATYUS: „Natură statică” (stînga)
„La Onești” (dreapta)

Construcția socialistă este menită să deschidă noi perspective vieții omului, ceea ce înseamnă realizarea unui nou model — superior față de cel al societăților anterioare — de integrare socială a membrilor societății și totodată a unor noi posibilități de dezvoltare complexă și de afirmare socială a tuturor. Comandamentul *totul pentru om* nu poate avea în vedere — spre a fi eficient — omul abstract, impersonal, eteric, ci *ființa umană concretă*, subiectul tuturor relațiilor sociale, subiectul activ al tuturor transformărilor sociale, ființa care este *individ și persoană* umană în același timp și care poate să devină *personalitate*. Noțiunile de individ, persoană, personalitate sînt adesea folosite ca sinonime în limbajul comun. Chiar în limbajul științific, ele sînt adesea tratate în mod nediferențiat. Uneori, tema abordată nici nu reclamă diferențieri terminologice prea pronunțate. Dar atunci cînd este vorba de perspectivele dezvoltării omului în „societatea socialistă”, „umanizată”, pe care a prevăzut-o Marx, situația este alta: cerințele nuanțării noțiunilor au importante implicații. Tocmai această împrejurare ne îndeamnă să încercăm formularea unei propuneri de delimitare a acestor noțiuni.

Noțiunii de *individ* — dacă nu i se adaugă și alte determinări — nu desemnează altceva, credem, decît un exemplar al speciei; individul uman este un exemplar al speciei umane. Contrar unor formulări curente, însă eronate, conform cărora numai ceea ce este psiho-social în ființa umană deosebește un om de altul, ființa biologică fiind identică la toți oamenii, orice individ este, de fapt chiar sub aspect strict biologic, unic și irepetabil. Nu există doi indivizi identici în cadrul nici unei specii: nu pot fi găsiți doi căței identici, numai asemănători; nici măcar două frunze nu sînt identice pe același copac. Toată lumea știe că nu se află nicicînd și nicăieri doi indivizi umani; avînd amprente identice. Dar unicitatea individului nu se reduce la atât: nici timbrul vocii, nici grafia specifică, nici conformația danturii, nici numărul firelor de păr din cap, nici structura creierului nu este exact aceeași la doi indivizi diferiți. De fapt, oamenii sînt diferiți unul de altul, ca indivizi ai speciei, sub aspectele unui număr incalculabil de mare de note dobîndite prin zestrea lor biologică, ereditară.

Omul nu este însă doar o ființă biologică, ci una prin excelență socială. Omul are o natură socială care nu numai că se suprapune celei biologice, dar o împregnează pe aceasta din urmă. Comportamentul individului uman este reglat printr-o motivație socială, printr-un sistem social de valori, prin norme socio-culturale, care pătrund pînă în cele mai intime cute ale ființei noastre biologice. Omul este o ființă conștientă de sine, care se raportează activ la mediul său inconjurător, iar mediul său de viață nemijlocit este unul socio-cultural. Omul concret este de aceea, necesarmente, nu numai individ — exemplar al speciei, cu o zestre ereditară determinată — ci persoană umană.

Persoană, zicem, nu personalitate. Credem că distincția terminologică ar putea fi motivată și de faptul că personalitatea, cum se va vedea, ar putea fi tratată cu mai mult folos și cu mai multă îndreptățire ca noțiune sociologică și nu psihologică.

Definițiile date de psihologi persoanei umane sînt multiple și variate și nu poate fi sarcina noastră, mai ales nu aici și acum, de a le confrunta și analiza. „Agregatul organizat de procese și stări psihice aparținînd individului”, despre care vorbește Ralph Linton, sau „organizarea dinamică, în individ, a sistemelor psihozifice care de-

Individ, persoană, personalitate

Andrei ROTH

termină adaptarea sa la mediu într-un mod care îi este propriu numai lui”, cum scrie C. W. Allport, ca și multe alte definiții care se deosebesc sub diferite nuanțe. vizează, toate, un *sistem* de proprietăți psihice relativ constante, care asigură adaptarea specific umană la mediu, formîndu-se și stabilindu-se în decursul vieții individului, în procesul socializării acestuia, purtînd deci amprenta macro- și macro-mediului social în care s-au constituit. „Distincția dintre individ ca persoană și individ ca ceva întîmplător nu este o distincție logică, ci un fapt istoric — scrie Marx în „Ideologia germană”. Marx vorbește de persoană aici, nu de personalitate; subliniază, în continuare, că persoana se conturează sub influența condițiilor sale sociale de existență. Trăsăturile persoanei diferenciază ființele umane în plus față de deosebirile strict biologice, native dintre ele. Aceste trăsături sînt produse ale relațiilor sociale și se realizează în procesul activităților sociale desfășurate de om. Dezvoltarea persoanei umane, afirmarea sa multilaterală, completă, este un proces socialmente condiționat al diferențierii: de fapt, este un proces de *singularizare prin socializare* progresivă: „Omul este, în sensul literal al cuvîntului, un zoon politikon, nu numai un animal social, ci un animal care numai în societate se poate singulariza” — scrie Marx.

Ființa umană este prin urmare, neapărat, nu numai un individ al speciei, ci persoană — ființă conștientă și activă, formată și situată la intersecția unor relații sociale. Orice om este eo ipso individ și persoană; nu fiecare este personalitate. Dezvoltarea individului ca persoană, afirmarea multilaterală a valențelor sale psiho-sociale pe de-o parte și afirmarea a persoanei umane ca personalitate pe de altă parte constituie două chestiuni distincte, deși, bineînțeles, nu lipsite de o reciprocă legătură.

Personalitatea este persoana caracterizată prin capacități și realizări ieșite din comun, care, prin prezența și activitatea sa, influențează în mod deosebit o comunitate socială concretă, din care face parte. Există personalități de anverguri diferite, adică oameni remarcabili în coordonatele unor grupuri sau unități sociale diferite ca natură, mărime și importanță, persoane cu înzestrare, activitate și realizări deosebite în variate domenii de activitate omenească. Activitatea personalităților — chiar cînd nu este vorba de personalități politice, a căror menire este exercitarea unor funcțiuni de *conducere* — este totdeauna un model de urmat, un etalon la care se raportează, în domeniile respective, activitatea oamenilor obișnuiți, în munca

productivă ca și în cercetarea științifică, pe tărîmul sportului ca și pe cel al artei. Personalitatea se poate deci afirma în orice domeniu de activitate socială, în orice domeniu al creației de valori. În acest sens, noțiunea propusă mai largă decît cea de „personalitate istorică” prin care se înțelege în-deobște doar personalitatea ce se afirmă pe planul vieții politice.

Afirmarea personalităților în viața socială este rezultatul unei complexe determinații: se datorează pe de-o parte unei reale inegalități de înzestrare nativă a indivizilor umani, pe de altă parte inegalităților condițiilor sociale de afirmare și dezvoltare a persoanei umane, în sfîrșit unor cerințe sui generis ale diviziunii sociale a muncii, care împinge membri societății spre o tot mai accentuată, mai rafinată specializare și perfecționare în domenii determinate de activitate. Personalitățile sînt acele persoane în care capacitățile omenești de creație își ating culmile, cele care realizează performanțe de vîrf în domeniile lor de activitate și care, în consecință, ocupă sau pot ocupa un statut social corespunzător acestor capacități și acestor performanțe în cadrul comunităților sociale din care fac parte.

Astfel înțelese noțiunile de persoană și personalitate, dezvoltarea complexă a persoanei și afirmarea personalităților apar ca două probleme distincte. Fiecare individ e persoană și trebuie să se poată dezvolta multilateral, ceea ce nu echivalează cu transformarea tuturor persoanelor în personalități. În afirmarea persoanei umane ca personalitate nu multilateralitatea este hotărîtoare, ci potențialitățile și realizările de excepție într-un domeniu determinat. O personalitate politică poate să nu aibă calități de bun sportiv și o personalitate științifică nu trebuie neapărat să dispună de o creativitate artistică ieșită din comun. Una din sarcinile istorice ale societății socialiste este realizarea condițiilor sociale ale dezvoltării complete, multilaterale a persoanei umane, la scara tuturor membrilor săi; cum arătasem cu altă ocazie, omul multilateral trebuie să se poată manifesta concomitent cel puțin ca producător de bunuri materiale sau spirituale (fiind apt de a îndeplini diferite funcții în diviziunea socială a muncii), ca participant la conducerea activităților sociale, și ca om capabil de a-și asimila cît mai mult din valorile materiale și spirituale produse de societate. Persoana multilateral dezvoltată este omul complet, cu abilități manuale și intelectuale, practice și teoretice, cu calități morale și cu sensibilitate artistică, permeabil pentru toate valorile autentice ale societății.

Credem că ar fi utopic să se presupună că dezvoltarea multilaterală a persoanei, chiar la scara completă a societății socialiste, ar anula necesitatea socială a afirmării unor personalități eminente, capabile de realizări de excepție în domenii determinate ale activităților sociale; tot atît de utopic ca și a presupune că depășirea anumitor aspecte al diviziunii sociale a muncii ar putea echivala cu înlăturarea, într-un viitor previzibil, a oricărei diviziuni sociale a activităților. În același timp însă, dezvoltarea multilaterală a persoanei tuturor indivizilor societății socialiste descătușează mari rezerve de creativitate, sporind enorm șansele de realizare a personalităților potențiale, creînd un teren social prielnic pentru activitatea creatoare deosebită și de excepție în toate domeniile. Netransformînd automat toți membri săi în personalități, societatea va face însă totul pentru ca toți cei care pot deveni să devină de fapt personalități, să-și valorifice potențele creatoare, contribuînd astfel maximal la acea „dezvoltare a capacităților speciei = om =”, la acea dezvoltare a „bogăției naturii umane”, care, scria Marx, este „scop în sine” al eforturilor îndreptate spre progresul social-uman.



Prof. dr. PETRE VANCEA — 70 de ani —

Academia Republicii Socialiste România a sărbătorit recent pe profesorul doctor Petre Vancea, cu prilejul împlinirii vârstei de 70 de ani. Publicăm în cele ce urmează un fragment din cuvîntul rostit de către Vasile Netea la adunarea omagială a Academiei, dedicată sărbătoririi profesorului doctor Petre Vancea, care a funcționat mai bine de două decenii la Institutul de Medicină din Iași.

...Unul din cărturarii și savanții români care și-au dedicat o mare parte din elanul, energia și puterea lor de muncă dezvoltării și ridicării nivelului universităților populare românești, este sărbătoritul nostru de astăzi, profesorul medic dr. Petre Vancea.

Ilustrii mei antevorbitori, tovarășii profesori Miron Nicolescu și Ștefan Milcu, au relevat și subliniat în mod concludent bogata sa activitate științifică la Universitățile de Iași și București, precum și fecundele sale legături cu numeroase alte universități din Franța, R. F. a Germaniei, Austria, Italia, Spania, Finlanda, alături de care trebuie să menționăm și diferitele universități din Canada, Mexic și altele la care a fost invitat să țină lecții și conferințe.

Solida sa platformă științifică o constituie studiile din domeniul oftalmologiei, apreciate atît în țară cît și în străinătate, și pentru care i s-au oferit înalte și meritate distincții și decorații.

Concomitent cu studiile de specialitate, care au făcut din Petre Vancea unul din cei mai apreciați oftalmologi români și universali, sărbătoritul, urmînd tradițiile cărturarilor noștri, a desfășurat și o intensă activitate de popularizare a științei și totodată de difuzare în largile mase a numeroase idei, rezultate și îndrumări din domeniul culturii generale și al tehnicii moderne.

Activitatea de această natură a lui Petre Vancea e tot așa de veche ca și activitatea sa științifică, ele contopindu-se în mod organic, armonios. Inceputurile ei datează din perioada sa de formație medicală, săvîrșită la Cluj în primii ani după unirea Transilvaniei (1920—1925). În acești ani de mare avînt patriotic s-a înființat la Cluj și a funcționat vreme de două decenii societatea „Extensiunea universitară” alcătuită din profesorii primei Universități românești a Transilvaniei.

Această „Extensiune”, concomitent cu „Asociațiunea” de la Sibiu, a organizat în toate orașele de peste munți, pentru cele mai variate pături de ascultători, numeroase cicluri de conferințe culturale, științifice și literare, dînd astfel o puternică expresie gîndirii și științei românești. Printre cei mai de seamă exponenți ai „Extensiunii”, alături de erudiți din domeniul științelor istorice, filologice și literare ca Sextil Pușcariu, Gh. Bogdan Duică, Vasile Bogrea, Ioan Lupuș, au fost și marii profesori ai lui Petre Vancea, medicii Iuliu Hațieganu, Iuliu Moldovan, Victor Papiian și alții.

Ca și alți studenți ai acestora, Petre Vancea a avut astfel de timpuriu, prilejul de a-și da seama de importanța acestei activități, însușindu-și metodele și scopurile ei, participînd totodată, ca docent și conferențiar la Cluj, la realizarea ei.

Numit, în 1940, profesor la Universitatea din capitala Moldovei, în orașul marilor tradiții pentru difuzarea culturii în mase, Vancea și-a continuat activitatea extra-universitară începută la Cluj, impunîndu-se ca unul din cei mai activi conferențieri populari.

Pe o scară largă avea să se manifeste în această direcție, în continuare, după transferarea sa la Universitatea din București (1963).

Imbrățișînd cu un viguros elan programul Universităților Populare bucureștene, în 1965, Vancea a fost numit Președinte al Comisiei pentru răspîndirea cunoștințelor științifice din Comitetul pentru Cultură și Artă al Municipiului București, și totodată rector al Universității populare din sectorul VII. În luna iunie 1971, — activitatea sa luînd proporții din ce în ce mai apreciate —, a fost numit președinte al Comisiei pentru răspîndirea cunoștințelor științifice din cadrul Municipiului București, funcție pe care o îndeplinește și astăzi.

Opiniile sale teoretice au fost formulate în numeroase cuvîntări, articole și interviuri, constituînd tot atîtea pasionante pledoarii românești pentru răspîndirea culturii în mase și totodată pentru metodologia ce trebuie urmată în această direcție. „Nivelul spiritual al maselor — afirma Petre Vancea într-un recent interviu — trebuie ridicat mereu, el constituînd climatul necesar apariției și dezvoltării personalității umane” („Forum”, nr. 9/1972). Acest nivel, preciza Vancea într-un articol publicat în revista „Contemporanul”, (nr. 45/1969) „nu se poate realiza decît pe baza unui program bine gîndit, cu caracter enciclopedic, cu obiective educative precise, care să poată răspunde nevoii de informare, de cunoaștere a tuturor categoriilor de cetățeni”.

„Sînt convins — afirma Petre Vancea la închiderea cursurilor universitare din București, în anul 1970 — că nu există adevăr care să nu poată fi comunicat într-un fel sau altul mulțimilor. Viziunea esoterică nu aparține speciei, ci unor categorii restrînse de inițiați. Prin universitățile populare, se realizează un climat de solidaritate națională favorabil actelor create de cultură” („Tribuna școlii”, nr. 24/1971).

Pe baza acestor convingeri, profesorul Petre Vancea este unul din principalii conducători ai luptei pentru difuzarea culturii și a educației în mase, antrenînd în această luptă sute de intelectuali de toate specialitățile și categoriile și totodată sute de organizatori sindicalisti și exponenți ai organizațiilor de tineret, femei etc.

Vancea a căutat în același timp să sporească numărul și calitatea formelor de învățămînt popular, el fiind, în cadrul comisiei pe care o conduce, inițiatorul și susținătorul unei universități de literatură, și a altora de muzică și arte plastice.

La cei 70 de ani pe care îi sărbătorește, bilanțul activității profesorului Petre Vancea, atît ca om de știință cît și ca luptător pentru răspîndirea și valorificarea tuturor rezultatelor culturii și ale artei, este un bilanț pozitiv strălucit, adînc pilduitor pentru generațiile tinere.

Studiile de istorie a esteticii sînt indeobște considerate, metaforic vorbind, un fel de copii de a doua mînă, întrucît ar avea datoria să înfățișeze păreri deja formulate despre constituirea și evoluția esteticii în conștiința umană. Obiectul investigațiilor fiind lucrări elaborate, aprioric date și determinate, sisteme teoretice, construcții monografice ori, de sinteză, cu alte cuvinte esteticul fiind abordat pe cale mediată, s-a creat impresia, în mare parte îndreptățită, că asemenea cercetări nu pot prileji, datorită caracterului lor special, decît speculații sterile, limitate, lipsite de șansa zborului, în abstracțiunile metafizice. De aceea după aproximativ două milenii și jumătate de studii și experiență artistică, nu cred că sînt citabile mai mult de zece lucrări de istoria esteticii. Benedetto Croce publică un întins istoric al ideilor estetice, ca anexă a *Esteticii* sale, dorind parcă să demonstreze mai curînd inconsistența filozofică și inutilitatea unor asemenea lucrări.

Desconsiderarea tacită a studiilor de istorie a esteticii, explicabilă dacă ne gîndim la ambiția esteticienilor din totdeauna de a se afirma cu teze personale și nu să gloseze operele teoretice ale altora, este totuși o prejudecată de pe urma căreia s-a resimțit, într-o oarecare măsură, însuși progresul disciplinei, ca și orientarea lectorilor în problemele frumosului. Acestea, adesea neînțiate, li se dădea prea multă libertate să opteze pentru Renaștere, să spunem, sau pentru romantism, pentru Kant, ori pentru Croce. Fiind lăsați să apeleze singuri la operele originale însoțite sau nu de studii introductive, puteau deveni specialiști într-o perioadă ori un autor, formîndu-și însă o impresie fragmentară ori falsă asupra evoluției disciplinei: Aristotel, în adversitate irevocabilă cu Platon; Lessing cu Horatiu, Fechner cu Hegel; Kant, cel mai mare filozof și estetician; clasicismul filozofic german, „epoca de aur” a esteticii etc. Specializarea expresă și supraaprecierea unor autori, poate fi dăunătoare prin unilateralitate chiar și esteticienilor de profesie. Și astăzi se practică neotomismul, neokantianismul, neofenomenologismul, etc. pentru că lipsește în multe cazuri perspectiva ansamblului, posibilitatea încadrării unui autor într-un proces logic al devenirii istorice. S-ar înlătura astfel iluzia despre existența unor perioade, sisteme izolate, ele aflîndu-și locul într-o construcție unitară, de mare dimensiune, efort colectiv al epocilor, generațiilor, personalităților.

Această imagine reală ar putea fi asigurată de o disciplină nouă, care are toate șansele să se constituie: istoria esteticii. Ea este cerută imperios în contemporaneitate, așa cum arăta și Ion Iliescu într-o lucrare recentă despre istoria esteticii românești, nu numai de faptul că s-au produs orientări variate în trecutul întins al disciplinei, dar și pentru că în secolul nostru diversificarea teoretică și metodologică tinde parcă să concureze

KATHARINE EVERETT GILBERT ȘI HELMUT KUHN:

Istoria esteticii

Petru URSACHE

logica fantasticului. De aceea credem că sarcinile acestei discipline sînt dintre cele mai dificile. Deocamdată, datorită sărăciei exemplilor, este greu de precizat în ce măsură autorii s-au decis să elaboreze o metodă eficientă, dacă preferă să realizeze matematic diagrama tuturor lucrărilor dintotdeauna, ca pe o hartă spectaculoasă a spiritului sau să rețină faptele esențiale și semnificative în virtutea principiului, universal valabil, unitate în varietate; dacă sînt interesați numai de studiile fundamentale ca exemple tipice de maximă încordare creatoare a geniului uman, în spiritul gîndirii fenomenologice sau se oprise deopotrivă și asupra celor minori, ca și asupra etapelor de tranziție, întrucît acestea înseamnă momente de gestație pentru apariția marilor perioade și personalități creatoare; dacă dezvoltă semnificațiile și valorile teoriilor estetice la nivelul epocilor sau demonstrează totodată importanța acestora pentru epocile imediat următoare și, mai cu seamă, pentru gîndirea contemporană, indiferent cînd s-au produs ele. Domeniul esteticii, capătă astfel o dimensiune neobișnuită prilejuind demonstrații teoretice de mare interes științific.

În perspectiva acestor discuții un punct interesant de vedere îl propune *Istoria esteticii* semnată de Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, publicată de editura Meridiane, în traducerea lui Sorin Mărculescu și cu o prefață de Titus Mocanu. Metodologic, autorii aplică criterii obișnuite în istoriile literare, materia fiind distribuită cronologic, în funcție de epocile mari de cultură și de personalitățile reprezentative. În felul acesta, istoria esteticii, ca disciplină, își ilustrează una dintre virtuțile principale și anume funcția ei instructivă în sensul pedagogic al cuvîntului. Lectorul dornic de inițiere în materie ia cunoștință de principalele teorii estetice care s-au produs în decursul istoriei, începînd cu presocrația pînă la Croce și Herbert Read. Chiar dacă ordonarea fenomenelor este arbitrară și neconcludentă la o analiză critică mai riguroasă iar criteriile sînt eterogene (*De la Aristotel la Platon, Estetica medievală, Secolul al XVII-lea și regimul neoclasic pînă la 1750, Școala britanică din secolul al XVIII-lea, Romantismul german, Idei romantice și programe sociale în Anglia și America, Societatea și artístul, Estetica în era științei* etc.), fiind acceptat cînd principiul strict cronologic, sau în raport cu școli, curente ori teme, autorii nu realizează o simplă imagine fil-

mică a istoriei esteticii. Bazîndu-se pe un larg sistem de referințe ei reușesc să surprindă f.e amănuntele caracteristice, fie direcțiile principale, astfel că fiecare perioadă ori autor capătă individualitate, apărînd ca fenomene firești într-un proces evolutiv legic. Sînt remarcabile analizele la Baumgarten, Kant ori Hegel și, în general, capitolele consacrate esteticii germane, unde pot fi descoperite veritabile modele de analiză și interpretare.

Dar se pare că asemenea lucrări nu se pot salva de unele simplificări ori de afirmarea unor puncte de vedere subiectiviste. Au demonstrat-o la timpul lor deopotrivă Benedetto Croce și mai nou Raymond Bayer. Cum se explică această situație este greu de dat un răspuns sigur. Credibilă ar fi necunoașterea egală a tuturor literaturilor de către unul și același autor. La ce rezultate ar ajunge în acest caz o istorie a esteticii care ar include în paginile sale și studii din afara zonei americano-europene? Dacă ținem seama

de faptul că B. Croce avea uneori rezerve privind contribuția germană în estetică, în schimb nu scăpa prilejul să evidențieze meritele lui Vico ori ale lui De Sanctis, trebuie să credem că neegalitatea valorică a studiilor de acest fel se explică prin subiectivismul autorilor legați afectiv de o anumită literatură. La rîndul lor, Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn introduc o serie de autori englezi și americani destul de minori, privesc cu rezerve studiile franceze, cu excepția lui Flaubert, iar în privința lui Vico concep un capitol intitulat: *Nu Vico e primul apologet al imaginației*, vizînd, de fapt, în mod subtil, o polemică cu Croce care susținuse contrariul. Totodată însă, Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn, deși analizează în mod exemplar sistemele estetice ale clasicismului german și propun nume engleze insignifiante, în schimb nu insistă suficient asupra lui Edmund Burke, tratîndu-l sumar, fil prezintă confuz pe Herbart, situîndu-l într-un context teoretic necorespunzător.



Nicolae MATYUS

„Noapte”

Pe Fechner îl supun unui examen critic sever pentru a dovedi inconsistența cercetărilor sale experimentale, în schimb omit să discute tezele fundamentale, a pragului și auxiliului; simpatia și întropatia estetică sînt tratate ca și cum ar fi unul și același lucru, Lange, Volkelt, Lipps, Worringer făcînd doar figurație. Pe cît de ample în expuneri și de profunde în teoretizări sînt capitolele despre antichitate, Evul mediu, Renaștere, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, pe ațit de simplificatoare sînt cele care privesc estetica mai nouă. În special ultimul capitol, *Direcții în secolul al XX-lea*, scris cu intenția parcă de a aduce lucrurile „la zi” este o înșirare penibilă de titluri și de autori. Redactat de Katharine Everett Gilbert și necuprinzînd varianta din prima ediție, faptul l-a determinat pe Helmut Kuhn să precizeze în prefața la ediția a doua că „nu este răspunzător de actuala formă a lucrării”.

Astfel, ca organizare formală a istoriei esteticii, partea sistematică privește o întregă metodologie a muncii științifice, de dozaj, accent, armonie, obiectivitate etc. Dacă autorii lucrării, recent traduse în românește, nu aduc nimic nou metodologic față de ceea ce cunoaștem deja din domeniul altor discipline, ca istoria literară, istoria criticii de artă etc., în schimb ei se afirmă cu originalitate incontestabilă în alt compartiment al cercetării. Dincolo de personalități și epoci care se derulează în serie istorică, dînd impresia uneori de dezordine, impun cu necesitate criterii pentru sistematizare, mai mult sau mai puțin rigide, stabilele atitudini, justifică, permanente. K. E. Gilbert și Kuhn au dezvoltat unele adevăruri de care va trebui să ținem seama în viitor istoria esteticii. Ei pot să corecteze părerile devenite comune cum că estetica lui Aristotel este fundamental opusă celei platoniciene sau că de la Aristotel la Platon ori pe parcursul evului mediu, în discuțiile despre artă, nu s-a produs nici un eveniment.

Pe de altă parte, din punct de vedere metodologic, ei au organizat materialul studiat în jurul unei idei fundamentale și anume raportul controversat în istoria esteticii dintre rațiune și imaginație, deci dintre cele două tipuri de cunoaștere, științifică și artistică. Astfel se poate demonstra că istoria esteticii devine o disciplină sistematică și ontologică. Întrucît autorii își pot permite să organizeze materialul haotic într-o perspectivă proprie, pe baza unei idei directorie, o operă care le aparține. Lectorului i se oferă, prin urmare, nu o înșirare seacă de fapte, ci o perspectivă inedită, fiind lăsat să contemple spectacolul unor idei direcționate către un anume punct orizontal. În felul acesta se demonstrează, credem, ideea, așa cum au făcut-o într-o mare parte K. E. Gilbert și H. Kuhn, că istoria esteticii poate deveni o disciplină subsumată filozofiei, spulberîndu-se prejudecata mai veche cum că studiile de acest fel ar fi copii de a doua mînă.

ÎNDREPTARUL ASTRONOMULUI AMATOR

„Istoria astronomiei cunoaște nu puține exemple în care un simplu interes pentru știință s-a transformat într-o pasiune serioasă și astronomul amator, căpătînd cunoștințele și practica necesară a devenit specialist. Problema „îndreptarului” este să faciliteze mereu procesul de transformare al astoronomilor amatori în serioși cercetători științifici și de asemenea de a lărgi cercul celor ce se interesează de astronomie”.

Astfel începe prefața la cea de a patra ediție a lucrării *Îndreptarul astronomului amator* de P. G. Kulikovskiy, care a apărut în Editura „Știința” (Moscova), într-un tiraj de 28.000 exemplare.

Îmbunătățit și adăugit în comparație cu ediția anterioară, din 1961, noul volum conține peste 600 de pagini, din care aproa-

pe jumătate sub forma compactă a tabelilor, de inestimabilă valoare pentru cei ce nu se limitează la aflarea unor date din domeniul astronomiei, ci, cu curaj, pornesc la dificila dar deosebit de pasionantă operație de descriere independentă și personală a tainelor Universului mare. Am ajuns astfel la principala apreciere ce se poate aduce acestui gen de lucrări — între care „Îndreptarul” excelază — din nefericire destul de rare la noi. Alături de caracterul informativ al cărții, prin capitolele în care se dau, în formă compactă, principalele cunoștințe despre obiectele cosmice care alcătuiesc Universul observabil, un puternic caracter formativ este asigurat prin capitole consacrate metodologiei observației astrono-

mice și prin dezvoltarea acelor capitole care abordează obiectele cu predilecție și cu succes studiate de amatori (observarea meteorilor — 20 pagini; observarea stelelor variabile — 10 pagini). O bibliografie selectivă, de cîteva sute de lucrări, întregeste valoarea volumului. Pentru o cunoaștere a conținutului cărții dăm o sumară trecere în revistă a capitolelor: „Prefață” urmează o scurtă „Introducere” (9 pagini), completată de o cronologie a principalelor evenimente și descoperiri astronomice (10 pagini). Capitolul prim este consacrat furnizării de „cunoștințe generale despre Pămînt, Lună, Soare, Sistemul solar și Univers” (170 pagini). În capitolul secund, intitulat „Cîteva noțiuni de matematică” (18 pag.) cititorul găsește expuse foarte succint: cum se notează numerele mari și mici, măsurarea unghiurilor, elemente de trigonometrie sferică, secțiuni conice, interpolarea și extrapolarea, despre erorile de observație și curba de distribuție a lui Gauss și Poisson, core-

lația și metoda celor mai mici pătrate. În capitolul al treilea (52 pagini), intitulat „Noțiuni sumare de astronomie generală”, aflăm despre coordonate astronomice, măsurarea timpului, precesia, nutația, mișcarea Lunii și eclipsele, mișcarea planetelor și cometelor, fundamentele analizei spectrale. Capitolul IV (38 pagini) este consacrat instrumentelor astronomice și pregătirii generale pentru observații, capitolul următor (65 pagini) conținînd în detaliu indicațiile necesare efectuării observațiilor pe obiecte (Soare, Lună, planete, meteori și stele variabile). Din a doua parte a volumului menționăm catalogul cu circa 1000 stele, listele de stele variabile, zonele cu standardele fotometrice fotoelectrice, precum și numeroase alte tabele conținînd date despre nebuloase, îngrămădiri stelare, galaxii etc. Un indice alfabetic încheie lucrarea, textul fiind însoțit de 12 anexe.

Virgil V. SCURTU

Pe atunci locuiam într-un apartament de la etajul al treilea, pe Maple Street în Saint Louis, într-un bloc în care se mai găsea un garaj cu program permanent, o spălătorie chinezească și un mic magazin, în același timp și tuncerie, și librărie.

Aveam un caracter cam ciudat, un caracter ce părea înclinat spre schimbări radicale sau dezastru, deoarece eram poet și lucram într-un depozit. În ceea ce o privește pe sora mea Laura, ea putea fi înțeleasă chiar mai greu decât mine. Nu avea nici o atracție pentru lume: stătea pe marginea apei, ca să spun așa, dar picioarele ei presimțeau o apă prea rece ca să o atingă. Nu s-ar fi clintit cu un inchi sint foarte sigur, dacă mama, care era o femeie oarecum agresivă, nu ar fi împins-o hotărât înainte, când Laura avea 20 de ani, înscriind-o ca studentă într-un colegiu comercial din apropiere. Din „banii de reviste“ (ea vindea abonamente la reviste pentru femei), mama plătișe școala surorii mele pe o perioadă de șase luni. Dar nu a mers. Laura a încercat să memoreze claviatura mașinii de scris; avea o schemă acasă și stătea ore întregi liniștită în fața ei, privind-o fix în timp ce-și curăța nenumăratele ornamente de sticlă. Făcea asta în fiecare seară după masă. Mama mă-ndemna să fac liniște. „Sora ta învață claviatura mașinii!“ Simțeam într-un fel că nu-i va ajuta la nimic și aveam dreptate. Aveam impresia că știe pozițiile literelor pînă cînd trecea la exercițiile săptămînale de viteză, cînd îi zburau toate din mînt ca un stol de păsări speriate.

În cele din urmă nu a mai putut păși în școală. Un timp a ținut secret acest eșec. Pleca de acasă în fiecare dimineață, ca înainte, și își petrecea cele șase ore plimbîndu-se prin parc. Aceasta s-a întimplat prin februarie și tot plimbîndu-se, indiferent de vreme, s-a îmbolnăvit de gripă. A stat în pat cîteva săptămîni cu un suris ciudat de fericit pe față. Mama, bineînțeles, a telefonat la colegiu să anunțe că fata este bolnavă. Celui cu care a vorbit i-a fost greu să-și amintească cine este Laura, ceea ce o enervă pe mama care-i spuse cu un ton ridicat: „Laura frecventează școala dumneavoastră de două luni, ar trebui să-i recunoașteți numele“. Apoi urmă descoperirea uluitoare. Persoana îi răspunse aspru, după un moment sau două, că acum își amintește de domnișoara Wingfield și că nu a fost la colegiu nici măcar odată în cursul ultimei luni. Vocea mamei deveni stridentă. Altcineva a fost chemat la telefon pentru a verifica declarația primei persoane. Mama închise telefonul și se duse în dormitorul Laurei unde ea stătea culcată purtînd pe față o privire încordată și inspăimîntată în locul surisului slab. Da, încuviință fata, era adevărat ce i-au spus. „Nu mă mai puteam duce, mi-era teamă, îmi făcea rău“.

După acest insucces sora mea a rămas acasă, petrecîndu-și mai tot timpul în dormitorul ei. Era o cameră strîmtă cu două ferestre ce dădeau în curtea interioară întunecoasă dintre cele două aripi ale blocului. Noi numeam această curte interioară Valea Morții dintr-un motiv ce merită a fi explicat. Erau mai multe pisici prin împrejurimi și un cîine de rasă, chinez, de un alb murdar, care le fugărea mereu. Afară, sau la gurile de incendiu, se puteau salva; dar cînd cîinele atrăgea cu șiretenie vreo pisică mai mică într-o înfundătură a curții interioare, chiar sub ferestrele dormitorului surorii mele, ea făcea descoperirea uluitoare că ceea ce i se părușe a fi o cale de scăpare era de fapt un loc închis, un cavou întunecos din beton și cărămidă, cu ziduri prea înalte pentru a fi sărite și biata prizonieră trebuia să înfrunte moartea pînă ce cădea în ghearele ei. Nu trecea o săptămînă fără ca această dramă violentă să se repete. Curtea interioară devenise treptat un loc inspăimîntător pentru Laura deoarece nu putea privi în ea fără a-și aminti strigătele și mîrșitul ce însoțesc agonia. Ținea storiile lăsate și cum mama nu permitea folosirea luminii electrice decât atunci cînd era necesar, își petrecea mai tot timpul zilei într-un amurg aproape continuu. În cameră se aflau un pat, un birou și un scaun de un sidefiu închis. Deasupra patului era o pictură religioasă teribil de proastă, un cap efeminat de Crist cu lacrimi sub ochi. Însă tot farmecul camerei îl dădea colecția de bibelouri a surorii mele. Il plăcea sticla colorată și acoperise pereții cu etajere pline de obiecte de sticlă, ușoare și de diferite culori. Le spăla și le lustruia cu o grijă nemărginită. Cînd intra în cameră te izbea întotdeauna această iradiere ușoară și transparentă ce se datora faptului că sticla absorbea lumina oricît de slabă ce pătrundea prin storiile ferestrelor ce dădeau în Valea Morții. Nu știu cîte obiecte din acestea de sticlă delicată se aflau acolo. Poate să fi fost sute. Doar Laura vă putea spune exact. Le iubea pe fiecare în parte.

Trăia într-o lume de sticlă și de muzică totodată. Muzica venea de la un patefon de prin 1920 la care asculta plăci cam tot de pe atunci cu bucăți ca „Soptind“, „Cuibul dragostei“ sau „Dardanella“. Plăcile erau amintiri de la tatăl nostru, un om de care abia ne aminteam, al cărui nume se pronunța rar. Înainte de dispariția lui bruscă și inexplicabilă din viața noastră, făcuse cadou familiei patefonul și plăcile, ale căror muzică ne-a rămas ca un fel de scuză pentru el. Citeodată, în zilele de salariu, aduceam și eu acasă o placă nouă. Dar Laura rareori dădea atenție acestor plăci noi, poate pentru că îi aminteau de tragediile zgomotoase din Valea Morții sau de exercițiile de viteză de la colegiu. Melodiile vechi erau cele care-i plăceau. Adesea le fredona seara în dormitorul ei. Avea o voce subțire și deseori cînta fals. Totuși, avea în glas o dulceață copilărească, curioasă. În fiecare seară, pe la ora opt, stăteam și scriam în camera mea care semăna cu o capcană de șoareci. Prin ușile închise, prin pereți, o auzeam pe sora mea cîntînd bucăți ca „Soptind“, „Te iubesc“ sau „Fata somnoroasă“, pierzînd melodia din cînd în cînd, dar continuînd să murmure o muzică discretă. Cred că aceasta este cauza pentru care scriam poezii atît de ciudate și triste pe atunci. Pentru că îmi răsuna în urechi murmurul slab al surorii mele făcînd serenade obiectelor ei de sticlă colorată, spălîndu-le în timp ce cînta sau doar privindu-le cu ochii ei albaștri și vagi pînă cînd reflexele lor de piatră prețioasă ștergeau ușor din mîntea ei aspectele dureroase ale realității și produceau în cele din urmă o stare de calm hipnotic în care înceta să cînte sau să spele sticla stînd nemișcată, pînă ce mama bătea la ușă și-i amintea să nu facă risipă de curent electric.

Nu cred că sora mea era cu adevărat nebună. Cred doar că petalele minții ei se închiseseră dintr-un sentiment de frică și nu se poate ști în ce măsură dăuna aceasta înțelepciunii ei ascunse. Niciodată nu vorbea prea mult, nici chiar cu mine, dar citeodată izbucnea cu cite ceva care te lua prin surprindere.

După lucru sau după ce terminam de scris seara, îi făceam o scurtă vizită în cameră deoarece ea avea un efect relaxant și odihnitor asupra nervilor mei epuizați datorită încercării de a miina simultan doi cai în direcții diferite, ca să spun așa.

De obicei o găseam așezată în scaunul sidefiu cu spătar drept, cu un obiect de sticlă ținut cu grijă în podul palmei.

— Ce faci? Ii vorbești? întrebam eu.

— Nu, răspundea ea cu gravitate, mă uitam doar la el.

TENNESSEE WILLIAMS



Portret în sticlă

Pe birou erau două cărți de literatură pe care le primise cadou de Crăciun sau de ziua ei. Una din ele era un roman intitulat „Bărbatul din grădina cu trandafiri“ al cărui autor îmi scapă. Celălalt era „Freckles“ de Gene Stratton Porter. Niciodată nu am văzut-o citînd „Bărbatul din grădina cu trandafiri“; dar cu cealaltă carte ea trăia pur și simplu. Probabil că Laura nu și-a dat seama niciodată că ceea ce trebuie să faci cu o carte este să-o citești odată în întregime pentru ca atunci cînd o termini să-o lași deoparte. Freckles, personajul principal, un tînăr orfan cu un singur braț, lucrător într-o fabrică de cherestea, era o persoană pe care o invita la ea în cameră din cînd în cînd, într-o vizită de prietenie, așa cum mă invita și pe mine. Cînd intram la ea și o găseam cu acest roman deschis în poale, Laura observa cu seriozitate că Freckles avea o neînțelegere cu șeful fabricii de cherestea, sau că tocmai a fost rănit la coloana vertebrală de un copac care a căzut peste el. Se încrunta cu o suferință sinceră cînd povestea aceste întâmplări nefericite ale eroului cărții ei, probabil fără să-și amintească faptul că el trecea cu bine toate, că rana la coloana vertebrală a dus la descoperirea părinților lui bogați și că acel șef răutăcios va avea un sufler de aur pînă la sfîrșit. Freckles va avea o idilă cu o fată pe care el o numea Ingerul, dar sora mea de obicei înceta să citească atunci cînd fata căpăta un rol important în povestire. Ea închidea cartea sau revenea la perioadele de singurătate din povestea orfanului. Îmi amintesc că a făcut doar o remarcă asupra eroinei romanului. „E drăguță“, spuse ea, dar se pare că are ceva orgolios în priviri“.

Apoi odată, la Crăciun, în timp ce-și împodobeau pomul, luă Steaua din Bethlehem care se fixează în vîrf și o îndreptă spre candelabru.

— Stelele au chiar cincî virfuri? întrebă ea.

Era o întrebare pe care nu o puteai crede reală și care te făcea să o privești pe Laura cu uimire, suferință și neîncredere.

— Nu, i-am spus eu, văzînd că e serioasă — sînt rotunde ca pămîntul și cele mai multe sînt mult mai mari.

A fost ușor surprinsă de această nouă informație. Se duse la fereastră ca să privească cerul care era, în timpul iernilor din Saint Louis, acoperit de fum.

— E greu de spus, observă ea și se întoarse la pom.

Așa a trecut timpul pînă ce sora mea a implinit 23 de ani. Destul de în vîrstă pentru a se mărita, dar de fapt nu arusesse niciodată înțînire cu un băiat. Nu cred că asta era atît de neplăcut pentru ea, cît era pentru mama.

Intr-o dimineață la micul dejun, mama îmi spuse:

— De ce nu te împrietenești cu niște tineri simpatici? Nu sînt acolo la depozit niște băieți drăguți pe care să-i poți invita la masă?

Această idee mă surprinse deoarece rareori era destulă mîncare pe masă pentru trei persoane. Mama era

o gospodină teribil de econoamă. Dumnezeu știe cît eram de săraci în realitate, dar mama avea o teamă aproape obsedantă de a nu deveni mai săraci. Teamă nu tocmai neîndreptățită deoarece bărbatul casei era un poet ce lucra într-un depozit și unul care, gîndeam eu, avea un rol prea important în toate calculele ei.

Approape imediat mama se explică:

— Cred că ar fi drăguț, spuse ea, pentru sora ta.

L-am adus pe Jim la cînd citeva seri mai tirziu. Jim era un irlandez voinic cu părul roșu, care avea o înfățișare curată și lustruită ca de porțelan bine întreținut. Mînile lui mari și colțuroase păreau că au o sete imediată și nevinovată de a atinge prietenii.

Întotdeauna te lovea prietenește cu ele pe braț sau pe umeri și ele te ardeau sub materialul cămășii ca niște tăvi luate din cuptor. Era bărbatul cel mai simpatic de la depozit și, destul de ciudat, era singurul cu care eram în relații bune. Cred că mă considera un om ridicol dar agreabil. Îmi cunoștea obiceiul secret de a mă retrace la toaletă și de a lucra la rime atunci cînd era mai puțin treabă în depozit, ca și pe cel de a mă strecura pe acoperiș din cînd în cînd pentru a-mi fuma țigara, avînd în față, peste riu, imaginea deschisă a țării unduite a Illinois-ului. Fără îndoială că Jim, la fel cu ceilalți, mă considera țicnit, dar în timp ce atitudinea celorlalți fusese bânuitoare și ostilă cînd m-au cunoscut, Jim a fost de la început îngăduitor. Mă numea Slim și treptat îngăduința lui cordială îi atrase și pe ceilalți în jurul meu; dar în timp ce el a rămas singurul care nu avea nimic cu mine, ceilalți începuseră să zîmbească atunci cînd mă întîlneau, așa cum zîmbeșc oamenii cînd un cîine cu o înfățișare ciudată le taie drumul la oarecare distanță.

Totuși mi-a trebuit puțin curaj ca să-l invit pe Jim la cînd. M-am gîndit la asta toată săptămîna și am întîrziat cu invitația pînă vineri la prînz, ultima dată cînd o mai puteam face deoarece cîna era fixată pentru seara aceleiași zile.

— Ce faci diseară? l-am întebat în cele din urmă.

— Nimic, spuse Jim. Aveam o întîlnire, dar mătusa ei s-a îmbolnăvit și ea a plecat la Centralia.

— Nu vrei să ieși cîna la noi? spusei eu.

— Sigur! spuse Jim, zîmbind cu o licărire de uimire în ochi.

Am ieșit să-i dau mamei un telefon să-i comunic vestea.

Vocea ei care nu era niciodată obosită, răspunse cu o energie care făcea firul telefonic să pîrieie.

— Cred că este catolic, spuse ea.

— Da, i-am răspuns eu, amintindu-mi de cruciulița de argint pe pieptul lui pîstruiat.

— Bine, spuse ea. Am să pregătesc o bucată de somon.

Și astfel merserăm acasă împreună, cu automobilul lui uzat.

Aveam un sentiment ciudat de vină și teamă în timp ce-l conduceam pe irlandezul blînd pe cele trei rînduri de scări de marmură spartă, la ușa apartamentului F, care nu era deajuns de groasă pentru a nu lăsa să treacă mirosul de somon.

Neavînd cheie, am sunat

— Laura! Se auzi vocea mamei. Trebuie să fie Tom și d-l Delaney! Deschide-le!

Urmă o pauză lungă, lungă.

— Laura! strigă ea din nou. Sînt ocupată în bucătărie. Deschide ușa!

În cele din urmă auzii pașii surorii mele. Trecu pe lîngă ușă și se îndreptă spre salon. Auzii zgomotul patefonului. Muzica începu. De pe o placă veche, răsunară primele acorduri ale unui marș de Sousa pentru a-i da ei curaj să primească în casă un străin

Ușa se deschise cu timiditate și în ușă apărură sora mea îmbrăcată cu o rochie din garderoba mamei, o rochie lungă de șifon negru și cu pantofi cu tocuri înalte pe care se balansa ca un cocostîrc cherchelit cu penaj melancolic. Ochii ei ne priveau fix cu o strălucire de sticlă și umerii ei delicați ca niște aripi, erau încovoiați cu nervozitate.

— „Bună ziua!“ spuse Jim înainte ca eu să-l prezint.

Îi întinse mîna. Sora mea i-o atinse doar pentru o secundă.

— Scuzați-mă! șopti ea și se retrase cu un fișit surd spre dormitorul ei, al cărui sanctuar se făcu văzut pentru scurt timp, cu sclipirea mută a obiectelor de sticlă, înainte ca ușa să se închidă repede, pe nesimțite.

Jim păru împietrit de uimire.

— Sora ta? întrebă el.

— Da, era ea. am admis eu. Este teribil de timidă cu străinii.

— Îți seamănă, spuse Jim, numai că ea e drăguță.

Laura nu a mai apărut pînă la masă. Locul ei era alături de Jim și tot timpul cînei își ținu fața ușor înclinată, cît mai departe de a lui. Fața îi strălucea de căldură și una din pleoape, cea dinspre Jim, începuse să i se zbată nervos. În timpul mesei scapă furculița de trei ori pe farfurie cu un zgomot teribil, ridicînd mereu paharul spre buze pentru a sorbi cîteva mici înghițituri. Continuă să o facă și după ce i s-a terminat apă din pahar. Și deveni din ce în ce mai stingace și mai grăbită în mînuirea tacîmului.

Nu aveam nimic de spus.

Conversația, așa cum era, îi revenea în întregime mamei. Ea îl întrebă pe musafir despre casa și familia sa. Era încîntată să afle că tatăl lui lucra pe cont propriu într-o afacere, un magazin de desfacere a pantofilor în Wyoming. Vestea că el studia contabilitatea la seral era și mai edificatoare. Ce-l mai preocupa în afara magazinului? Aparatele de radio? Oh, oh, oh! Era ușor de văzut că era un tînăr de viitor care își va asigura cu siguranță a poziție bună în societate.

Apoi începu să vorbească despre copiii ei. Laura, spuse ea, nu este făcută pentru afaceri. E preocupată de casă și calitate cea mai importantă a unei fete este a ști să-și facă un cămin.

Jim era de acord și părea că nu sesizează nici o nuanță de subînțeles în observația mamei. Suferam mult tot timpul acesta, încercînd să nu o văd pe Laura cum tremură din ce în ce mai mult sub inconstiența de necrezut a mamei.

Așa neplăcut cum era, de fapt era o adevărată tortură, mă gîndeam cu groază la momentul cînd cîna se

Critica ambiguă

AI. CĂLINESCU

În binecunoscuta culegere *Les chemins actuels de la critique* (Plon, 1967) ce a urmat colocviului de la Cerisy-la-Salle în jurul „noii critici”, René Girard e prezent cu o comunicare intitulată *Cu privire la Jean-Paul Sartre: Ruptură și creație literară*; am citit textul lui Girard, „stimulat” de apariția în românește a cărții sale *Minciună romantică și adevăr românesc* (ed. Univers, 1972), cu speranța de a găsi răspuns la două întrebări: ce caută Girard printre „noii critici” și care este metoda sa. Nu am reușit; mai întâi deoarece credem că adevărata „nouă critică” — termenul a fost folosit de la început într-o accepție foarte largă și acum este privit cu justificată reticență de multă lume — se definește esențialmente drept o critică „internă”, în care scop și-a căutat — și își caută — instrumente de lucru cât mai sigure, o metodă cât mai riguroasă, cu unele elemente preluate de la... „vechea critică” (și de la poetică, retorică etc.) și cu altele noi, furnizate în special de lingvistica modernă. Or, René Girard practică, în chip evident, o critică de inspirație sartriană, lipsită însă de coerența celei ilustrate de un Jean Pouillon sau Serge Doubrovsky; o critică ce pornește de la o „teză”, ce ar urma să fie demonstrată, dar demonstrația e pur și simplu sufocată de stufoase considerații parazitare, iar opera este obligată să se plieze raportării la un „altceva” exterior ei, raportare care o poate deforma sau mutila. În al doilea rând, deoarece de metodă nici nu mai poate fi vorba; în articolul său René Girard își afirmă bunele intenții („Critica tradițională nu cunoaște decât temele cele mai explicite și chiar cele mai exterioare ale operelor literare”; „Critica contemporană...”, dimpotrivă, e sensibilă la continuitate”, ea „caută prelungirea temelor explicite”, ea „reacționează împotriva obiectivismului istoriei literare, împotriva analizei care leagă elementele operei de altceva decât de operă și care vizează, în ultimă instanță, să o elimine”) dar rămâne la ele sau chiar... le uită, practicând exact tipul de critică incriminat.

Referitor la *Minciună romantică și adevăr românesc*, trebuie precizat că această carte, așa cum a apărut la noi, este deservită de o traducere poticnită, stângace și adeseori incorectă, semnată de Alexandru Baciu; sint și destule greșeli de tipar, dintre care una savuroasă: „Anselme îi cere lui Lothar să filtreze cu nevasta lui” (p. 68). Tot traducătorul semnează și niște note explicative, destinate mai ales să prezinte cititorului autorii citați de Girard. La pagina 291 citim cu stufoare: „BLANCHOT Maurice (1897—1962). Scriitor și critic literar și de artă francez. A scris între altele *Experiența lăuntrică* (1943), *Vinovatul* (1961), *Lacrimile lui Eros* (1962) s.a.”. Maurice Blanchot... decedat și autor al *Lacrimilor lui Eros*? E limpede că traducătorul, neatenț, a copiat de undeva niște date care îl privesc pe... Georges Bataille.

Ceea ce face René Girard e mai mult (fapt subliniat și în prefața lui Paul Cornea) operă de moralist; autorul are o viziune destul de neagră asupra omului, îl vede dominat de vanitate, victimă a iluziilor și a snobismului. În ipostaza de moralist sceptic și dezabusat, Girard reușește să fie incitant, paradoxal, „incomod” — silindu-si cititorul să reflecteze, să ia poziție, să se auto-analizeze. Îl urmărim dezvoltând dibotomia hegeliană stăpîn-sclav, reluând și amendind teza sartriană despre „Ceilalți”, „filozofind” subtil și inteligent despre iubire și gelozie, despre „masochism și sadism”; reținem fraze cu încercătură aforistică, ce merg de la observația psihologică: „a fi snob în iubire înseamnă a te consacra geloziei”. Dar „drama” criticii începe când trece la analiza propriu-zisă a universului românesc; de aici încolo lucrurile încep să se amestece, ceea ce ar fi putut constitui reflecții de moralist se transformă în divagație, ceea ce era inițial „cozerie” agreabilă devine vorbărie pretențioasă, autorul

se lasă furat de vorbe, se contrazice, și face orice — mult peste limitele îngăduite — pentru a ne convinge că tot ceea ce afirmă el este justificat de text.

Oprindu-se mai insistent asupra operelor lui Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski și Proust, criticul crede a găsi cheia explicării acestor opere și, în general, a universului românesc; construiește un sistem de referință ale cărui puncte principale vor fi „medierea”, „dorința triumfiulară”, determinate de vanitate, snobism, orgoliu etc. Intreaga demonstrație e extrem de complicată și nu are rost a o rezuma aici. Important e că Girard afirmă de la început că „formula triumfiulară o să ne îngăduie să degajăm unitatea genului românesc (...). Ideea medierii încurajează apropierea la un nivel care nu mai este acel al „criticii de gen”. Ea luminează operele unele prin altele; le înțelege fără să le distrugă, le unește fără a le tăgădui ireductibilitatea lor singularitate”. Ambițioase cuvinte! Criticul va căuta, prin analiză, să-și confirme teoria, dar cu prețul unor interpretări forțate, exagerări, deformări ale operei! Girard polemizează vehement însă gratuit cu o critică tradițională, niciodată numită: „se spune că” s-a afirmat întotdeauna că”, „toată lumea crede că”, sau: „se afirmă triumfal că toată opera lui Proust este demodată”. Cine crede? Cine zice? Cine afirmă „triumfal”? Mister. Pe un ton apodictic, Girard dă lecții, ne oferă soluțiile salvatoare: „A interpreta corect (s.n.) opera lui Dostoievski înseamnă a descoperi în ea dezvăluirea dorinței „metafizice” în faza supremă”. Sau spune fără să ezite: „La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregime”, de parcă ar ignora total arhitectura *Căutării timpului pierdut*, voința de construcție ce l-a caracterizat pe Proust. Nu numai operele, ci și autorii sînt forțați să corespundă ideilor sale pre-stabilite; astfel, s-ar părea că la Proust „geniul românesc înseamnă snobism transcendent”. Sau că „o lectură atentă dezvăluie o perfectă identitate de structură” (?) la Proust și Dostoievski. Eclectismul mijloacelor de investigație este derutant; două capitole sînt consacrate „problemelor de tehnică” la Stendhal, Flaubert etc., dar e greu de spus ce înțelege criticul prin „tehnică” românescă; în orice caz, el nu urmărește decât să-și ilustreze teza: „Variațiile tehnicilor românești sînt condiționate în mod esențial de dorința „metafizică”. Tine să ne încredințeze de mai multe ori că nu va identifica opiniile și sentimentele personajului cu acelea ale autorului, dar tot de atâtea ori își încalcă propriile convingeri; va spune, de exemplu, că „adevărul proustian se confundă în această privință cu adevărul creatorului” sau că „naratorul proustian, ca toți romancierii, trece liber din sală în sală prin muzeul imaginarii existenței sale. Romancierul-narator nu-i altul decât Marcel pocăit de toate erorile sale, deci convertit de dorințele lui și îmbogățit cu tot harul românesc”. Să nu ne mai surprindă că, în inversunarea lui împotriva personajelor lui Stendhal, criticul nu-l va cruța nici pe romancier: „Nevoia lui Stendhal este concludentă” (!). O ultimă inconsecvență metodologică pe care o vom semnala este jocul de-a sociologia; Girard se declară profund nemulțumit de critica sociologică, și în fapt alunecă de multe ori în flagrante exagerări sociologizante. Se lansează nu numai într-o „politizare — ne-pertinentă și obositoare — a problematicii romanelor discutate, dar ajunge la constatarea de genul: „pentru sociologie, clanul Verdurin aparține aceleiași clase sociale ca și clanul Guermantes”, sau: „teatrul comic a murit o dată cu monarhia și „vanitatea veselă” — a căror vacuitate este evidentă. Sau va susține — eroare fundamentală — că tema estetică este, la Proust, exterioară universului românesc...

O carte ca aceea a lui René Girard nu putea stîrni reacția unor Raymond Picard, nu putea declanșa o bătaie pentru „noua critică”; am spune chiar că e o carte exemplară pentru acea critică ce vrea să pară îndrăzneată, non-conformistă, dar care merge de fapt pe căi bătătorite (Girard se folosește, de altfel, de ideile unor esești ca Jules de Gaultier sau Denis de Rougemont), o critică ce rămîne și psihologizantă, și sociologizantă, și tezistă — în ciuda declarațiilor programatice. O critică — vom relua o formulă cunoscută — „nici-nici”, ambiguă, ineficace, „externă”; externă căci — deși se amăgește, și aici, pe sine — va rămîne, aproape tot timpul, în afara operei.

P. S. În articolul nostru de acum două săptămîni, înainte de paragraful al patrulea, după „în individualitatea lui” se va citi: „Aceasta este și cunoașterea pe care o are Cervantes asupra lui Don Quijote; el se află „în interiorul personajului său, deoarece se descrie pe el însuși, nu în ceea ce a fost, ci în ceea ce ar fi putut să fie, în una dintre multiplele personalități care există virtual în el”.

va termina pentru că atunci mîncarea, care era totuși o preocupare, se va sfîrși și va trebui să mergem în salonașul încălzit cu aburi. Imi închipuiam cum noi, cei patru, vom epuiza conversația și chiar mama își va termina arsenalul ei de întrebări despre casa și slujba lui Jim, toate folosite deja la maximum — noi cei patru, stînd în salon, ascultînd șuierul caloriferului și dregîndu-ne vocile nervos cu un fel de stingăcie care devine sufocantă.

Dar cînd masa s-a terminat, se petrecu un miracol. Mama se ridică să spele farfuriile. Jim mă lovi pe umăr și-mi spuse: „Hei, Slim, hai să ne uităm la discurile de colo!”.

Se îndreptă nepăsător spre camera din față și se așeză pe jos lingă patefon. Începu să sorteze colecția de discuri uzate și să le citească titlurile cu voce tare, atît de pasionată, încît pătrundea ca razele de soare prin ceață în sfiala ce ne stăpînea pe mîne și pe sora mea.

Stătea chiar sub lampadar și deodată sora mea sări în picioare și-i spuse:

— Oh, aveți pistrii!

— Desigur, spuse Jim zîmbind, cunoscuții așa-mi spun, „Pistrii”!

— Pistrii? repetă Laura. Mă privi ca și cum ar fi dorit confirmarea vreunei speranțe minunate. Mi-am îndepărtat repede privirea, neștiind dacă trebuie să fiu ușurat sau alarmat de întorsătura pe care o luau lucrurile.

Jim învîrți manivela patefonului și puse Dardanella.

— Ce-ai zice să facem vreo doi pași?

— Ce? spuse Laura pe nerăsuflăte, zîmbind într-una.

— Să dansăm! spuse el, luînd-o în brațe.

După cite știam eu nu mai dansase în viața ei.

Dar spre marea mea mirare luneca foarte natural în brațele mari ale lui Jim, și dansară în jurul salonului încălzit cu aburi, lovindu-se de sofa și de scaune și rîzind amîndoi veseli și fericiți. O lumină nouă licări pe fața surorii mele. A spune că era iubire, n-ar fi o apreciere prea grăbită, pentru că la urma urmei el avea pistrii și așa-i spuneau prietenii. Da, el își asumase desigur identitatea — pentru scopuri practice — cu tînrul orfan cu un singur braț care trăia la Limberlost, acea regiune înaltă și ceoasă în care se retrăgea ea oricîteori pereții apartamentului deveneau prea strîmți pentru a putea fi suportați.

Mama intră în cameră cu niște limonadă, dar se oprimi la ușa:

— Dumnezeu! Laura dansind?

Privirea ei era absurd de recunoscătoare și de umilită.

— Dar nu te calcă pe picioare, d-le Delaney?

— Și ce dacă? spuse Jim, cu un cavalerism stîngaci. Nu-s făcut din ouă.

— Bine, bine, bine! spuse mama, iradiînd de bucurie fără să-și dea seama.

— E ușoară ca o pană! spuse Jim. Cu puțin mai mult exercițiu ar dansa tot atît de bine ca Betty.

— Betty? spuse mama.

— Fata cu care mă plîmb eu, spuse Jim.

Mama puse jos cu grijă cana cu limonadă și, cu spațele la musafir și cu ochii spre mine, îl întrebă cît de des ies ei doi împreună — el și norocoasa domnișoară.

— Des! spuse Jim.

Privirea mamei, oprindu-se pe fața mea, se transformă în sclipiri de furie.

— Tom nu ne-a spus că ieși cu o fată!

— Nu, spuse Jim. N-am vrut să-mi scape lucrul acesta. Băieții de la depozit mă vor ucide cînd le voi comunica noutatea.

Rise din toată inima, dar risul lui se stinse greoi și stingaci pe măsură ce își dădea seama de impresia neplăcută pe care o făcuse vestea despre Betty.

— Intenționezi să te căsătorești? întrebă mama.

— La întii, luna viitoare! răspunse el.

Mamei îi trebuiă citeva momente ca să se reculeagă.

Apoi spuse cu un ton înteneat:

— Ce frumos! Dacă Tom ne-ar fi spus, v-am fi invitat pe amîndoi! Jim își luase haina

— Trebuie să pleci? întrebă mama.

— Sper să nu dau impresia că fug, spuse Jim, dar Betty trebuie să se întorcă cu trenul de opt și pînă atunci numai bine ajung cu mașina la gara Wabash.

— Oh, atunci nu trebuie să te reținem

De îndată ce el plecă, ne așezarăm jos, incurcați.

Laura fu prima care vorbi.

— Așa-i că era drăguț? spuse ea. Și cu pistrii ăia!

— Da, spuse mama. Apoi se întoarse spre mine. Nu mi-ai spus că este logodit?

— De unde să știu că este logodit?

— Credeam că ți-e cel mai bun prieten de la depozit.

— Da, dar nu știam că intenționează să se căsătorească.

— Ce ciudat! spuse mama. Foarte ciudat!

— Nu, spuse Laura încet, ridicîndu-se de pe sofa. Nu e nimic ciudat în asta!

Ea luă una dintre plăci, suflă puțin pe ea ca și cum ar fi fost prăfuită și apoi o puse din nou jos.

— Oamenii îndrăgostiți iau totul drept bun.

Ce voia ea să spună cu asta? N-am știut niciodată. Se strecură încet în camera ei și închise ușa.

Nu mult după aceea mi-am pierdut slujba de la depozit. Am fost concediat pentru că am scris o poezie pe capacul unei cutii de pantofi. Am părăsit orașul Saint Louis și am început să colînd. Orașele treceau pe lingă mine ca niște frunze moarte, frunze strălucitor colorate desprinse de pe ramuri. Temperamentul mi s-a schimbat treptat. Incepeam să fiu sigur pe mine și întreprinzător.

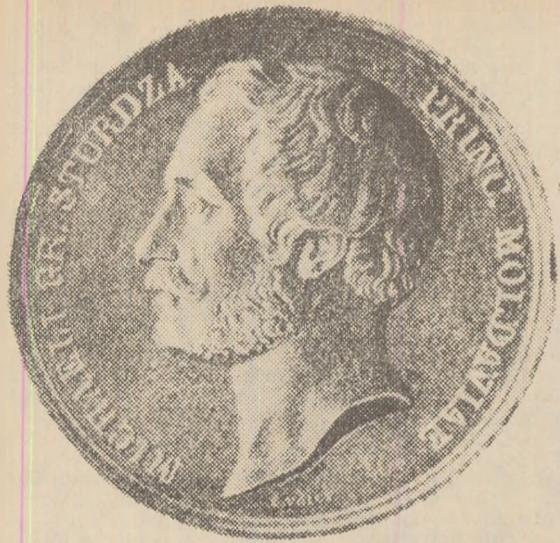
În timp de cinci ani aproape că mi-am uitat casa. Trebuia s-o uit, n-o puteam duce cu mine. Dar cel puțin citeodată, în vreun oraș străin, înainte de a-mi face cunoștințe noi, crusta asprămiei mele voite se sparge. O ușă se deschide ușor și irezistibil. Aud muzica veche și obosită pe care tatăl meu necunoscut a lăsat-o în locul pe care l-a părăsit tot atît de necredincios ca și mine. Văd iradierea slabă și plină de durere a sticlei, în sute de bucăți mici, transparente, cu culori foarte delicate. Imi fin respirația, pentru că, dacă fața surorii mele apare printre ele — noaptea este a ei!

În românește de Irina BURLUI



N. MATYUS :

„Sărbătoare”



file de arhivă

„21.000 de însănătoșiți“

Mihail Sturza, domnitorul Moldovei din perioada 1834-1849, a avut nu numai părți rele în conduita sa de cîrmuitor, după cum știm din relatările istorice ale timpului, ci și unele pozitive. Între acestea se poate număra și grija purtată sănătății poporului prin sprijinirea asistenței medicale. Înțelegem această realitate din omagiul pe care i l-au adus medicii ieșeni, în decembrie 1842, prin oferirea unei medalii comemorative referitoare la împlinirea numărului de 21 000 de cetățeni însănătoșiți prin tratamente spitalicești. Me-

dalia aceasta, bătută în trei variante (aur, argint și aramă), poartă două inscripții în limba latină. Pe avers, în jurul figurii domnitorului: Michaeli Gr. Sturza, princ. Moldaviae; iar pe revers, în jurul figurii Hygeei și a trepidului cu șarpe: A medicis Moldaviae MDCCCXLII — XXI millia sanatorum tibi soteria ferunt (Mihail Gr. Sturza, principele Moldovei, din partea medicilor Moldovei — 1842 — 21 000 de sănătoși îți datorează însănătoșirea).

Cîteva dintre aceste medalii s-au păstrat și se află astăzi în colecțiile noastre de stat.

curier

Tovarășe redactor șef,

Am citit cu surprindere „momentul“ *Negru pe alb* din „Cronica“ din 22. XII. 1972, în care un colaborator al revistei dvs. îmi persifla o discuție consemnată de o tînără reporteră amatoare în revista studentească „Studium“ (nr. 1, octombrie 1972), din Suceava.

N-aș fi făcut apel la dreptul de replică publică dacă n-aș fi considerat aprecierile formulate ca înjuste și prejudiciabile.

Mi se pare în afara eticii gazetărești de a se atribui unei persoane intervievate carențe de stil („frază bombastico-ilogică“) rezultate din „consemnarea“ de către reporter într-o manieră proprie a unor răspunsuri orale. Sînt convins că, dacă autorul sau redacția revistei „Studium“ mi-ar fi prezentat înainte de publicare acest interviu, l-aș fi lipsit pe colaboratorul dvs. de plăcerea, cu nimic condamnatibilă, de a vîna greșeli, dar destul de riscantă, prin consecințele ei morale, atunci cînd confundă țintele.

În ce privește greșelile de ortografie descoperite cu o perspicacitate surprinzătoare de modestă pentru un specialist în acest domeniu cinegetic (interviul cuprinde greșeli mai flagrante), mă intrigă faptul că un cronicar atît de bine informat nu știe că revistele studentești locale nu prevăd în state de plată posturi de corector și nu trimit prin poștă sau curier autorilor șpaltul pentru corectură.

În privința punctelor de vedere pe care le-am susținut în interviu, ele exprimă — oricît l-ar deranja pe colaboratorul dvs. — experiența, devenită publică, a unui profesor care, de douăzeci de ani s-a preocupat constant de formarea multor promoții de tineri talentați din întreaga țară. Dacă semnatarul „momentului“ și-ar fi propus o polemică onestă, ar fi fost obligat de o elementară corectitudine profesională s-o facă cu argumente și nu cu specularea ieftină a unor

inadvertențe de stil și gramaticale care nici măcar nu-mi aparțin.

Am ferma convingere că veți considera de datoria dvs. de a insera aceste precizări în coloanile revistei „Cronica“ pentru care am avut totdeauna o aleasă prețuire.

Cu stimă.

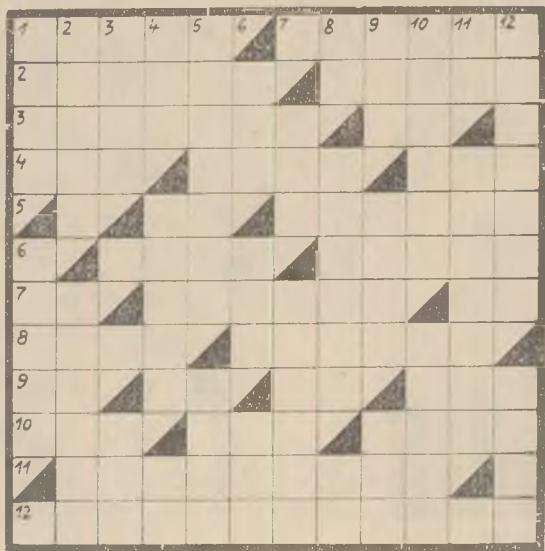
Prof. Tudor Opreș

București 3. 01. 1973

Autorul notei „Negru pe alb“, cum zice și titlul, a comentat un text tipărit, pe care l-a luat ca atare (cum se și obișnuiește), el neavînd calitatea și nici datoria de a ghici că răspunsurile interlocutorului au fost consemnate de către reporter „într-o manieră proprie“ (fapt, credem, numai parțial adevărat). Înțelegînd iritarea (omenească) a tov. Tudor Opreș, trebuie să precizăm că observațiile critice din nota incriminată rămîn valabile, chiar dacă unele trebuie transferate reporteurului sau redacției revistei „Studium“.

dicinală exotică; 6. Inedit — Inregistrat (abr. uz.) — Ornament arhitectural; 7. Normativ (abr. uz.) — Trio; 8. În luptă! — Ilustru reprezentant al problemisticii șahiste românești — 2, 3 cai!; 9. Cunoscut șahist sovietic fost campion mondial — Al-..., cărturar arab, autorul uneia dintre primele lucrări dedicate șahului (900 e.n.) — Insulă în Pacific; 10. Maestru rus, autor al unei deschideri care-i poartă numele — Plesă de șah... într-o parte; 11. Runda 15! — Partide... vechi; 12. Stil meridional de apărare șahistă — Culoarea care începe partida. DICȚIONAR: Itea, Abel, Anu.

Viorel VILCEANU



Ș A H

ORIZONTAL: 1. Șahist cehoslovac de renume din perioada interbelică, realizatorul unor elegante studii de final — Pași în șah; 2. Reprezentant de frunte al școlii ruse, fost campion mondial — Reședința șahului; 3. Maestru lituanian al compoziției și al jocului practic, deținătorul premiilor întii și al doilea la concursul organizat în 1927 de publicația „Šahmatnii listok“ — „... Strategie“, revistă franceză de șah; 4. 1497 și 1512 sînt cei a apariției studiilor șahiste ale lui Lucena și Damiana — Loc de evoluție pentru patru cai — Echivalentul nebunului în șahul persan; 5. Regină... cu regi! Șahiste electronice; 6. Calități ale... damelor! — Subdiviziune într-o competiție șahistă; 7. Para! — Efortul șahiștilor — „Idei noi... șahul artistic“ de Paul Farago; 8. Port în golful Corint — Îmbină posibilitățile turnului cu cele ale nebunului (pl.); 9. Final de pion! — Era! — Încep rocada! — Na!; 10. Antici! — Pregătit pentru întîlnirile pe echipe — Personaj legendar; 11. A scris „Aventurile șahului“; 12. Revistă ieșeană (1913—1914) editată de prof. univ. V. Costin, al cărei conținut principal era format din probleme de șah.

VERTICAL: 1. Regină — Șahist român, deținător al premiului întii la concursul de studii organizat în 1950 de „L'Échiquier de Paris“; 2. Executau manevre cu cai — Piese a căror mutare e obligatorie; 3. Mare șahist cehoslovac, celebru datorită unui final de pion publicat în 1921 în „Kagans N. Schachnachrichten“ — Nu comentează; 4. Interjecție — Exemplar din „Revista de șah“ — Înaintea numelor lui Lasker și Grigoriev (abr.); 5. Intreruperi — Plantă me-

POȘTA LITERARĂ

CUCU M. MURGU — Cîntați pe două corzi și nici una decamdată nu este suficient de sonoră. Un fond de sensibilitate lirică există.

PASĂRE MIHAI — Mustește logosul popular în versurile dv. și cred că adîncindu-vă în el veți aduce la suprafață sunuri inedite. Din ciclul trimis am remarcat poeziile Nu voi, Singur, Străpuns.

PAVEL ARITINA — Primele încercări nu sînt de bun augur. Să le vedem pe următoarele.

MIHAI ATANASIU — Într-adevăr ultimul ciclu se detașează, cel puțin de precedentă etapă. Cerc, Pastel, Romanță cu soare sînt fotografii „la minut“ executate de dexteritate.

ITICZAN MARIA — „Eu sînt economisă la filiala C.E.C. și-am publicat cîteva poezii în cadrul instituției dar acesta nu este un indicu“. Nu știam că filiala C.E.C. se ocupă și cu publicarea poeziilor. Probabil că este o inițiativă locală. Se dau și onorarii?

EUGEN PELIN — De bun augur. Floare și Neștiuți de nimeni sînt cele mai bune texte. Atenție la tendința de „lungire“ a poemelor prin repetarea unor motive și imagini.

N. DAMERON — Iarăși ați bătut în „n“ exemplare așa zisele dv. epigrame sau fabule sau răvașe, de fapt niște însăilări agramate și de prost gust, și le-ați împinziț la toate revistele din țară. N-am să vă satisfac plăcerea (cam meschină!) de a vă cita vreun vers.

ROȘCA DUMITRU — E meritorie perseverența, sînt de înțeles puternicele afecte care vă leagă de locurile natale. Din păcate vă lipsesc mijloacele de expresie adecvate.

ȘTEFAN SCHEIANU — Versurile „șoc“ sînt inserate într-un discurs cam lung și cam monoton. Adică; prea multe vorbe pentru ceea ce se intenționează a se spune.

DAIN — Cred că se poate proceda la o „aparitie în public“. Pentru aceasta ar fi nevoie de un nume și un prenume.

Nicolae TURTUREANU

Timp liric

trebuia

Tu trebuia să cobori în piatră,

așa trebuia...

în jur nu-s decit vietăți
care sprijină cite-o cruce fugară
n-are importanță pădurea
nici satul-spunea

Caii tocniți pentru nunta noastră
ne-au lăsat acolo în ierburi adînc mirositoare
Numai că s-a prelins luna-ntre noi
și mai-marele satului
văzuse aceasta

O, te-aș fi putut preface în măr
sau în orice altceva aș fi vrut
aș fi putut să fiu măcar
scutierul zilelor tale de-apoi

Dar n-am știut obiceiul
și iată că piatra —
dragostea noastră fără podoabe
te-a ridicat pînă la rangul ei suprem
de singurătate.

Gabriela TIRNOVEANU

undeva

ce lin am pășit între trenuri
cu gara lăsată pe frunte
pretutindeni zimbete de plecare
roți picioare
sirene de locomotive sărutări
liberi liberi în trenul cimpii
tu undeva pe un sfirșit de pasăre făcut
risipă.

departe locuia de mine

am oprit într-o seară un copac
mi-am lipit urechea de frunze
de undeva venea un tren
ca o femeie cu trup frumos
departe locuia în mine

încetinea o liniște o umbră înaltă
ca o pasăre aproape de casă
copacii se respirau în ochi la mari depărțări
trupul cel mai frumos răminea între miinile mele învinșe
o liniște

Aleriu PERIANU

haine de iarnă

Pentru că sînt îmbrăcat cu haine groase de iarnă
mă plimb prin marele parc
într-o după amiază cețoasă
să caut în Geografia umărului tău
și mai ales în riul închipuind nordul
pe care-l știam prea firziu
și încă tu ai putea să pleci
înainte prin durere
să spui turmelor
să ierneze la munte.
Tu știi
că el n-a primit slujba
lăsată să ardă
pe surusul liniștit al Golgotei.
De curînd din fum a căzut
pasărea lovită
de jalea clopotului.
Și nu ne mai putem aminti
și nu mai este depărțare.

Echim VANCEA

sentimente înalte

Naționalul din Iași, Opera și Filarmonica ieșeană, în colaborare cu Televiziunea română, au prezentat un spectacol cuprinzând muzică și versuri patriotice, într-un colaj scenic amplu și de intensă rezonanță afectivă.

Am trăit prin intermediul micului ecran momente de autentică emoție, succesiunea dramatică punctind câteva dintre cele mai importante etape ale istoriei românești. Conceput ca o înflăcărată comunicare a ideii de iubire de țară, spectacolul a culminat majestuos, într-o tonalitate profund patriotică, mărturisind entuziasmul și abnegația întregului nostru popor constructor al României socialiste, dragostea nețărmurită a fiecăruia dintre noi față de Partidul Communist Român și față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, urările de sănătate și viață lungă adresate de toată suflarea românească conducătorului iubit.

Apoteotice, scândările artiștilor și ale publicului, unanime, pe fondul dinamizant al Horei Unirii, au trecut dincolo de sala aurită a Teatrului Național din Iași, prelungindu-se către inima generoasă și mare a poporului român.

mica bibliotecă etică

Colecția Mica bibliotecă etică, în cadrul Editurii științifice, s-a impus în actualitate printr-un profil bine conturat; credem că nu e prea mult spus afirmând că ne aflăm în fața unei prezențe editoriale cu o anumită personalitate. Poate fi remarcată, în activitatea sa, preocuparea consecventă pentru îmbinarea cercetării în domeniul istoriei gândirii etice—circumscrișă în orizontul mai amplu al istoriei ideilor filozofice — cu prezentarea unor idei contemporane privind problematica de ordin etic; ni se oferă, în felul acesta, o informare curentă, precum și posibilitatea realizării, din perspectiva sintezelor puse la dispoziție, a unei imagini de ansamblu asupra acestei științe, a împlinirii și frământărilor care-i definesc evoluția. Este necesar a fi subliniat, de asemenea, și faptul că lucrările publicate în această colecție sînt marcate de efortul vizibil al autorilor în direcția exprimării unor puncte de vedere personale. Preocuparea pentru originalitate constituie aici, se pare, o condiție esențială a actului de apariție editorială. În general, lucrările publicate de cercetătorii din țară se caracterizează printr-o largă documentare, concretizată în folosirea surselor originale, ca și prin spirit de comprehensiune în abordarea problemelor. Traducerile beneficiază, de fiecare dată, de ample comentarii, care sînt scrise la obiect și cu competență, comentarii ce îmbină elementul de probitate cu maniera accesibilă de prezentare. Tocmai prezența acestui spirit laborios la colecția Mica bibliotecă etică ne face să ne gândim că ar fi necesar, avînd în vedere cerințele elaborării principiilor eticii noastre noi, ca asemenea probleme de stringență actualitate să fie luate în lucru, în mai mare măsură, în cadrul cercetării desfășurate aici. Certitudinea apariției, într-un viitor apropiat, a unor lucrări valoroase în acest sens este asigurată, înainte de orice, de însăși personalitatea pe care a dobîndit-o această prezență editorială în viața noastră științifică și culturală.

critica de „iubire“, iubirea de critică

Numărul 1 al revistei „Amfiteatru“ se oferă ca un mic... amfiteatru al criticii (literare, artistice, științifice). E un număr din care 4-5 „materiale“ — să le spunem astfel — sînt niște lecturi incitante, chiar dacă — sau tocmai de aceea — nu poți fi de acord cu tot ce se spune și cum se spune. Iată, spre exemplu, articolul lui Marcel Pop-Corniș Actul cri-

tic: hermeneutică sau erotică a artei, o încercare de a depista și defini câteva direcții ale criticii noastre actuale. Punînd cele două „moduri“ de a face critică sub semnul unor „false dileme“, autorul îi „execută“ ațit pe „hermeneuți“ cît și pe amatorii criticii de „iubire“, propunînd, pe urmele lui Tudor Vianu, o critică estetică, filozofică, ca o garanție a judecării de valoare exacte, a unei gândiri „normative“, „anticipative“. Chiar dacă argumentația lui Marcel Pop-Corniș nu este suficient de convingătoare și de elevat exprimată peste tot („Ideal ar fi ca această „estetică“ să poată fi actualizată de către critic, adică ca acesta...“) eseul său, temerar, trebuie să recunoaștem, poate incita criticii (în primul rînd pe cei vizajați) spre o discuție fertilă pentru... critică.

încercări de sinteză

Sintezele critice privind literatura română contemporană sînt foarte puține, iar atunci cînd apar ele sufăr de o flagrantă unilateralitate. Nu același lucru se poate spune despre încercările de sinteză aparținînd lui Mihail Petrovanu, Petru Popescu și Alexandru George (Viața românească, nr. 12, 1972) care publică sub un titlu comun (Direcțiile literaturii contemporane) o retrospectivă avînd ca temă poezia, proza și critica românească din ultimul sfert de veac. Sînt intervenții critice binevenite, informate, cu idei originale. Este demn de a fi subliniat la autorii amintii capacitatea lor de a privi totul în strînsă relație cu tradiția, cu valorile clasice. Mihail Petrovanu se ocupă de poezia noastră interbelică, de valabilitatea ei și mai ales de efectul ei stimulat, regenerator pentru lirica de azi. Criticul urmărește cu finețe creația fiecărui poet actual sintetizînd cu pătrundere nota specifică, originalitatea. Romanțierul Petru Popescu polemizează cu autorii de articole bilanț, festive, cu cifre și nume. El insistă asupra problemelor reale pe care le pune proza ultimilor 25 de ani. E dezbătut cu curaj procesul de limpezire a conștiinței artistice de după război, intelectualizarea prozei, profesionalizarea scriitorului român, reîntoarcerea fructuoasă la realism. Reflecțiile lui Alexandru George despre critica și istoria literară sînt de bun simț și ne dau o imagine cuprinzătoare, convingătoare, asupra disciplinei.

prezențe

După lucrarea „L'opinion publique belge et l'achèvement de l'unification de l'état national roumain“, publicată în Belgia, de curînd un nou studiu a văzut lumina tiparului, în revista Universității din Padova (Italia), sub semnăturile prof. dr. A. Loghin și conf. dr. C. Gh. Marinescu. Fructificînd un bogat material documentar din țară și de peste hotare, autorii analizează multitudinea formelor și căilor prin care poporul italian a sprijinit lupta românilor pentru desăvîrșirea unificării statului național.

Lucrarea înfățișează manifestările de solidaritate ale presei ale unor personalități marcante ale vieții politice și culturale-științifice în frunte cu Menotti Garibaldi, Roberto Fava, De Gubernatis, Bacelli, ș. a., precum și a unor societăți studențesti, democratice și patriotice etc., cu cauza noastră națională, relevă faptul că numeroși publiciști au consacrat lucrări speciale investigării originii poporului român și limbii române, caracterului profund legitim al luptei românilor transilvăneni, de eliberare națională și de unire cu țara.

Autorii subliniază că expresia cea mai elocventă a sprijinului acordat de poporul italian luptei noastre naționale este moțiunea de solidaritate cu memorandumul, votată în Camera Deputaților, în 1894, la propunerea deputatului filoromân Imbriani și trimisă apoi parlamentului român.

Pe aceeași linie se înscriu grandioasa manifestare italo-română, organizată în 1899, de V. A. Urechia, la Columna lui Traian, precum și publicarea de către N. Iorga, în 1912, a lucrării Istoria Românilor, cu specială privire la legăturile cu italienii, „Breve storia dei rumeni“, difuzată în Italia în 2.500 de exemplare pentru a face mai bine cunoscută istoria, cultura și idealul nostru național.

În încheiere sînt evocate aspecte contemporane ale relațiilor multilaterale dintre cele două națiuni suverane, fundamentate pe principiile ce călăuzesc politica externă a statului nostru socialist.

Abordînd o problemă de stringență importantă, studiul vine să îmbogățească cu informații prețioase literatura de specialitate.

ipotezele

Sînt ipoteze care, în momentul revelării lor, încălzesc spiritele, dîndu-le acel zbor imaginativ, de o rară frumusețe creatoare. Cînd însă ipotezele încep să orbească puțin pe cei care le-au născut, ideile avansate nu mai păstrează cumințenia începutului, îndoiala ca o condiție a cercetării, a investigației. Atunci, autorii de ipoteze încep să peroreze în emisiuni și, ascultîndu-i și văzîndu-i, te întrebă de unde ațita siguranță în afirmații, de unde tonul prezumpțios și arrogant? Mai cu seamă, la oameni de știință.

S-a ajuns, de pildă, să se vorbească atît de convingător despre deformările din pictura lui El Greco, ca fiind condiționate de malformațiile oftalmice ale marelui pictor, încît nouă, celor care ne place să privim cu ochii contemplării visătoare o întregă istorie universală a picturii, cu toate perfecțiunile și... imperfecțiunile sale, nu ne-ar rămîne decît stearpa căutare a unor alterări de nerv optic...

„Și acolo chiar unde aceste alterări înseamnă, pentru noi, singularizarea unor viziuni, înseamnă poate mai mult decît niște tare ale vederii, poate niște izbînzi ale stilului, ale originalității, ale unicității.

curiozități calendaristice

Dovedind o putere de pre-viziune neobișnuită, Secolul XX. datat septembrie 1972, publică

In memoriam — Ezra Pound, pe cînd poetul american mai viețuia încă, e drept, închis în legendara sa mușenie. Trebuie să recunoaștem că revista a exagerat puțin în dorința sa de a fi la zi. O compensație a acestei curioase anticipări există însă în același număr prin apariția nuvelei lui Gabriel Garcia Márquez, Un moșneag cu aripi uriașe, pe care cititorii de literatură universală o cunoșteau ceva mai de mult din Cronică, sub titlul Un om bătrîn cu niște aripi enorme. Mici deosebiri sînt (în Cronică: „Părintele Gonzaga veni înalte de ora șapte“, iar în Secolul XX: „puțin înainte de ceasurile șapte“; în Cronică ingerul mînca doar „chifteluțe de carne tocată“ iar în Secolul XX, doar „fiertură de carne tocată“), dar nu de natură să neliniștească.

N. IRIMESCU

tv.

N-aș vrea să mă contrazic. Am afirmat cîndva că, în materie de teatru, televiziunea este suverană. Și este! În contextul vieții teatrale din țara noastră, micul ecran se impune, de la distanță, prin spectacole de o elevată finută, cu distribuții-beton, regie inspirată, scenografie de reală fantazie și funcționalitate. Firește, aprecierea se cuvine adaptată, de la caz la caz, dar fapt este că, în studiourile televiziunii, gîndirea teatrului cunoaște momente de fecundă concretizare scenică a celor mai interesante ipostaze ale voințelor ei. Există, desigur, și excepții, ra-teuri, finalizări contradictorii, unele destul de recente, dar

„Don Juan“ al lui Cernescu a ridicat, într-un fel, din nou stacheta, obligînd, în continuare, la respectarea unei abia constituite, dar foarte valoroase tradiții. Mai ales că, tot în continuare, televiziunea este cea care dispune de cea mai cuprinzătoare și prestigioasă dotare, în materie de regizori, interpreți, scenografi, dramaturgi, pe care-i ia ori de cite ori vrea, de ori unde vrea, cu entuziasmul consimțămînt al acestora. Ceea ce și explică nu numai că micul ecran are, în domeniul teatrului, foarte ambițioase planuri, dar și că în cea mai mare măsură, le realizează.

Așadar, cu teatrul, televiziunea stă bine. Dar cu teatrele? Cu care, de la o vreme — deci teatrele și televiziunea — s-au cam răcit împreună. Cînd și

cînd, ca un fel de surpriză, mai întilnești în program un spectacol susținut de nu știu care formație de la, să spunem, Timișoara, în timp ce nici Botoșani, nici Bacăul, nici Bîrladul, nici și — nici și nici, Des-tule alte teatre nu apar. Singura explicație ar fi faptul că vremurile de aur ale colaborării televiziunii cu teatrele au trecut, în prezent nerămîni-du-ne decît să ne amintim cu nostalgie zilele în care criticăm cu strășnicie excesiva prezență pe ecran a Piteștiului, în timp ce alte scene, mai îndepărtate din punct de vedere kilometric, le întilneam mult mai rar. Mai rar, dar tot le întilneam!

E bine așa? Vreau să spun, e bine că se realizează, cu mai fiecare nouă premieră, un act de cultură, dar se neglijează obligația culturală a televiziunii de a prospecta, stimula, reflecta viața teatrală a țării? Cînd se discută despre o posibilă scenă bucureșteană numai pentru turnee (din țară, firește), de ce n-am discuta despre această tele-scenă care are marea calitate că există, și care, pe deasupra, mai are și marea avantaj de a confrunța nu știu ce inițiativă repertorială și de montare din provincie,

nu numai cu publicul bucureștean, dar și cu cel al întregii țări? Și apoi, cînd oricare descucăreț actor bucureștean are șansa de a se instala, oricît de pasager și periferic, pe micul ecran, parcurgîndu-l (chiar dacă într-un rol mut!) sub privirile unei țări întregi, de ce nu le-am da tuturor colectivelor, în care colț al țării s-ar afla, șansa, generatoare de surprinzătoare energii, de a sparge anonimatul publicistic, printr-un spectacol eveniment? Care spectacol se mai poate întîmpla să nu fie rezumat nici în cele două trei meteorice poze ale emisiunii „Scena“!

E timpul cred, să ne amintim că, în ce privește politica culturală, cuvîntul televiziunii este foarte important și plin de răspundere. Aceasta, în egală măsură datorită prestigiului ei și capacităților de largă difuziune care-i sînt proprii. Inclusiv în domeniul vieții teatrale, în care performanțele televiziunii nu numai că trebuie să invite (și invite!) la o constructivă, nobilă competitivitate, dar și implică o egală favorizare a marii, angajantei șanse de afirmare, sansă în numele căreia sînt înălțate, cu trudă și tenacitate neori, în diverse teatre din țară, adevărate piramide repertoriale și de montare. În vîrf al cărora stă, nu o dată, cel puțin un spectacol a cărui valoare îl face pe deplin demn la o fecundă confruntare cu țara. Ce-ar fi atunci să-i facem loc în programul micului ecran? Fie și numai pentru motivul numit simplu, dar superb elocvent — echitate!

AL. I. FRIDUȘ

SPORT PILULELE AMARE ALE PENICILINEI

Nu știu dacă în gestul lui Iacoban — pe care, în preziua plecării Penicilinei la Bratislava, l-am întilnit, întîmplător, într-o frizerie din Glușești, hotărît să fie „fraise“, cu o oră înainte de decolarea avionului spre Havana — trebuie căutat, cu orice preț, vreo anume semnificație a cunoscutei sale amicitii față de îndrăgostitul Grandului, Fănuș Neagu. Nu știu. Pot afirma însă, cu mîna pe inimă, că în liniștea dulce, reconfortantă a hotelului Carlton, de pe Hviezdoslavovo namestie nr. 7, oferirea spre lectură jucătoarelor ieșene a unor articole semnate de cronicari bucureșteni, a fost, hotărît lucru, un gest nemilos din partea unui amator, altmînteri binevoitor, dar neavizat. Fetele se aflau în pragul unei partide decisive din „Cupa Cupelor“ și aveau nevoie de echilibrul psihic; ele mai suportaseră „amabilități“ asemănătoare, fuseseră sîcinate, suspectate de către unii, pentru că au îndrăznit să cucerească, de două ori, titlul național. Era suficient; acum le trebuia liniște și calm, pentru a apăra ele, provincialele, prestigiul, amarnic de șifonat de către rapidiste, al voleiului feminin românesc.

A doua zi, toți scepticii de profesie, acriții care căutau, numai petele din soare, specialiștii cu jumătăți de aptitudine, au fost cumplit de dezamăgiți. În sala P.K.O., în fața unei galerii de tip latin și în compania unei redutabile formații de valoare europeană, numită Slavia, Florentina Iu, Aurelia Ichim, Ana Chirișescu, Carolina Hatură, Lucia Dobrescu și Adriana Albiș au realizat cel mai senzațional joc din cariera lor, ironizînd scleroza unor concepții pline de prejudecăți și determinînd tabela electronică să în-

registreze victoria mașinii electronice de volei Penicilina: 3-2, Ehrenburg amintind undeva că femeia elefantului poartă puii un timp mai îndelungat decît iepuroaica, se compara el însuși cu... elefantaica. Penicilina a sugerat și ea la Bratislava, cui mai avea să-i demonstreze, că o operă durabilă are nevoie, citeodată, de o perioadă de gestație ceva mai îndelungată, că jucătoarele din Iași, plimbîndu-se pe Dunăre, au urcat pe puntea superioară a vasului, de unde se văd marginile apei și cerul. Fără fanfaronadă, fără mofturi și teribilisme, precum unii sportivi și chiar critici, ci cu grație, cu bun simț și cu un suris subțire, roz-alb, s-au calificat în turneul final. Iar cînd, după joc, un apreciat conducător al Slaviei s-a interesat dacă Lucia Dobrescu, care a făcut o partidă excelentă, figurează în echipa națională a României, a rămas stupefiat aflînd că nici o jucătoare din Iași (cu excepția Florentinei Iu, chemată în ultimul moment) nu se poate mîndri cu acest lucru.

Așa se scrie istoria sportului, ce să mai lungim vorba. Avea dreptate ziarul „Sport“ din Bratislava cînd și-a intitulat cronică meciului: „Pilulele amare ale Penicilinei“, aluzie transparentă și tristă la eliminarea Slaviei și — adăugăm noi — semnal la adresa acelor oficiali care nu se pot împăca cu gîndul că penicilina ieșeană poate contribui la tîmăduirea unui sport care, lovit de furtuni, merită mai multă strălucire. Oricum, o echipă — anonimă după unii „specialiști“ — dar stăruitoare și viguroasă — după opinia noastră — și-a croit drum în ierarhia valorilor Europei.

I. ȘTIRU

UN EVENIMENT ISTORIC

Singerosul război din Vietnam a luat sfârșit. Întreaga omenire iubitoare de pace și-a îndreptat cu emoție privirile spre Centrul de conferințe internaționale de pe Avenue Kleber din Paris, unde simbata trecută a avut loc ceremonia semnării Acordului privind încetarea războiului și restabilirea păcii în Vietnam. Acest eveniment deosebit a stîrnit un larg ecou în întreaga lume, fiind salutat de toate popoarele, de exponenții de frunte ai opiniei publice mondiale ca o victorie a rațiunii, a spiritului tratativelor.

În Republica Democrată Vietnam, semnarea acordului de pace a fost salutăta cu bucurie și entuziasm, fiind apreciată — după cum a arătat premierul R. D. Vietnam, Fam Van Dong — ca o mare victorie a întregului popor vietnamez în lupta sa îndelungată, aspră, pentru independență, libertate și pace și, totodată, o victorie a solidarității militante a poporului vietnamez cu popoarele țărilor socialiste, cu celelalte popoare ale lumii. Nici nu s-a uscat bine cerneala de pe documentele semnate și locuitorii capitalei R.D.Vietnam ca și ai întregii țări, au trecut la munca de refacere a urmărilor războiului, activitate ce se desfășoară într-o atmosferă sărbătorească, victorioasă. Traficul urban a început să-și recapete vioiciunea, obișnuită și, după o lungă întrerupere, în ziare a apărut orarul curselor pe căile ferate care deservesc capitala. Faptul este rezultatul muncii pline de abnegație a brigăzilor care au izbutit să curețe străzile de moloz și să restabilească într-un timp record circulația pe arterele feroviare distruse de recente bombardamente.

În S.U.A., reprezentanții ai opiniei publice americane și-au exprimat, de asemenea, aprobarea în legătură cu înțelegerea intervenită, cu semnarea acordului și satisfacția că războiul a luat sfârșit. „Toți cetățenii americani — a salutat senatorul democrat George McGovern — sînt deosebit de bucuroși și războiul a luat sfârșit. Sper că acordul se va dovedi satisfăcător și durabil”. În același sens s-au pronunțat numeroși alți membri ai Congresului S.U.A., între care senatorii Hubert Humphrey, Edward Kennedy și Edmund Muskie.

Dar nu numai în Indochina și S.U.A. acordul se bucură de o largă aprobare. El este întâmpinat cu satisfacție pe toate me-

ridianele, unde guverne, partide politice, organizații obștești, pături largi ale opiniei publice din diferite țări, salutînd acordul, apreciază că el deschide perspective favorabile pentru restabilirea liniștii și păcii în Vietnam, contribuind la dezvoltarea cursului spre destindere și securitate în lume. În numele guvernului francez, ministrul de externe, Maurice Schumann, spune: „Guvernul francez a primit cu profundă satisfacție parafarea acordului privind încetarea războiului în Vietnam, acord care răspunde dorinței exprimate în nenumărate rânduri de oficialitățile franceze, ca soluționarea politică să aibă cauză de cauză asupra războiului”. Guvernul suedez „salută anunțarea realizării acordului cu o mare satisfacție”, — se arată într-o declarație oficială dată publicității la Stockholm, „Speranța noastră”, se spune în continuare, este că acest acord constituie baza pentru pacea și independența națională a Vietnamului”. În Australia, primul ministru, Gough Whitlam a declarat că țara sa este gata să subscrie la eforturile internaționale în direcția refacerii și dezvoltării Indochinei, iar în Japonia, un purtător de cuvînt al guvernului a declarat că „acordul va contribui la pacea și stabilitatea în Asia și la destinderea încordării internaționale”.

Poporul român a salutat semnarea Acordului cu privire la încetarea războiului și restabilirea păcii în Vietnam cu bucurie și cu o adîncă satisfacție, în care se împletesc sentimentele de prietenie frățească față de poporul vietnamez, cu năzuințele de a vedea consolidîndu-se tot mai mult pacea în lume. După cum este cunoscut, România socialistă, care și-a manifestat în permanență solidaritatea militantă cu lupta poporului vietnamez și i-a acordat sprijinul său material, moral și politic, s-a pronunțat în favoarea tratativelor între părțile interesate, cu convingerea că în cadrul lor se va putea ajunge la rezolvarea problemei vietnameze, în concordanță cu drepturile suverane ale națiunii vietnameze, cu înțelesul păcii. Apreciînd încheierea acordului ca o nouă expresie a spiritului realist

în viața internațională, a eficacității metodei tratativelor pentru reglementarea problemelor litigioase, opinia publică din țara noastră își exprimă speranța că acest eveniment istoric va exercita o influență pozitivă asupra climatului internațional în direcția destinderii, eliminării focarelor de încordare, consolidării păcii. „Dorim popoarele din Indochina succes în realizarea păcii, în refacerea țărilor lor greu încercate, a declarat recent tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU. Vom dezvolta activ colaborarea cu ele, acordîndu-le întregul sprijin pentru dezvoltarea economico-socială, așa cum le-am acordat sprijin în lupta pe care au dus-o pentru a-și căpăta independența. Întărirea colaborării dintre popoarele noastre corespunde intereselor reciproce, cauzei generale a luptei pentru pace și colaborare”.

Odată cu încetarea ostilităților, prezintă o deosebită însemnătate bazele principale pe care urmează să se înfăptuiască restabilirea păcii. Încă în primul articol, acordul înscrie principiul respectării de către Statele Unite și toate celelalte țări a independenței, suveranității, unității și integrității teritoriale a Vietnamului. Recunoscîndu-se dreptul la autodeterminare al populației sud-vietnameze, se prevăd măsuri în vederea reconcilierii și concordiei naționale, crearea în acest scop a unui Consiliu național, compus din trei factori egali, în atribuțiile căruia să intre organizarea alegerilor generale, libere și democratice.

Constituie o mare victorie a poporului vietnamez faptul că acordul consfințește în mod clar principiul reunificării treptate a Vietnamului pe cale pașnică, pe bază de discuții și acorduri între Nord și Sud. În acest sens, se subliniază că linia de demarcație este provizorie și nu constituie o frontieră politică sau teritorială. În fapt, prevederile acordului ar fi astfel de natură să deschidă perspectiva înfăptuirii unității naționale — idealul suprem al întregului popor vietnamez. În același timp, acordul creează premise pentru instaurarea liniștii în întreaga peninsulă a Indochinei.

Se recunoaște astfel necesitatea respectării drepturilor naționale fundamentale ale popoarelor cambodgian și laotian — independența, suveranitatea, unitatea și integritatea teritorială — ca și a neutralității acestor țări. Prezintă, totodată, o deosebită semnificație faptul că S.U.A. își exprimă intenția de a deschide o eră de reconciliere în relațiile cu R.D. Vietnam, cu toate popoarele Indochinei, de a contribui la depăirea războiului și reconstrucția post-belică.

În acest fel, procesul de restabilire a păcii în Vietnam urmează să aibă loc prin retragerea trupelor S.U.A. și ale aliaților lor, prin recunoașterea dreptului populației sud-vietnameze la autodeterminare și a dreptului întregului popor vietnamez la reunificare, prin afirmarea principiilor independenței și suveranității naționale, egalității, neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc ca bază a reconcilierii și stabilirii unor relații noi între S.U.A. și R.D. Vietnam. Exemplul Vietnamului eroic ilustrează convingător că politica folosirii forței a devenit cu totul anacronică în zilele noastre și este condamnată eșecului, demonstrează că nu poate fi înengunghiat și nu pot fi înăbușite aspirațiile unui popor hotărît să-și apere, cu orice sacrificii, libertatea și independența, ființa națională, dreptul de a fi stăpînul destinului său.

Atingerea obiectivelor acordului, depinde, desigur, de îndeplinirea întocmai a tuturor prevederilor sale. Este îmbucurător faptul că în declarația sa, președintele S.U.A. a afirmat că „în ce ne privește, vom face tot ceea ce acordul ne cere să facem”. În ceea ce privește poporul vietnamez, premierul Fam Van Dong, a arătat că el va aplica în mod serios acordul și celelalte documente semnate și cere ca toate părțile interesate să procedeze la fel pentru a garanta o pace stabilă în Vietnam și a contribui la menținerea unei păci durabile în Indochina.

Este de fapt ceea ce dorește întreaga opinie publică atît din țara noastră cît și din lumea întreagă.

Radu SIMIONESCU

JACK LINDSAY:

Pretutindeni stăruie chemarea vieții

Provocările anului 2000

Jack Lindsay — unul dintre decanii de vîrstă ai literaturii engleze contemporane continuă să se situeze de ani și ani în fruntea celor mai populari scriitori britanici. A semnat circa 60 de cărți: volume de poezie, biografii romțnate (CÉZANNE, COURBET, DICKENS, GEORGE MEREDITH etc.), studii de istoria științei, a Bizanțului, a artelor, precum și numeroase romane sociale. Seria „Modul de viață britanic” (THE BRITISH WAY) — o vastă cronică a lumii în care trăiește — l-a impus definitiv ca unul dintre cei mai fecunzi romancierii ai epocii postbelice. Din această cronică socială se cuvin a fi citate volumele „PRIMĂVARA TRADATĂ”, „MOMENT DECISIV”, „REVOLTA CELOR TINERI”, „VALUL BIRUIȚOR”, „TOTUL DESPRE NICIODATĂ”, „OAMENI ȘI MAȘTI” etc. Jack Lindsay este deasemenea cunoscut ca un talentat cronicar al lumii antice în romane ca „A MURIT CÉZARUL I”, „ULTIMELE ZILE CU CLEOPATRA”, „FURTUNĂ PE MEDITERANEA”, „ROMA A FOST SCOASĂ LA MEZAT” etc., traduse azi în 30 de limbi. Scriitorul britanic s-a dovedit a fi nu numai un spirit enciclopedist dar și un atent observator al realităților lumii contemporane, motiv pentru care i-am solicitat opinia în cadrul anchetei noastre internaționale:

— Nu o dată ați abordat în scrierile dv. problema atitudinii oamenilor de știință și, în genere, a intelectualilor față de posibilele transformări ce se anunță în deceniile următoare pentru omenire; iată de ce, vă rugăm să ne expuneți opinia dv. în legătură cu această atitudine?

— Vă răspund cu plăcere avînd în vedere simpatia mea față de țara dv. și de români în general. De altfel, m-aș bucura ca aceste rînduri să vadă lumina tiparului în România, deoarece, aici, tonul lor ar putea să nu fie pe placul multor compatrioți de ai mei. Dar pentru a vorbi de poziția intelectualilor noștri față de problemele viitorului, mă simt obligat să vă împărtășesc mai întîi cîteva din ideile mele în această privință. De cînd mă știu, mă tot gîndesc la viitorul omenirii. Încă acum un sfert de veac, socoteam că progresul tehnic va fi într-o zi o năpastă pentru omenire. Dacă am în vedere iminentele și posibilele mutații esologice, constat că nu eram prea departe de adevăr. Personal, am intuit acest invizibil risc al progresului cu mult înainte de a fi sesizat de ecologii și prospectologii de azi. Ca omanist sint tentat să adresez azi severe reproșuri celor care conduc destinele științei contemporane și asta din mai multe motive.

— Dacă vi s-ar cere să formulați aceste reproșuri în ce mod le-ați exprima?

— Foarte simplu: ele se referă la concepția multora dintre intelectualii apusei cu privire

la viitorul științei și tehnicii. Cea mai mare parte dintre savanții și cercetătorii noștri reduc de obicei știința la o analiză pur cantitativă. O atare operație era binevenită pe vremea lui GALILEO GALILEI. Era vorba de o analiză care excludea omul din Univers. Prea puțini savanți au intuit de-alungul timpului efectele dăunătoare ale acestei concepții, cu excepția unui mic număr de filozofi, Umaniști, și în special GOETHE, și-au dat însă seama de aspectele anti-umane ale mișcării științifice post-galileene. În veacul nostru, acest aspect inuman riscă să se accentueze, omul fiind împins pe un plan secund.

— În ce mod ar putea fi contracarat acest risc de care vorbiți?

— Există „n” moduri de a apăra viața. Dar pentru aceasta trebuie puse în balanță și eva luate cît mai corect toate valorile civilizației moderne. Fizică, mecanică, automatică, de pildă, iată trei domenii ale științei, care cunosc un ritm de evoluție aproape periculos. Puțini oameni care lucrează în cadrul acestor științe își pun întrebarea pînă unde va merge această evoluție, și ce consecințe va avea. Unii, e drept, se mulțumesc să afirme că, într-o bună zi, omenirea riscă să se transforme într-o societate mecanică, tehnicizată, dezumanizată.

— Specialiștii susțin că „riscul progresului” este un simplu vicu de formă; acest risc ar deriva nu din natura produsului științific ci din modul în care

pot fi aplicate descoperirile tehnico-științifice. Cum apreciați asemenea opinii și teorii?

— Cred că este vorba de niște erezii! Există desigur „n” modalități de a aplica aceste descoperiri, și aceasta în mod special în lumea capitalistă, unde fenomenul capătă deseori aspecte antisociale. În asta trebuie căutat cauza dezumanizării omului de știință. Se știe că o societate, indiferent de caracterul orînduirii sociale, nu poate evolua numai pe baza cuceririlor științei și tehnicii. Tocmai în acest mod unilateral de concepere a progresului și viitorului trebuie căutate cauzele „crizei” prin care trece azi mișcarea științifică din țările noastre.

— Dezarmoniile de această natură vor putea fi evitate în viitor?

— Firește. Omul poate dirija azi orice proces, poate stăpîni un fenomen. Esențial este să dozească acest lucru, să-l resimtă ca pe o necesitate vitală. O contribuție originală în „armonizarea” științei cu interesele umanității ar putea fi adusă de către oamenii de știință și cercetătorii din țările socialiste. Numai materialismul dialectic poate servi azi replicile de care au nevoie științele exacte. Dar pentru împlinirea unui atare dezi-derat sint desigur necesare unele mutații de structură în gîndirea noastră, mai multă suplețe, și mai ales un dialog permanent care să înceapă cu reevaluarea morală a individului. Apoi, ar fi de dorit ca adeziunea aceasta spirituală la idealurile omenirii



să nu capoteze în formalism, în acel convenționalism de salon, savurat de participanții unor întruniri organizate de diverse foruri internaționale, ci să dea roade concrete.

— Practic cum vedeți împlinirea acestor deziderate comune tuturor oamenilor de pe mapamond?

— Mai întîi prin descifrarea caracterului relațiilor dintre om și natură, apoi dintre om și bunuri materiale, dintre societate și tehnică. Atari investigații ne-ar putea oferi desigur soluții pentru ștergerea diferențelor și decalajelor existente în dezvoltarea națiunilor, a popoarelor lumii, pentru „mutarea” activității laboratoarelor științifice pe nevoile omului. Spun asta pentru că în toate și pretutindeni, peste toate și oricînd va stăruie chemarea vieții. Și apoi este și acesta un mod de făurire a procesului de internaționalizare a tehnicii și științei, proces diame-tral opus teoriilor susținute de partizanii „șcientizării” existenței umane, de acești specialiști, care nu văd în om decît un simplu consumator de bunuri.

— În acest cadru ce loc vor ocupa științele umaniste, artele, literatura?

— Un rol egal cu cel rezervat științei și tehnicii. În ce privește beletristica, cred că pe primul loc vom situa miine literatura de informare, chiar dacă va avea un substrat politic, social, istoric, sau antropologic. De altfel, din momentul în care am poposit în Anglia, acum o jumătate

de veac, am observat că oamenii zilelor noastre au nevoie de o literatură care să-i formeze, să-i informeze. Iată de ce miine, nu se va mai face literatură gratuită, fără scop. Istoria, de pildă, mi-a oferit deseori cheia înțelegerii multor momente de criză din viața omenirii. Ocupîndu-mă de istorie, m-am văzut obligat apoi să-mi apropiu și alte domenii de care m-am servit ca de un instrument metodologic.

— Știm că în peregrinările dv. ați cunoscut o seamă de români; pe cine păstrați azi în memorie?

— Da, am cunoscut mulți români iluștri. Pe sculptorul Constantin Brăncuși l-am cunoscut, în urmă cu ani, la Paris. Acum douăzeci de ani, cînd am fost în România, și i-am văzut pe acei cioplitori de lemn veniți să-și vîndă obiectele pe la minăstiri, am înțeles cît de trainice sînt legăturile românilor cu folclorul țării lor. O dragoste nețărmurită pentru acest folclor, mi-a fost dat să constat și la românii membri ai cercurilor românești din Paris de dinainte de război. Tristan Tzara, Claude Sernet, Etienne Hajdu mi-au vorbit cu mîndrie de micul lor tezaur folcloric românesc!

— Cu ce gînduri încheiați acest interviu?

— Cu un gînd de bucurie ce se îndreaptă spre prietenii români cărora le transmit din inimă împliniri și înălțări în tot ceea ce făuresc.

O anchetă internațională de
Marta ALBOIU-CUIBUȘ

cronica

săptămînal politic, social, cultural

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

în colegiul de redacție:

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

Prezentarea grafică: VALER MITRU