Proletari din toate țările, uniți-vă !

Biblioteca Municipiului Iași
SALA DE LECTURĂ

7 (368) ANUL VIII VINERI 16 II 1973

CRONICA

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

FEBRUARIE EROIC

Luptele revoluționare din perioada crizei economice începute la Lupeni în 1929 și continuate de petroliști și ceferiști în 1933 au demonstrat maturitatea politică a clasei muncitoare din România condusă de Partidul Comunist. Una dintre cele mai puternice manifestări ale proletariatului român, luptele din ianuarie — februarie 1933 se înscriu ca o pagină de eroism în istoria națională și în același timp ca prima mare ridicare a muncitorimii din Europa, la scurtă vreme după venirea la putere a lui Hitler.

În principalele centre ale țării, la București, Iași, Cluj, Galați, Oradea, Pașcani, muncitorii ceferiști cuprinși în sindicatele legale și ilegale, în sindicatele social-democrate și social-independente, indiferent de partid, comuniști sau socialiști, s-au organizat în comitete de acțiune, pe baza Frontului Unic Muncitoresc. Pentru ca aceste comitete de acțiune să aibă un organ care să coordoneze lupta ceferiștilor, Comitetul Central al Partidului Comunist Român a organizat, la 20 martie 1932, în București, o conferință pe țară. Conferința a elaborat un program de revendicări și a ales Comitetul Central de acțiune a muncitorilor ceferiști în frunte cu Gheorghe Gheorghiu-Dej, Constantin Doncea, Chivu Stoica, Ilie Pintilie, Gheorghe Vasilichi, Dumitru Petrescu, Dumitru Popa ș.a. A fost adoptată ca principală formă de acțiune greva cu ocuparea fabricii, combinată cu demonstrația de stradă, la care se adaugă solidaritatea muncitorilor din celelalte întreprinderi, ajutorul șomerilor și al familiilor greviștilor.

În ianuarie 1933 guvernul Vaida-Voevod semnează acordul de la Geneva, motivat de plata datoriilor contractate în străinătate de statul român și care practic ducea România la subordonarea față de capitalul străin și în mod direct la o scădere a nivelului de trai al oamenilor muncii. În urma acestui acord, guvernul național-țărănist trece la aplicarea celei de a treia „Curbe de sacrificiu", ceea ce a declanșat în rîndul tuturor păturilor societății românești, lovite puternic de anii de criză, o adevărată explozie de nemulțumire.

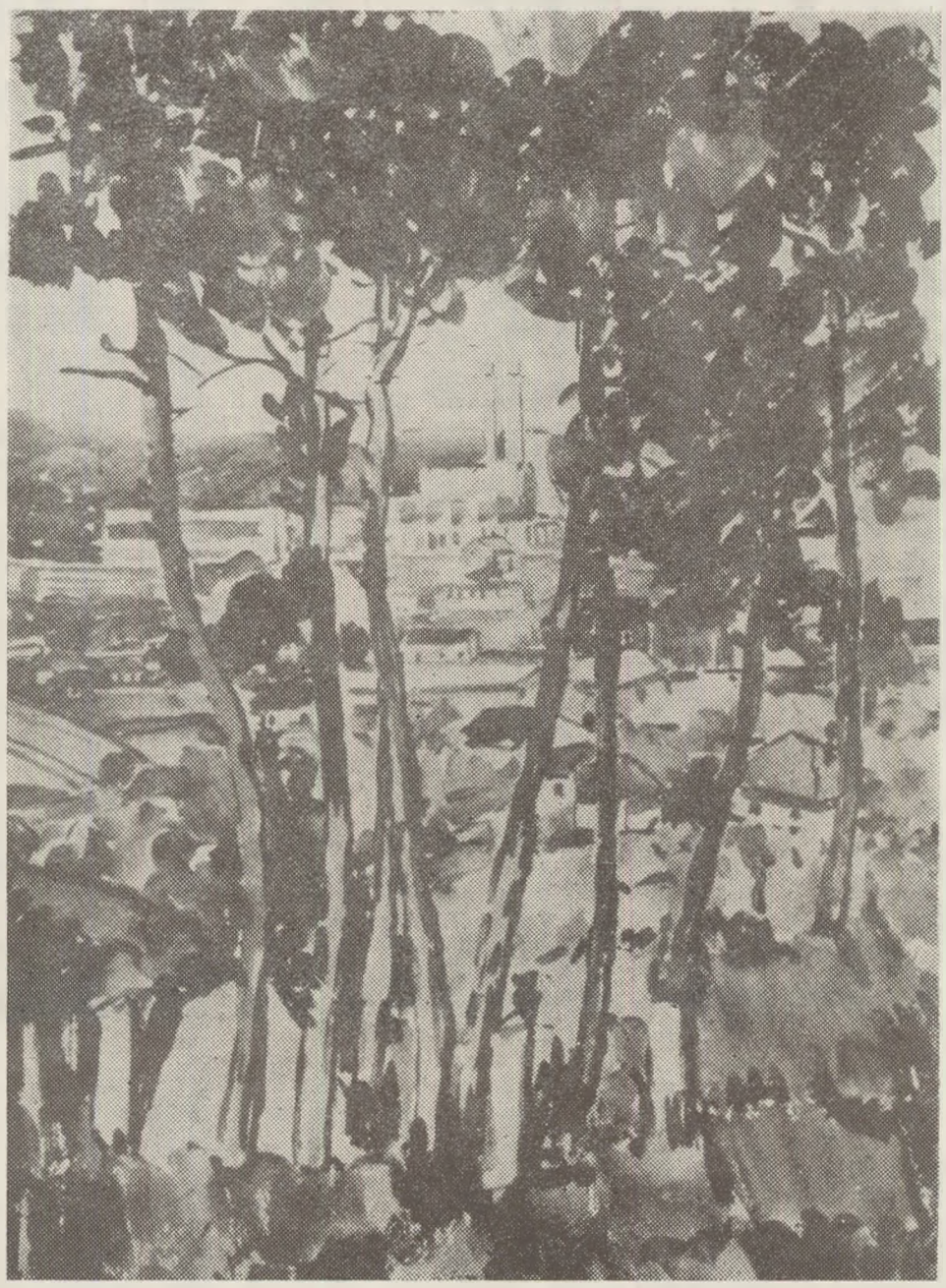
Printre primele acțiuni care au făcut dovada puterii muncitorimii organizate au fost grevele demonstrative din 28 și 31 ianuarie 1933 de la Atelierele „Griviță" din București la care au participat, de fiecare dată, cîte 5000 de salariați. În timpul primei acțiuni, muncitorii au formulat o platformă de revendicări: încetarea reducerilor de salarii, plata ucenicilor, încetarea concedierilor, desființarea amenzilor și a sistemului descalificării muncitorilor, ș.a. Cu aceste greve s-au solidarizat muncitorii ceferiști din Galați, Iași, Cluj și din alte centre. La Iași în ziua de 29 ianuarie 1933 la Ateneul Nicolina a avut loc o întrunire a lucrătorilor ceferiști, se arată într-un raport adresat Chesturii de Poliție, la care au participat peste 500 de persoane sub conducerea comuniștilor Ilie Pintilie, Gh. Ganciu și N. Neagu.

Concomitent cu acțiunile întreprinse de ceferiști au loc o serie de manifestări ale muncitorimii petroliste de pe Valea Prahovei. În 29—30 ianuarie la întreprinderile ploieștene „Astra Română", „Orion", Româno-americană", „Unirea", „Dacia română" au avut loc greve împotriva reducerilor de salarii și concedierilor, care s-au terminat cu satisfacerea cererilor muncitorilor. La 1 februarie are loc o nouă grevă la rafinăria „Româno-americană", la care participă peste 2000 de persoane; încercările guvernanților de a o înăbuși prin forța armată au avut drept rezultat o puternică ciocnire între muncitori și represori.

În prima jumătate a lunii februarie țara a trăit sub puternica impresie a înfruntării dintre muncitori și forțele guvernante. Conștient de forța muncitorimii, partidul a trecut la organizarea unor acțiuni deosebit de puternice dintre care prima a avut loc la „Griviță" la 2 februarie 1933. S-a ales Comitetul de grevă, s-au format gărzi de auto-apărare și pichete de grevă și în același timp au fost trimiși de către partid, delegați în centrele mai importante pentru coordonarea luptei muncitorilor. Sub presiunea maselor, guvernul a primit satisfacerea principalelor revendicări. A doua zi, în 3 februarie, la Atelierele Nicolina din Iași 1400 de muncitori au declarat grevă. A vorbit Ilie Pintilie despre lipsa de lucru, reducerea salariilor, concedii forțate, etc. Greve de solidaritate cu muncitorii din București mai au loc la Galați.

D. IVĂNESCU

(continuare în pag. 11)



C. AGAFIȚEI : „Vedere spre Nicolina"

FLORIN MIHAI PETRESCU

de pace

Laudă ție, oglindă a vieții, sfînt soare
Nufăr de aur veghind în oceanul ceresc
Lege-a luminii, dreptății, biruitoare
Slava-ți înaltă pe boltă atunci cînd răsare
Zeii surîd, pasărea zboară și florile cresc.

Apără truda celui plecat peste glie,
Liniștea muncii ne fie rază de rugă,
Oglindă a vieții, soare, laudă ție,
Usucă barbarii grădini cînd vor să distrugă.

O glorie de pace-n jurul lunii
Plutește de cînd s-a-ntrupat din fluviu
Și se revarsă, albă, printre temple
Întîrziind solemnă pe statui
Și binecuvîntînd în larg corăbii.

Retras în peșteri geme surd războiul,
Ca o nălucă tristă izgonit
De flacăra Olimpiadei.

O, vreme sacră, astăzi luptătorii
Se vor întrece-n jocuri fără ură
Învingătorul aducînd cetății
O faimă ce în imnuri străluci-va
Mai scumpă ca tezaurele lumii.

în celelalte pagini:

ALBERTO MORAVIA
Viața e un joc
•
CONSTANTIN NOICA
Concepția lui Goethe despre om
•
CONST. CIOPRAGA
Caietele Principelui
•
PETRU POPESCU
Șoseaua cerului (fragment)
•
AL. ANDRIESCU
Permanențele liricii lui Eugen Jebeleanu
•
ANDI ANDRIEȘ
„Află despre mine"...
•
N. BARBU
Sadoveanu în critică
•
ȘTEFAN OPREA
„După cădere" de Arthur Miller
•
AL. CĂLINESCU
Temporalitatea narativă
•
CONST. DROPU
Condiția și implicațiile exportului

cronica literară

Al. ANDRIESCU

Permanențele liricii lui EUGEN JEBELEANU

Eugen Jebeleanu își făcea intrarea în literatură ca un rafinat al imaginii. Confirmarea deplină a acestei înzestrări particulare, deși poetul avea la acea dată o activitate literară mai întinsă în timp o face volumul său din 1934, Inimi sub săbii, *operă răsplătită, în epocă, cu un premiu pentru scriitorii tineri. La apariția volumului despărțit numai de patru ani de acela al lui Ion Barbu, treceau ca frapante mai ales legăturile cu poezia criptică pe care, în numele unui crez artistic rostit ferm și înainte de 1930, autorul* Jocului secund *reușea s-o impună atenției critice nu numai ca o simplă curiozitate. Inrudirea dintre Eugen Jebeleanu și Ion Barbu ocupă aproape în întregime interesul lui G. Călinescu în rîndurile pe care le consacră volumului* Inimi sub săbii *în* Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent: *„Toate mijloacele barbiene spre a stîrpi liniile unei inspirații în fond descriptive sunt folosite: rimele interioare* (munți-frunți; rași-pași; prins-aprins), *alienarea de la gramatica obștească" (p. 817). Dacă trecem peste rimele interioare, numai reluate, de fapt, de Ion Barbu, pentru că le întîlnim în producțiile noastre folclorice ca și în poezia unui rafinat ca Macedonski, observăm că „alienarea gramaticală" este mai ales în sintaxă, covîrșită cu o serie de dislocări și inversiuni, în fraze de obicei eliptice. De aici rezultau, într-adevăr, unele dificultăți pentru cititori, cît și asemănarea, constatată de G. Călinescu, cu poezia lui Ion Barbu, prin care aceste construcții își făceau loc în tehnica poetică modernă: „Havuzul cerului stropește spadă;/ Incremenitul cavaler sub ea./ Bronz inverzit sub rece acoladă,/ Plecat grumaz tăceri nu străpungea"* (Indemn). *Un „ev" fără loc și fără istorie (1186,* Senior de ceașcă, Sfîrșit princiar, Ciumă) *putea să întărească impresia de asemănare dintre poeziile din* Inimi sub scuturi *și cele ale lui Ion Barbu.*

Fundamentală, în sensul că poate pecetlui, sub raport stilistic, un destin literar, ne apare îndeosebi construcția imaginii. După sedimentarea influențelor, astfel de procedee în elaborarea imaginii s-au transmis pînă la volumele recente ale poetului, între care Hanibal *ocupă, și din acest punct de vedere, un loc de excepție.* Anotimp armat, *din* Imnuri sub săbii, *în care este evocat un peisaj autumnal, este transformat de imagine într-un tărîm ireal, abstract. Analogiile poetului intelectualizează imaginea, care pune, rar, pete de culoare mai vii, concrete. Dezastrul autumnal al vegetației este desenat de o suită de imagini „războinice" sau de pustiu arab sugerînd un dezastru interior. „Mă clatină cămile de paragini,/ Prin oaze de oglinzi să dea-n hegiră/ Văzduhul din atlazuri îmi resfiră/ Steaguri de muzici veștede, în pagini". Eugen Jebeleanu scrie în* Inimi sub săbii *o poezie descriptivă și contemplativă, sprijinită pe imagini elaborate, care măresc, de cele mai multe ori, fără să concretizeze, pentru că depășesc apelul la simțuri, dar stimulează, în schimb, gîndirea, adusă-n pragul unor înțelesuri alegorice. Imagini asemănătoare, care lărgesc mult înțelesurile alegorice, vom întîlni și în volumele de mai tîrziu, dintre care le numim pe cele reprezentative:* Surîsul Hiroshimei, Elegie pentru floarea secerată *și* Hanibal. *Dacă militantismul poeziei lui Eugen Jebeleanu era greu de dedus din volumul* Inimi sub săbii, *în schimb o poezie ca* In zori, vedenie, *din ciclul* Arc, *putea prevesti unele părți descriptive din* Surîsul Hiroshimei. *„Vedenii" de „agonii stelare" traversează și visurile celor amenințați la Hiroșima. Darul de a construi imagini care închid meditații elegiace, vizibil încă în primul volum de afirmare, pentru că poetul își face debutul editorial cu placheta* Schituri în soare *(1929), poate fi urmărit și mai tîrziu, mai întîi ca o surdină la clamoarea retorică a unor poeme de prin 1949—1952 și, afirmat plenar, în poezia biografică din ultimile volume.*

Chiar cînd este confesiv — confesiunile civice și cele intime merg împreună, incorporate biografic — poetul se înconjoară în aceeași atmosferă filtrată savant, cu care intra în lirica românească în 1934. Un Autoportret *ca cel din* Inimi sub săbii *sau poemul autobiografic* Cîntec cu mine, *din același volum, ciclul* Bal de moarte, *anunțau, de fapt, elegiile timpului din volumele de mai tîrziu. Poezia erotică este, mai întotdeauna, tot o elegie a timpului care trece. Dovada o găsim în* Lied, Metamorfoză, Ca un copil *etc., poezii scrise în 1958 și selectate în antologia* Poeme *din 1964. In* Elegie pentru floarea secerată, *confesiune pe care o va continua, poetul pare că pune mereu cortina imaginii între sentiment și evenimentul biografic care-l generează. Inima este trecută sub săbii, pentru a lăsa loc larg meditației, cînd poetul nu se oprește, întristat, la o amintire comună cu iubita dispărută tragic* (Îți amintești). Cîntarul *e, în schimb, mai mult o meditație asupra timpului și neființei. Poetul se apără cu imagini enorme de o realitate inacceptabilă și în* Greul pămîntului. *Astfel de imagini care măresc, impung imaginația, incită la o meditație care depășește mult evenimentul biografic. Ce mașinării uriașe sînt mișcate în elegia* Inainte pentru a spune că *viața continuă, trecerea iubitei integrîndu-se în mișcările cosmice. In felul acesta poezia este scoasă din biografismul mărunt, care nu permite extragerea unei semnificații mai adînci, păstrîndu-și, în același timp, toată căldura confesivă închisă în tenacitatea cu care este negată posibilitatea absenței* (Ușa, Atîtea lumi), *contrabalansată de marea dezolare a ireversibilității* (Mutilatul).

Suita acestor elegii este continuată în prima parte a volumului Hanibal. *Intr-o poezie ca* Mînă spartă *este dezvăluită, în imagini de un rar rafinament, taina dispariției confundată cu o dăruire: „Nu sînteți înțelepte, degete,/ nu știți să vă uniți,/ să fiți un cuib care păstrează/ foi, păsări și cîntări ascunse// Chiar strînse tare, încă mai lăsați/ silabe de lumină între voi,/ prin care se strecoară/ țiparii fulgerătoarei mele vieți...". Infiorarea umană la presimțirea morții este reținută în multe din aceste elegii, din care menționăm cîteva:* Mai bine, Tors, Iată cum. *De cele mai multe ori, și mai ales aici se vede legătura cu volumul* Elegie pentru floarea secerată, *trecerea este asociată tot iubirii lovite brutal de moarte* (Jocul, Eternitate, Culesul). *Absența este subliniată dureros, în poezii mai dezbrăcate de imagini, de amintirea unei excursii, a unui loc, a unei străzi, a mării, a unui oraș sau numai a unui gest* (Splendori, Fără, Floarea soarelui, Rue Pierre Demours, Moment *etc.). Șuvoiul sentimentului se supune, alteori, unui manierism imagistic, cu rădăcinile cele mai îndepărtate în* Inimi sub săbii, *care nu-i ucide autenticitatea și nu-l diminuează. Iubita dispărută devine o omniprezență consolatoare în miracolele naturii* (In toate). *Această prezență este abia sugerată, de o discreție perfectă, adîncimea sentimentului măsurîndu-se în ecourile lăuntrice, ca în splendidele versuri din* Miresme pierdute. *Nici un gest grandilocvent și nici o vorbă strigată nu sfîrșie o discretă contopire, revolta lui Orfeu împotriva întunericului care o răpește pe Euridice transformîndu-se în cîntec* (Hotărîre, Primăvara, Primăvara la mare, Iarba proaspătă, Orfeu).

Trecerea de la ciclul Rîul pe obraz, *erotic și elegiac, la ciclul de meditații sociale, căruia poetul îi spune* Parabole civile, *ar putea să pară, la o privire neatentă, bruscată, permițînd chiar observația că sînt cuprinse două cărți într-o carte, dacă împărțirea tematică își mai are vreun rost aici. De altfel o poezie ca* Da și nu *face o frumoasă trecere de la un ciclu la altul, deși figurează în primul. Locul „parabolelor civile" după cele cu un caracter intim este, am spune, firesc, ambele cicluri vorbind despre durerea și revolta omului dintr-un unghi individual, care se deschide tot mai mult spre cetate. Numai așa poezia, deci și cea patriotică, nu este o simplă abstracțiune. In* Surîsul Hiroshimei, *dacă ne-am întoarce la un model exemplar al acestor* Parabole civile, *sînt reunite simfonic o sumă de elegii care dau curs social revoltei trăită ca dramă individuală de poet. Pornirea este întotdeauna interioară, nu din afară, și de aceea remarca lui Miguel Angel Asturias, în legătură cu poemul lui Eugen Jebeleanu, merită să fie reținută: „Sunetul lui nu se risipește spre suprafața versului, în clipele sfîșietoare ,ci se împlîntă spre adîncuri". Această calitate esențială pentru liric, mai puțin evidentă în unele din părțile finale ale celebrului poem, se reliefează mult mai pregnant în* Hanibal.

Eugen Jebeleanu a protestat cu consecvență împotriva atrocităților fizice și morale, fixîndu-și un ideal din scoaterea omului de sub destinul Atrizilor, care pedepseau, ca în teatrul lui Eschil, crima prin crimă (Atrizii). *Poetul încearcă să recîștige pentru om dreptul la demnitate* (Cînd nu vreau, Pedeapsă indulgentă), *demonstrînd slăbiciunea forței brutale ca în frumoasa și concentrata poemă* Hanibal: *„Nimeni n-avea ceea ce el avea/ superba lui trufie/ și elefanții/ și labele lor sfărîmînd vertebrele/ acestor Alpi albiți de spaimă.// Călca, de-abia să se audă, peste stînci/ și s'auzea în lună, și/ nimeni nu mai văzuse trîmbițele/ de piatră ondulîndă ale acestor fiare.// Și n'au învins". O cacracteristică a acestor parabole civile este dată de înlăturarea totală a elogiului neacoperit de credința în adevăr. Inălțarea omului nu se poate realiza decît după înfrîngerea păcatului lingușirii, cea mai tristă din căderile omului în nesinceritate. Dintr-un mare respect pentru om sînt condamnate nepăsarea și minciuna* (Apostolul), *falsitatea* (Sfînta nerușine, Nu cu tristețe, Perfectul acrobat, Raiul), *frica de a ne vedea cum sîntem. Ideile nu vin în deriva imaginilor, ci sînt, ca peste tot în ultimile volume ale lui Eugen Jebeleanu, crescute organic din ele. Imaginile devin, în felul acesta, vehicole încăpătoare, adevărate parabole concentrate și foarte virulente* (Copiii veacului, Privighetorile). *Poeziei conformiste, în care entuziasmul facil și mincinos alunecă în mari cuvinte la suprafață, Eugen Jebeleanu îi opune, în* Hanibal, *o poezie socială a sincerității depline, fără stridențe retorice, cu adînc și grav sunet interior. In „Veacul nostru de uraniu", Eugen Jebeleanu a găsit elementele unui dialog necesar între Erato, muza elegiei și a poeziei în genere, și Clio, muza istoriei. In acest dialog se află semnificația lirică cea mai adîncă a întregii sale opere.*

fragmentarium

CAIETELE PRINCEPELUI

Const. CIOPRAGA

Formula **caietelor** lui Eugen Barbu nu prea are precursori în literatura română. Fiindcă nu e vorba nici de memorii, nici de însemnări zilnice, nici de autobiografie, ci de ridicarea **confesiunii** (directe sau prin intermediul unor personaje) la nivelul unui seducător monolog despre existența, despre frumos, despre îndoială și bucurie, în sfîrșit, o confesiune cînd amară, cînd polemică, împărțită între subiectiv și obiectiv, sugerînd în o mie de feluri pulsul vieții. Distribuit uneori de mai multe ori pe o singură pagină, citatul are rolul unui stimul intelectual. De ce **caiete** și nu **jurnal**? Ca la Andre Gide, ca la Jules Renard, ca la Thomas Mann, menționați frecvent de autorul **Principelui**! De ce nu jurnal în maniera disciplinat-cotidiană a fraților Goncourt? Eugen Barbu se revelă aici, se întregește — am spune — cu trăsături de caracter pe care romanul, piesa de teatru sau articolul săptămînal le transferă în personaje sau în idei atribuite lor. In **caiete**, personajul care, ca scriitor scrutează pe alții, este înainte de toate un om înclinat să se scruteze pe sine, un moralist excedat de întrebări, scindat între tentația luptei și conștiința eșecului, gata să învețe de la oricare altul, admirator al pamfletului dar și cu disponibilități de candoare, acuzator ironic și plin de inocență. Prin urmare, **caietele** barbiene sînt niște fragmente caleidoscopice, aliaj de gînduri, lirism și erudiție, secvențe dintr-un film întrerupt și reluat în o sută de direcții, o colecție de profiluri și eboșe, pseudoroman, fișier de reflecții, o carte de observație multiformă și mai ales una de introspecție. Ceea ce în roman sau nuvelă nu poate intra decît forțînd regula jocului, aici e la locul său. Pasiunile, preferințele, documentele strict biografice, ideea prinsă la întîmplare în marginea unei lecturi, toate se amalgamează, se întretaie, se sprijină una pe alta într-un portret viu, în continuă vibrație. In zonele ei profunde viața nu e geometrică. rectilinie, ca un tratat de retorică în care se face apologia echilibrului. Eugen Barbu îi sondează adîncimile, laturile umbrite, e tentat să explice tragicul, nu-și ascunde tristețea; curiozitatea pentru formele gîndirii magice îl asaltează; timpul e marele furnizor de probleme. **Caietele** sînt, după definiția autorului lor, și un **jurnal de lectură**, iar pentru că lecturile sînt ale unui scriitor interesul apare sporit; căci „înainte de a spune, trebuie să știi ...".

De ce **Caietele Principelui**? Paginile acestui întîi volum și ale celor ce vor veni vorbesc de ampla **pregătire** înainte de a scrie o carte, de ezitări, de metamorfoze. Studiile, documentarea pasionată în vederea elaborării **Principelui** ilustrează o **metodă**, care în alte volume a putut părea mai puțin riguroasă. Despre **Groapa**, de exemplu, ni se spune că a trecut prin treisprezece variante. Studiul avea acolo alt sens. Se baza pe observația directă, dar o vorbă a unui personaj (**„Ți se pare, crește iarba!"**) întîrzia să se cristalizeze pentru a marca un final memorabil. „Acest cuvînt îmi trebuise din 1945!". Experiențele unui creator adevărat nu au termen final. Acesta e motivul **caietelor**. Constituit din **caiete** disparate, jurnalul „împănat cu citate, exprimă o hartă spirituală", „o dispută cu tine însuți". Jurnalele sînt „ipostaze ale indivizilor, ca și romanele". Declarație semnificativă: „De la o vreme, nu mai citesc romane. M-au plictisit, sînt previzibile, și cît s-ar inventa metode noi de a le face interesante lucrul mă lasă rece. Genul a devenit factice, ca și în cinematograf, regulile lui silesc la compromisuri și de aici o inferioritate din ce în ce mai evidentă. Au început să mă intereseze din ce în ce mai mult **Memoriile** și **Jurnalele**, oricît ar fi ele falsificate sau sporite pe parcurs. Se dovedește încă o dată că viața are mai multă imaginație decît scriitorii". (Sînt propuse pentru exemplificare felurite nume, de la Goethe și Dostoievski pînă la Mauriac și Blaga). Dar Jules Renard și Gide sînt plini de contradicții. E ceva rău în asta? Sinuozitățile și absurdul nu scad tensiunea umană a confesiunilor. Valoarea genului, ca literatură, stă în **autenticitate**, iar în acest înțeles **Caietele Principelui** ni se par revelatoare. „Ceea ce vă voi povesti despre mine și despre alții este un lucru ipotetic", dar aceasta nu exclude autenticitatea, pe care, scriitorul o cultivă, preocupat de sublinierea relațiilor etice dintre oameni, atent la raporturile dintre mască și caractere, de prea **multul** sau prea **puținul** din existențele ce-l înconjoară.

Note de călătorie, impresii de la un spectacol Brecht (**Obsesii germane**), vizite la muzeele din Roma, moschei din Cairo, arhitectura Heladei, România „fabuloasă, luxuriantă, necunoscută" (**Pe-un picior de plai**), apoi idei despre muzică și urbanism, etnografie și magie, extrase din cărțile lui Mircea Eliade, alternează mozaical referințe despre Nietzsche, despre Proust sau despre Eugen Ionescu. Tehnica utilizată este aceea a **colajului** și trebuie să constatăm că rezultatul este cu totul antrenant. **Caietele** lui Eugen Barbu pasionează și instruiesc. Pentru că dincolo de informațiile privind stilul său de lucru, aceste **caiete** confruntă un **credo** personal cu **credo-urile** altora. Cititorul e, prin aceasta, implicat, tras de mînă spre o experiență sau alta.

Fervoarea se întîlnește, la Eugen Barbu, cu reflecția la rece; particularitatea portretului său ține de tranzițiile neașteptate, de **dualismul reacțiilor**. Optimist, dinamic, sarcastic, el are conștiința fenomenului tragic („Nu există scriitor mare fără vocația tragicului"), e deschis melancoliei (vedeți de pildă, admirabilele considerații despre moartea lui G., în cadru bucureștean autumnal); e gata să cadă în sentimentalism chiar. Probabil că peste o sută de ani cercetători conștiincioși vor găsi de datoria lor să descopere cine se ascunde sub o inițială sau alta, în **caiete**. Va fi o operație urmată de surprize. Portretele, profilurile prinse numai în cîteva încheieturi, **condotierii**, bunii și detestabilii, atîtea **anecdota varia** completează în fond portretul autorului, care se revelă în modul cum aprobă sau toarnă peste contururi sucuri vitriolante.

Firește, interesul cel mare îl oferă opiniile despre creație. Eugen Barbu nu păstrează tăcere, inlesnind prin aceasta accesul în laboratorul **intim**, înlăturînd **de plano** orice echivoc. Il vedem agitîndu-se, descoperindu-se sieși de la un volum la altul. Cineva ar putea scoate din decupaje (alte **caiete** vor îmbogăți repertoriul) foarte interesante păreri despre roman, despre personaje și mai ales despre funcția multiplă a cuvîntului în literatură. Am numărat cel puțin vreo douăzeci de referiri — obsesie explicabilă — privind servituțile și măreția acestui „material" gingaș care e cuvîntul. Sînt oameni „care trăiesc din muzica cuvintelor, nu din ceea ce conțin ele". „Există o stare a cuvîntului. Trebuie să știi să alegi cuvintele posedate de stări"... Un personaj: „Imi trebuie un cuvînt gras cît un curcan, ceva în stare să te facă să-ți lase gura apă, pricepi?"... Admirație dreaptă: „Ce limbă în cronicari, ce fast în Cantemir!". Proza să nu se confunde cu prozaicul: „Cînd se va înțelege greutatea cuvîntului, chiar în năpăstuita asta de proză?". „Un cuvînt regal pentru „Principele" — **melanholia** (dintr-o cronică). E cu totul altceva decît **melancolia** sau chiar frumosul **malinconia**". Scriitor de mare talent, Eugen Barbu are în același timp voluptatea lecturii. Nu toți știu să citească, să extragă, să scoată în relief, să descopere în cărți sensuri fundamentale pentru viață.

Ziua ceferiștilor

NICOLINA
poem al conștiinței muncitorești

„Eu cunosc trecutul glorios al muncitorilor acestei uzine, faptul că de aici s-au ridicat numeroși luptători revoluționari care au dus cu cinste steagul marxism-leninismului în lupta pentru drepturi, pentru o viață mai bună, pentru libertatea socială și națională"

NICOLAE CEAUȘESCU
(Cu prilejul vizitei din octombrie 1961)

În contextul Iașului contemporan și față de ritmul alert pe care îl impune dezvoltarea sa industrială, Uzina mecanică Nicolina — sau bătrînele Ateliere Nicolina cum ne place a le spune în semn de respectuos omagiu — ambiționează a ține pasul cu nepoții. Surprinzător și firesc totodată. Și atunci cînd în iureșul progresului vreun voinic mai grăbit o depășește, uzina pierdută în păienjenișul de linii ferate nu se posomorăște, ci dimpotrivă zîmbește înțelegătoare și își continuă drumul parcă mai mulțumită, ba chiar cu o sporită mîndrie.

De unde o asemenea mulțumire?

Din înțelepciunea adunată în octogenara ei existență, din lupta pentru impunerea principiilor muncitorești, din înfăptuirea țelurilor pentru care a luptat și din măreția zodiei sub care renaște.

De unde o asemenea mîndrie?

Din faptul că, reprofilate, vechile ateliere dintre ziduri în culoarea iederii arse de brumă, au renăscut, nu s-au lăsat podidite de amintiri și tradiții, ci „toată suflarea Nicolinei învăța și producea" pentru a transforma niște ateliere vechi într-o uzină modernă. Așa se face că în 1971 uzina realizează în doar 7 zile întreaga ei producție din 1938 și că în 1973 emblema NICOLINA are liberă circulație în toate continentele lumii. Spre a obține viza de intrare a „echipamentului buldozer pe tractor S-651" în Australia, Venezuela, Iran sau R. D. Germană și a boghiurilor în Canada, Camerun, Italia, India etc., a fost necesar un efort care a prilejuit verificarea în primul rînd a oamenilor care muncesc aici. Acești 11 ani împliniți de cînd Atelierele s-au încadrat în industria constructoare de mașini au oferit călirea profesională la aceleași temperaturi înalte în care s-a produs la Nicolina călirea conștiinței politice în anii luptelor muncitorești.

În acest cincinal, ne informează tov. inginer șef Gh. Cojocaru, uzina noastră are de rezolvat o serie de probleme complexe privind asimilarea a noi tipuri de boghiuri solicitate la export, precum și altele legate de crearea unor noi sortimente pentru construcțiile metalice necesare industriei și a rezervoarelor metalice. Pentru a înțelege mai bine anvergura la care se lucrează astăzi la Uzina mecanică Nicolina, să ne amintim doar că ea e încadrată în rețeaua industrială a țării, primind și furnizînd piese. De la Iași pleacă produse de fontă pentru Roman, Bîrlad, P. Neamț, Brașov, București; Iașul livrează stîlpi, grinzi, chesoane, platforme pentru Bacău, P. Neamț, Galați, Valea Călugărească, Balș etc. deci la alte fabrici prelucrătoare.

Însă nu doar despre aceste relații nivel 1973 ne-am propus să scriem, întrucît oricum faptele oamenilor ne depășesc, ele abia putînd fi surprinse în presa cotidiană, ci și despre tradiția de aur a Nicolinei, sau cum spune Florin Mihai Petrescu despre rezonanța ei de bronz: „Pe dealurile tale urcate în amiază / Mi-am făurit un cîntec, m-am regăsit pe mine / Cu gînduri de lumină și inima de pază / Prin rezonanța gravă, de bronz, a Nicolinei".

*

Urcînd către izvorul fluviului incandescent, treci prin stihurile lui N. Labiș („Sus pe turn privind lumina /, Ucenicii-n ochi vedeau / Steagul roș pe Nicolina", spre cuvîntările și articolele lui Ilie Pintilie:

„Față de o asemenea societate nu pot avea decît dezgust, groază și sentimente de revoltă care mă fac să lupt pentru înlocuirea întregului edificiu social de azi, prin altul în care toți acei ce produc să se bucure de rodul muncii lor, fără deosebire de credință și rasă" (15 oct. 1932).

Chiar dacă n-ar fi bustul pe care muncitorii l-au ridicat în amintirea lui, Ilie Pintilie e mereu prezent în memoria Nicolinei și a Iașului. Comitetul antirăzboinic și deci antifascist al Iașului din 1932 îl avea încadrat pe acest nicolinist între prof. Radu Cernătescu și prof. Iorgu Iordan: zidurile mai păstrează în rezonanța lor, împreună cu alarma sirenei, zbuciumul miilor de muncitori ocupanți ai uzinei în februarie 1933, arestați și schingiuiți, dar strigîndu-și în istorie, voința. Ceferiștii i-au unit pe textiliși cu cei de la R.M.S., cu brutarii, tipografii, metalurgiștii și cu intelectualitatea progresistă a Iașului — Nicolina a fost liantul revoluționar prin Casa Poporului, prin celula comunistă de la Ateliere, prin case conspirative, ca și cea de sub Cetățuia, azi comemorativă, căreia George Lesnea îi șoptește: „Casă scundă nu-l mai aștepta / Cu iubire peste el să sameni / Pintilie-i viu, nu te-ntrista / Este viu în viață și în oameni."

Nicolina a strigat în anii războiului: „Jos fascismul, luptați sabotînd războiul" și de aici au pornit acele acte de împiedicare a transporturilor militare, acte hotărîte de Organizația regională P.C.R. — Moldova.

În Nicolina, la Casa Poporului, în august 1923, a cuvîntat Gh. Tănase și în mai 1920 P. Constantinescu-Iași, în timp ce pe placarde scria mare: „Pîine, pace, amnistie".

Au fost ani cînd Nicolina a strigat și orașul s-a trezit la semnalul ei; sirena l-a punctat pe iunie 1920 și a început greva de șase săptămîni. Au fost și ani cînd Nicolina a tăcut, gemînd, și o liniște de moarte s-a așternut asupra orașului, ca în octombrie 1920, cînd uzina n-a mai dat lumină, trenurile n-au circulat, brutăriile au încrucișat brațele...

Și tot Nicolina a dovedit pentru prima oară forța unirii muncitorești cînd în iunie 1919 a atras în grevă întreaga Moldovă ceferistă, în semn de solidaritate cu cei de la Griviță.

Pentru Nicolina sărbătoarea lui 1 mai a fost totdeauna prilej de vehiculare în mase a crezurilor proletare și de îndemn la luptă. În 1920 pictorul Octav Băncilă își poartă tabloul „Pax" în fruntea coloanelor, încadrat de un muncitor al Nicolinei și o muncitoare de la Fabrica de tutun, iar în fața Spitalului Socola îi aștepta dr. C. I. Parhon cu grupul său; în 1918 s-au adunat de 1 mai la Socola mii de muncitori de la Nicolina, Arsenalul Armatei și alte întreprinderi ieșene, soldați și civili, toți eliberîndu-i pe M. Gh. Bujor și Cr. Racovski, care aveau detenție la domiciliu și cu ei în frunte au manifestat în Piața Unirii.

„Vestea zboară / merge sfoară / Nicolina se-nfioară / Iașii-n uliță coboară / Păcurarii / Tătărași / bejenarii / băștinașii / toți — firește — mărginașii" (Marcel Breslașu — „În tîrg la Iași — 1917").

La Nicolina în 1907 s-au găsit afișate două exemplare din „Noi vrem pămînt" de George Coșbuc.

La Nicolina poți coborî în istoria Atelierelor cu sentimentul că parcurgi de fapt nașterea și dezvoltarea mișcării muncitorești din Iași și din România, istoria formării acelei conștiințe muncitorești care ne-a condus spre apoteoza de azi (așa cum, de altfel, o confirmă și volumul „ISTORIA UNEI CITADELE", realizat de Const. Botez, Dem. Urmă și L. Eșanu cu prilejul octogenatului uzinei).

*

Nicolina cea de azi întîmpină ZIUA CEFERIȘTILOR, deci sărbătoarea ei de totdeauna, cu amintiri dragi (să nu uităm, de pildă, că la 11 februarie 1973 Ilie Pintilie ar fi împlinit 70 de ani dacă...) dar, totodată, atentă la problemele complexe pe care i le pune prezentul și încordată în prospectarea și jalonarea precisă a etapelor ei de viitoare dezvoltare.

Locul pe care Uzina mecanică Nicolina îl ocupă în ierarhia Iașului a reușit și în cursul ultimei vizite a tovarășului Nicolae Ceaușescu în municipiul și județul Iași. Reporterii au consemnat că „vizita începe semnificativ la una din cele mai cunoscute întreprinderi ieșene, veche citadelă proletară, cu un glorios trecut revoluționar. Ea evocă momente de seamă din lupta desfășurată de comuniști, în perioada grea a ilegalității, împotriva fascizării țării, pentru dreptate socială și eliberarea patriei, iar în anii puterii populare pentru edificarea socialistă a României".

Reconstruite din mers, vechile ateliere s-au transformat într-o puternică uzină care numai în ultimii ani a beneficiat de investiții de peste 100 milioane de lei și care s-a angajat să livreze în acest an o producție suplimentară de peste 60 milioane lei. Atenția cu care secretarul general al partidului a cercetat secție cu secție și căldura dialogului său angajat cu muncitorii au confirmat grija cu care conducerea de partid și de stat urmărește evoluția întîmpinării Nicoline, asa cum se interesează și de Pașcani, adică de precursoarele modernelor platforme industriale de azi.

„Muncitorii de la Nicolina își iau un călduros rămas bun de la secretarul general al partidului, invitîndu-l din toată inima să mai revină în mijlocul lor", au înregistrat reporterii. În adevăr acesta e cuvîntul: „din toată inima", pentru că oamenii au simțit concret sprijinul și prețuirea de care se bucură străduința lor. Iar angajamentele luate în fața secretarului general al partidului au și început a fi realizate pe linia indicațiilor date în dimineața lui 18 ianuarie de către înaltul oaspete.

— Am asimilat zeci de produse noi ne comunică inginerul șef al uzinei, dar să nu uităm că pînă la sfîrșitul cincinalului — timp în care producția noastră se va dubla — 80 la sută din volumul producției va consta din asimilări noi. Am reușit să realizăm produse cu sute de repere pretențioase, iar gama materialelor folosite a crescut de la 4—500, depășind în 1973 16.000. Dar, așa cum ne-a indicat și tovarășul Nicolae Ceaușescu, realizările noastre trebuie să așeze Nicolina la nivelul general al industriei românești contemporane.

Aurel LEON

„Rezultate bune au și oamenii muncii de la uzinele mecanice din Pașcani și Iași. De altfel, dumneavoastră știți că acestea sînt printre cele mai vechi uzine din această parte a țării. Să vă spun deschis, mă așteptam ca ele să se găsească într-o situație ceva mai bună. Din păcate, se pare că nu s-au depus toate eforturile pentru ridicarea nivelului de organizare și dotare a acestor întreprinderi vechi, care au bune colective de muncitori atît din punct de vedere al pregătirii tehnice, cît și al trecutului lor revoluționar. De ce subliniez acest lucru? Pentru că eu consider necesar ca încă în acest an să se depună eforturi de organizația de partid, de ministerele respective, pentru schimbarea rapidă a situației, astfel ca aceste două uzine cu colective minunate de muncitori și tehnicieni să fie dotate și organizate corespunzător pentru a deveni un model din toate punctele de vedere. Este posibil și trebuie să facem acest lucru!"

(Din cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința organizației județene de partid Iași — 19 ianuarie 1973).

antract

MOLIÈRE, MODERNUL

N. BARBU

Trei secole au trecut de la moartea lui Molière. Trei secole de istorie europeană plină de răsturnări, de epocale progrese, dar și de cataclisme. Oamenii, statele, sistemele de guvernămînt, știința, tehnica — viața în genere e alta, astăzi. Și totuși, opera lui Molière trăiește și acum, așa cum și Homer și Dante și Goethe sau Shakespeare continuă să trăiască. Este, mai ales, privilegiul clasicilor să se bucure de această tinerețe fără bătrînețe. Al clasicilor — în măsura în care reflectă natura și nu conjuncturа. Invelișurile se schimbă treptat, perucile pudrate, amplele jupoane, jabourile dantelate și manșetele au lăsat loc, pe rînd, malacofurilor și turnurilor, redingotelor și jobenelor, pînă la bluzoanele și pantalonii preferați azi de ambele sexe. Zgîrcitul, însă și fanfaronul și lingușitorul interesat, maniacii tuturor bolilor, prețioasele și ipocriții manifestă, de sub îmbrăcămintile tuturor epocilor, niște vicii ale naturii umane. Pătrunzătorul spirit molieresc, în care exactitatea și ascuțimea observației pe viu se împletește cu ironia și comentariul dezinvolt, plin de o savuroasă vervă și, uneori, de sarcasm, a surprins alterările esenței.

Pentru că reflectă natura și nu conjuncturа, Molière nu îmbătrînește. Orice interpretare am voi să-i dăm, dintr-o perspectivă prea limitată la o epocă și la împrejurări speciale, modul de a-l recepta astăzi pe creatorul *Mizantropului* și al *Avarului*, al lui *Tartuffe* sau al *Bolnavului închipuit*, depășește semnificațiile restrînse la elementul strict biografic.

Cînd spunem că Molière este universal nu ne referim numai la aria cunoașterii și răspîndirii operei sale, ci și la valorile perene, nealterate de timp. Ludovic al XIV-lea, regele Soare — care de altfel i-a acordat autorului și actorului semnele atenției și ale bunăvoinței sale — l-a întrebat odată pe Boileau: „Care este, după părerea dv. scriitorul care onorează în cea mai mare măsură domnia mea?" Și răspunsul a venit fără nici o ezitare, prefigurînd gloria viitoare a scriitorului: „Sire, acesta nu poate fi decît Molière".

Aprecierea reflectă, se înțelege, o optică de esență clasică, cu referire la universalitatea autorului în ce privește oglindirea naturii omenești. Poate mai mult decît în oricare alte cazuri, în considerarea operei lui Molière se cuvine a avea în vedere tocmai acest criteriu. Clasicitate și universalitate se împletesc în modul cel mai autentic la autorul *Burghezului gentilom*, *Femeilor savante*, al lui *Don Juan* și al atîtor altora. Și nu pentru că el ar fi neglijat aspectele specifice epocii sale, — oameni, moravuri, raporturi sociale, mentalități și maniere de exprimare — ci fiindcă prin acestea și în acestea a văzut totdeauna și mai mult decît alți scriitori simburele universalității. Se observă, de altfel, că în piesele sale, în chip intenționat acțiunea propriu-zisă are o desfășurare restrînsă, convențională, modernă din acest punct de vedere, interesul maxim fiind arătat caracterelor. Pe drept cuvînt, Eminescu, poetul dar și criticul care a avut nu o dată intuiții geniale în ierarhizarea valorilor artei, și-a manifestat de atîtea ori admirația față de Molière, „care nu a avut alt profesor decît natura". De aceea poetul-critic de teatru nu a încetat să-l recomande actorilor ca pe autorul care merită a fi reprezentat pe scena națională, înaintea acelor clasici care au preferat să pornească de la modele antice, fiind niște „iluștri mergători pe catalici".

Modernitatea atribuită scriitorului clasic nu este decît o față a limpezimii, a concentrării, a reducției amănuntelor referitoare la spațiu și timp, la locul desfășurării acțiunii. Ca și în teatrul contemporan care, printr-o imagine sau o inscripție figurează un loc oarecare, și la Molière indicațiile se rezumă la cîteva cuvinte: o piață, un salon etc. Nu-i vorba numai de simplificarea detaliilor, ci și de procesul complementar al amplificării mișcării interioare, a nuanțelor care fixează un *caracter*.

Dar ideea de caracter pare să nu fie tocmai modernă, întrucît s-ar referi, după unele păreri, la categorii înghețate. Ne îndoim însă că, în intențiile lui Molière, contrazicerea gravă a viciilor lasă personajele în aceeași postură inițială, prizonierele unui unic automatism. Finalul *Avarului* este tragic, iar comicul din *Mizantropul* este întrețăiat, de asemenea, de situația dramatică. Mișcarea interioară, chiar cînd nu duce la o spectaculoasă tranziție, există, deci.

Evident, o întreagă literatură mai nouă s-a dezvoltat în sensul demolării caracterului. Dar caracterele molierești sînt departe de ceea ce se osîndește în personajul încărcat de lestul naturalist. Nu sînt personajele lui, Flaubert, Zola sau Goncourt. Nici măcar ale lui Balzac. Caracterele clasice răspund mai aproape de esențializările contemporane care și-au lărgit aria cunoașterii aceleiași naturi umane. Nu poate fi vorba de identitate, firește. Dar o punte între finețea observației clasice, lipsită de trena înăbușitoarelor aparențe și tentația pătrunderii în zonele delicate ale umanului, tentație atît de prezentă astăzi, se poate stabili. Molière — pictor al naturii umane — este, de aceea, departe de a fi prăfuit.

ION CARAION:

Munții de os

Asocierea între termenii realului, în aparență de neîmpăcat, iată procedeul tehnic cultivat cu predilecție în **Munții de os**, „dinamitînd" fantezia lectorului antrenat într-o aventură spirituală plină de suspense. Cînd Ion Caraion scrie: „Muntele-i ca un pahar cu zahăr sau băștinași"; „din palmierii tineri ies chioșcuri de căldură"; „să deschidem degetul și geamul"; „Sînt / savori de glezne și-absențe"; „Peregrin, sub Rac, nocturn, / țin de-o vulpe și de-un turn", punerea în relație a cuvintelor, fuziunea lor șocantă se realizează după un model interior ,nesupus obișnuitului, care atentează la logica convențională, orientînd imaginația, prin noile raporturi structurate, pe căi insolite. Chiar atunci cînd în fabricația artistică intră termeni cu care operează poezia din totdeauna, toamnă, frunze, ploi, stele polare, cerbi, păsări, fortificanta rețea tensională de o mie de volți a lui Ion Caraion îi retopește, îi transfigurează în imagini neliniștite și neliniștitoare. **În Mic tratat de istorie**, de pildă, lumea vizibilă își deschide dimensiuni noi ce tulbură și uluiesc prin proiecția fabulosului: „Veneau la rînd în curte — pereții — în ce hal! / ferestrele-n orașe țipau amestecat / și se tîrau șopîrle de pîcle lîngă pat /— prin aerul cu gust topit de minerai". O poezie în care elementele realității înconjurătoare își pierd atributele obișnuite, devenind agresive, unde munții se destramă, trotuarul trece prin casă, arborii dispar în ganguri, nu e deloc confortabilă și neutră.

Nu avem în vedere aici acele bucăți trimițînd la automatismul suprarealist ca **Week-end** („Cioara trăiește în libertate / Avram Iancu a murit nebun / Someșul doarme pe spate / Șarpele miroase a tutun"), prin care Ion Caraion — excentricul sacrifică jocului inteligenței poeticul, preocuparea de a face colaje apărînd pe prim plan, ci la compozițiile ivite din lupta cu materiile verbale disparate, cu scopul de a dezvălui dramatic straturile eului liric. Există în **Munții de os** poezii ce se înscriu, fără îndoială, în dimensiunea unor exerciții lirice, poetul lăsîndu-se sedus de polifonia cuvintelor **(Mitologie)**, ca, în altele, înclinația spre spectacolul verbal să ducă la un fel de polemici cu dadaismul ori expresionismul. Și acestea sînt însă reacții la ce se întîmplă în jur căci pe Ion Caraion, permanent participant la timpul prezent, nimic nu-l îngrijorează mai mult decît lipsa de audiență: „Nu m-au doborît, cum mă doboară / liliala voastră nepăsare, / turmele de disperări prin care / trecui nalt cu moartea subsuoară". De aici și arhitectura heteroclită a cărții, anume concepută astfel ca fiecare poem să cheme spre alte spații poetice. Imagini din mahalalele chinuite își găsesc locul alături de delicate cîntece de dragoste, forma poetică a poeziei-afiș se învecinează cu piese de o fantezie delirantă; notația nervoasă, seacă, aflată la „gradul zero" al scrisului alternează cu un imagism debordant. Deținem astfel multiplele date ale unei biografii dimensionată vast, de un straniu efect emoțional prin năvala sentimentelor. Dragostea, ura, dezgustul sînt toate introduse în substanța tare a versului. Ion Caraion refuză programatic să sudeze piesele volumului, să le organizeze formal într-un sistem poetic tocmai pentru a-și oferi posibilități nelimitate de a exterioriza spontan adevărurile lăuntrice. **Munții de os** este o carte „deschisă", imprevizibilul sfidînd riscul amalgamului.

După cum termenii opuși se interferează, tot astfel coexistă sarcasmul și melancolia, euforia și ironia. Caraion e un permanent imperativ: ca profet social, e polemic, brutal, intolerant. Voit prozaic, schițează scene de un crud realism **(Moldova, 1946)**, cu apetență pentru șocul limbajului violent. Cuvîntul e rostit la fel de impetuos și cînd clamează nostalgia după puritatea originară sau tristețea de a fi prins în mișcarea timpului devorant. Din necesitatea de a fi perceput pe toate fețele, pentru a se confirma continuu pe sine, Ion Caraion alătură secvențe contradictorii. Dar din aceste imagini dispersate rezultă același grad de conștiință spirituală, particularizînd aceeași structură artistică în mereu alte imagini, într-o mișcare energică și dramatică.

Magda URSACHE

Glosă despre editarea criticilor

Mihai DRĂGAN

Despre editare și editori se vorbește,la noi, încă puțin la modul concret. Lumea este destul de grăbită, recenzenții și cronicarii literari (cu unele neînsemnate excepții) nu prea se arată interesați de asemenea probleme nici chiar atunci cînd consemnează, adeseori mai mult de circumstanță, o reeditare (o interesantă cronică a edițiilor a susținut, un timp, în revista Steaua, *editorul și istoricul literar Geo Șerban). Această situație, oarecum paradoxală, se explică în mare parte prin mentalitatea, încă frecventă, chiar în anumite medii universitare și academice, că activitatea de editor ar fi un bagatel, deci n-ar avea de a face cu munca științifică.*

Nici cu „activitatea științifică" lucrurile nu sînt întotdeauna prea simple. Valoarea acesteia mai este apreciată, în virtutea unei inerții didacticiste, după publicația în care apare articolul sau studiul, și nu după substanța lor intrinsecă. O simplă confuzie de planuri, va spune cititorul, dar aceasta — e de reținut! — avantajează cîteodată, în sensul ascensiunii „științifice", persoane cu o „muncă științifică" risipită în cîteva articolașe mediocre sau mai ales în lucrări cleioase păstrate în manuscris și prezentate din cînd în cînd drept „comunicări", epocale prin tectonica lor, la diferite sesiuni anuale.

Acum s-a mai luat obiceiul, de către falșii cugetători, să se facă chiar o disjungere categorică între activitatea didactică și aceea științifică, deși, în același timp, se vorbește tot mai insistent de faptul că, de pildă, un curs universitar trebuie să fie o cercetare, *un punct de vedere pe cît posibil nou, original, într-un domeniu sau altul, deci elaborație științifică, și nu o expoziție de păreri și locuri comune, adunate în repezeală din cîteva cărți de specialitate. Dar cercetarea,* creația *într-un cuvînt, presupune timp, împrejurări adecvate studiului neîntrerupt, reflecției prelungite, schimbului de idei, ebuliției intelectuale.*

Nu știm cît timp, de exemplu, avea pentru aceasta profesorul universitar G. Ibrăileanu, și nici dacă prezenta comunicări la sesiuni științifice; ceea ce știm bine e că opera lui a fost pînă acum încă puțin editată (în comparație, să spunem, cu aceea a lui St. O. Iosif) și cunoscută chiar la universitate. Unii îl mai confundă și azi cu Gherea (rămîn deci cu obstinare la mai vechi păreri de manual școlar), cînd nu este respins de sus pe motiv că nu are „stil" și nu-i „modern" ca Lovinescu și Călinescu! Pe un astfel de teren, al comparațiilor „obligatorii", discuția poate deveni oțioasă.

Republicarea, în bune ediții, a operelor fundamentale (și nu numai ale acestora), datorate marilor critici români din trecut (inceputurile, multe dintre ele stimabile, nu sunt încă toate așezate pe baze solide din cauza neomogenității criteriilor de selecție și a trunchierilor arbitrare) ar constitui un act de mare cultură, cu influențe dintre cele mai fericite, poate nu atît asupra criticii și a istoriei literare, cît mai ales asupra spiritului public. Cîteva dintre ediițile apărute (T. Maiorescu, Paul Zarifopol, M. Dragomirescu), altele aflate în curs de apariție (Lovinescu, Ibrăileanu, Vianu, P. Constantinescu) merită toată atenția, dacă avem în vedere că audiența lor în rîndul cititorilor este deja considerabilă. Părerea mai veche potrivit căreia critica și istoria literară nu prea s-ar citi nu mai are astăzi credit. Un rol important în impunerea unei atitudini publice favorabile criticii îl au, desigur, și reeditările, *dar nu acelea întocmite întîmplător.*

TAMARA PINTILIE

îngerul în zodia ploilor

ca o adormire ploaia căzînd peste pleoape
unui înger ar vorbi neînțeles de iubire
statuile ar contura o plăcută grădină
unde trupul i s-ar prelinge ca o rană subțire.
„în zodia aceasta ești un profet de lut
și s-ar putea-nțelege ca o oră de taină"
el rîde singur cu capul în adormire
doar vîrful limbii sugrumat e de spaimă.
Fluturi morți i se închină iar șerpii
din stranii nisipuri veninul îi sorb
sub talpă privirea celui neîngropat
tace cum acul înfipt în retina de orb.
„stele nomade ar putea chiar să umbrească
roza dintîi cu care te-ai mîngîiat".
precum o nedumerire sub această voce lichidă
trupul de înger singur s-a destrămat.
și ploaia o ploaia aceea peste pleoapele lui
ar fi putut aduce un semn deplin de iubire
văzduhul descojit sîngerează de neputință
și-un alt popor de îngeri ființează în rana subțire.

noaptea de nisip

o, noaptea de nisip în care am jurat credință
cînd se-nălța un arbore lichid pe zare
de-ntreaga spaimă a lumii se-adunase
sub pleoapa mea ca o neagră strigare...
și a trecut și-un înțelept preacocoșat
venind din deșertul cu lumile stinse
a vuit un fluture prelung din aripă
zboruri funebre peste trupul nostru prelinse.
o, noaptea de nisip întunecat,
de păsări ucigașe ascunse sub cortină
cetăți închise și mulți înecați,
sub apa neagră într-o iluzie divină,
era somnul unei apropiate schimbări
cum duhul de fum împrăștiat se compune
în ore de blîndă lumină și noi am jurat
credință deplină acelei noi forme de lume.

scrisoare de iubire

S-au vestit ciudate aripi peste păsări,
cîntări de venin peste lame tăioase
din toate acestea o singură mască
să-mi încrusteze tăcerea pînă pe oase.
iubitule ca o lebădă, ca o privire a ei,
trupul cu privirea mea se răsfrînge
pe apele trecute de tine-n tîrziu
și nu aud suflarea lor ce mă plînge...
Doamne, un negru simț le-ncearcă oare
sau sîngele meu de multă iubire-i delir
căci blînde nu se fac și nici nu înșeală
veninul lor cînd cu sufletul eu mă mai mir.
Iar duhuri de cărbune urîte plutesc
și făpturi viețuind cu inimi de vată...
iubitule încotro încotro este drumul
de spaimă cugetul meu se îmbată.
Iar de respir ciudatele flori
e semn că-nșelăciunea aproape mă-nvinge.
Aștept cuvîntul tău ca o sferă perfectă.
Sînt un ținut de singur peste care va ninge.

presimțirea pelerinului

minunate sînt aceste flori care cresc din rănile mele
însă eu pelerinul glasul de dincolo de mort îl presimt
și ochiul de sînge cuprinde întreaga fire
fiindcă nimeni nu mă îndeamnă să îl dezmint.
dacă ar adormi un crin de piatră
peste vraja aceasta din care iubitule mă sorbi
s-ar înălța blestemul cît o cetate a nopții
ca o neliniștire veșnică rămasă pentru orbi.
de ce să plîngi gleznele au legănat apa
și lumile toate la ale ei mîngîieri s-au închis
acum n-a mai rămas decît o șoaptă de rouă
Și-aceasta vine rar doar într-un palid vis.
pe cîmpul alb ca o străluminare-n amintire
iubirea mea e singura pată deșartă
glasul de dincolo mort îl presimt și surid.
mă strînge o floare pe rana mea inelată.

Sadoveanu în critică

N. BARBU

Despre Sadoveanu s-a scris, desigur, mult, de-a lungul deceniilor, pe măsura acumulărilor uneia din cele mai ample, mai cuprinzătoare opere din literatura română și — probabil — și din alte literaturi. S-au făcut afirmații diverse, multe esențiale — începînd cu Maiorescu, a cărui intuiție critică l-a condus, în raportul academic din 1866, la considerarea că prozatorul oferă cititorilor veritabile „juvaieruri", continuînd cu Iorga, Ibrăileanu, Ralea, Călinescu, Vianu, Perpessicius. Lăsăm la o parte aprecierile inadecvate, pe care timpul le-a infirmat: cele ale lui H. Sanielevici, — parțial ale lui E. Lovinescu, M. Dragomirescu ș.a.

Și totuși, Sadoveanu „e astăzi încă, **un scriitor necunoscut**" — constată Eugen Luca, autorul unei recente cărți de exegeză: **Sadoveanu sau elogiul rațiunii** (Ed. **Minerva**). Această afirmație, poate prea categorică pentru început, este totuși necesară și justificabilă pentru cel ce ne propune **o privire unitară** asupra creației sadoveniene și dintr-un unghi care răspunde, realmente, celor mai elevate sensuri ale literaturii sale: umanismul de tip clasic, raționalist, bizuit pe atitudinea unui înțelept solidar cu istoria și cu semenii săi, oamenii.

In ce măsură scriitorul e necunoscut astăzi, în fundamentalele sale atribute de artist și de înțelept, de filozof care nu-i preocupat de sisteme ci de marile și adîncile adevăruri ale vieții, acelea care presupun înțelegerea și exercitarea virtuții, inițierea metodică, — este mai greu de stabilit. Intreprinzînd o cercetare **globală**, integratoare a operei rezultatele sînt, nu o dată, surprinzătoare și luîndu-le în considerare ne dăm seama, în ceea ce-l privește pe autorul **Baltagului** și al **Zodiei cancerului**, de importanța evaluării întregului. Din perspectiva aceasta îi putem acorda, în bună parte, dreptate autorului, atunci cînd vorbește de un **Sadoveanu necunoscut.**

Să ne oprim puțin asupra acestei afirmații care, pentru unii cititori, poate părea derutantă. Să convenim, mai întîi, că necunoașterea nu are aici sensul absolut, ca în cazul unei personalități despre care auzim prima oară. Autorul învățat în școală și studiat azi în continuare, ale cărui cărți s-au bucurat și se bucură, mai cu seamă în ultimul sfert de veac, de o răspîndire greu de egalat de un alt scriitor, artistul care a modelat și a dus la strălucire limba literară în secolul nostru, așa cum, în trecut, doar Eminescu a mai făcut-o, omul de cultură a cărui atitudine alături de popor l-a așezat între făuritorii întocmirilor de azi, nu poate fi un necunoscut.

Pe de altă parte, însă, drept este să recunoaștem că înțelegerea în profunzime a creației celui care a scris **Ostrovul lupilor** ori **Divanul persian, Creanga de aur** dar și **Frații Jderi** și **Nicoară Potcoavă** nu se situează la nivelul răspîndirii cărților.

Ipoteza exegetică a autorului folosește unele puncte de vedere emise anterior. Latura în adevăr nouă este aceea a transformării ei într-un criteriu unitar dar nu și unilateral de explicitare a operei scriitorului. Nu e unilateral, pentru că, fiind vorba de punctul cel mai înalt, de finalitatea umanistă a unei creații atît de bogate, nimic din aspectele speciale, din temele obișnuite în investigarea operei lui Sadoveanu nu este înlăturat sau neglijat. Relaționarea lor este însă alta, oferind posibilitatea considerării fiecărui element constitutiv (omul, natura, trecutul istoric, satul, folclorul, lumea tîrgurilor, haiducia, viața păstorilor însingurați ori a pustnicilor etc. etc.), într-un ansamblu închegat armonios, toți și toate dobîndind o pondere, un **rost** în funcție de superioara finalitate artistică și etică întrevăzută, apoi dovedită de autor prin atente și pasionante analize. Procedeul este deductiv și inductiv aproape în aceeași măsură, ideea ansamblului luminînd faptele dependente, aparent izolate, uneori chiar ciudate sau bizare, iar acestea, prin alăturarea lor, subliniind, verificînd ipoteza generală. Bunăoară trebuie, și este necesar, să se vorbească în continuare despre importanța naturii în scrierile prozatorului, dar ideea **regresiunii** în sînul codrilor a vieții elementare, idee de sorginte romantică, rămîne aici doar o metaforă critică. La fel, instinctualitatea sau presupusa exaltare a formelor rudimentare de existență. Dacă asemenea constatări, luate în sensul propriu și conducînd la ideea eronată a negării evoluției nu mai sînt de mult și nu pot fi reactualizate, ceva a rămas totuși, din enunțul lor, în considerațiile critice referitoare la Sadoveanu. De pildă, ideea încremenirii, a inerției universului moral al artistului, care ne duce la imaginea unui evocator vag nostalgic și sceptic, dacă nu fatalist, a virtuților de odinioară. Eugen Luca respinge, cu o suită de argumente pe care opera însăși le furnizează, această presupusă optică a artistului: „Ce e oare **Baltagul**, dacă nu o reinterpretare a mitului mioritic dintr-un unghi antifatalist (...)? Și oare măreția lui Ștefan nu ține (...) de tăria sa de a se împotrivi destinului crud (...)? Îndîrjirea Șoimăreștilor, a răzeșilor (...) nu vorbește prin ea însăși, despre neîmpăcarea cu o soartă de neconceput?" (p. 18). In ceea ce ne privește, credem că se confundă încă, de către unii, **senzația** acestei încremeniri, senzația liniștii mărețe pe care ne-o comunică scriitorul, deci un **efect** artistic menit să sugereze permanențele naturii, inclusiv mișcarea ei ciclică și unicitatea ei manifestată în diferite chipuri, cu realitatea netransfigurată.

Dacă nu se poate vorbi de încremenire și fatalism, dacă întîmplările de demult au, mai ales, funcție alegorică, nedescifrîndu-se în ele tentația izolării într-un timp mitic, profilul scriitorului primește alte reliefuri și Sadoveanu devine atunci un moralist de un tip superior, unic prin expresie și subtilitate, făurind nu numai personaje fictive ci, — așa cum arăta Călinescu, reluat parțial de Eugen Luca în această afirmație — „un întreg popor". Dar afirmînd această facultate a scriitorului, G. Călinescu îi nega acestuia, poate furat de modelul balzacian pe care-l considera unic, — cum explică și Eugen Luca, — îi nega calitatea de a crea personaje individualizate. („Dacă... n-a creat oameni, a creat, însă, un întreg popor"). Or, asemenea aserțiune, împinsă pînă la ultimele consecințe, ar putea justifica și o altă eroare: cea a **monotoniei** operei sadoveniene, — falsă impresie la care se ajunge doar prin lectura fragmentară și prea grăbită a unor veritabile cărți de înțelepciune, valabile și astăzi ca și în timpurile de demult. Ajuns aici, Eugen Luca își intensifică efortul analitic, cu bune rezultate, combătînd **cu toate volumele în față**, niște puncte de vedere care coincid, în fond, și cu aprecierea orală atribuită tot lui G. Călinescu, adică aceluiași critic care a scris, totuși, cele mai frumoase pagini despre opera prozatorului: „Sadoveanu este ca un butoi de miere: guști o lingură și te-ai săturat". Evident, autorul volumului de față nu discută o apreciere care nu apare scrisă nicăieri, însă delimitarea față de opiniile corespunzătoare înserate în lucrări cunoscute sau transmise oral este categorică. Demonstrația este urmărită cu finețe, în pofida stilului direct, uneori cu aglomerări și asocieri, cu rostogoliri de argumente prinse ca într-o prelungită dar vie expunere improvizată, și este ramificată în toate planurile: de la motivele literare și de la situațiile concrete aparent repetate (în fond, ele avînd de fiecare dată altă funcționalitate) la limbaj și tipizare, pînă la varietatea compozițională, — după ce, în capitolele anterioare urmărise, — capitol inedit pentru o cercetare aparte la Sadoveanu — **umorul scriitorului.** Perspectiva încadrării atitudinii antifasciste în creația marelui umanist se referă tot la organicitatea operei, nesuportînd adaosuri schematice. În acest sens, poate nu era necesar nici capitolul — de altfel pus în subsol: **Sadoveanu polemist.**

Întreaga argumentație a lui Eugen Luca duce la schițarea profilului unui înțelept care-și trage de departe învățătura și pildele, un scriitor care vibrează în fața spectacolului nesfîrșit — prin schimbare, al naturii, ca și în fața oamenilor, un scriitor la care, însă, primează **rațiunea clasică** bizuită pe o profundă cunoaștere a vieții, de la formele ei reflectate, complexe și pretențioase, pînă la cele mai simple îndeletniciri omenești. În primul plan apare acum **conștiința** etică și artistică a scriitorului, conștiința ce se interpune între autor și personajele sale, între autor și vremurile sau

(urmare în pag. 13)

CORNELIU OSTAHIE-COSMIN

în istovite urme

Să te colind – mi-am spus – ca pe un abur roșu,
căci nu cunosc în seva melancoliei chin
mai necuprins ca spaima declinului în beznă
de aștri adormiți sub clopote de crin.

În pacea mea lăpturi de-apusă deștătare
nu vreau singurătatea auzului să scurme
cînd se prelinge somnul pe tlacăra odihnei
adulmecîndu-ți chipul în istovite urme.

Un univers mărunt sau murmur care soarbe
orice adînc mai știe lumina născoci,
tu îmi îndupleci simțul de idol înghețat,
cu aripa zăpezii să nu te pot lovi...

o armonie veche

Amurg peste meningea tărîmurilor albe:
trupuri adînci sub bolți arzînd mărgăritare
dorm somnul unei aripi de crin iluminat,
ori caută balansul otrăvurilor rare,

o armonie veche prin nevăzute lucruri
un sunet cenușiu strecoară înspre mine,
gheara privirii smulge o mască timpurie,
durerea îmi îngheață simțirile străine...

Voi părăsi pe rînd tot ce-am atins cu spaima;
clopot frumos pîndit de tîmpla unui astru,
în scorbura-ți firavă îmi voi trimite ochii
ca într-un zid elastic un fluture albastru.

un ultim scut

Să nu te miști, prin umbra aceea voi veni,
tînăr herald lovindu-ți amiaza cu o floare
mai palid ca rugina care-ți pîndește sînii,
mai trist ca un hotar de fostă vînătoare.

Pas ostenit de ceară cum lunecă adînc
pe roșii dimineți, atingerea-i deșartă –
eu mai rămîn în fluviul auzului să tai
năluca unui dans ne-ngăduit vreodată...

Oricum îmi dai un semn că am pătruns tîrziu
sub dulci fantome ochiul să-l vindec de vedere,
un ultim scut adie din aripi sfărîmate
și nicăieri în somn un loc pentru cădere.

sub un parfum adînc

Un trandafir de ceață într-un contur închis
eu guvernez aceleași împărății polare,
sub pasul zilei trist neliniștesc un semn,
foșnet al gurii stinse pe frunți ucigătoare.

Dați-mi o umbră goală sau ireale măști
să cad în nesfîrșirea unei oglinzi uitate,
asemenea tăcerii să mă ating de chipul
iluziei flămînde, sorbind eternitate...

Necugetat, dar pur cum te contemplu iar –
o nevăzută urmă însingerînd altare,
pe templul adormit sub un parfum adînc
îngăduie sărutul cenușii să coboare!

de-ar lumina un semn

De-ar lumina un semn o rană înflorită,
pe un nisip adînc asemeni cu durerea
gura să soarbă patimi, cerul să ningă umbre,
cu-o aripă de ceață te-aș învăța căderea.

In veștede ținuturi de foc însingurat
poate există iarba cîmpiilor rîvnite,
poate incerte lucruri își odihnesc privirea
unui ecou de noapte prelins peste orbite.

Dar cum strivești un flutur de ceață între pleoape
și-o roșie maree îți scaldă chipul stins,
într-o demență albă mă răsucesc nesigur
dacă vreodată frigul icoanei ți-am atins...

Teatrul Mic

DUPĂ CĂDERE

de ARTHUR MILLER

Cred că nu este un al doilea dramaturg din literatura universală contemporană care să se fi bucurat de o mai atentă și sistematică prezentare pe scenele noastre ca Arthur Miller. Aproape toate piesele sale, sau cel puțin lucrările fundamentale — „Vrăjitoarele din Salem", „Vedere de pe pod", „Incident la Vichy", „Toți fiii mei", „Amintirea a două dimineți de lumi", „Prețul" — au prilejuit, mai ales pe scenele bucureștene, dar și în provincie, montări de mare răsunet, spectacole de referință atît sub raportul abordării problematicii complexe a omului contemporan cît și sub cel al evoluției conceptului de spectacologie modernă. Se cuvine un cuvînt de laudă pentru traducătorul Radu Nichita, dar nu numai pentru consecvența cu care ne-a pus mereu în contact cu dramaturgia unuia dintre cei mai valoroși scriitori ai teatrului universal contemporan, ci și pentru calitatea, pentru ținuta literară remarcabilă a traducerilor. Este și cazul piesei „După cădere", lucrare evident autobiografică a lui Miller, dar depășind condiția autobiografiei în favoarea unei inteligent și subtil generalizate concepții filozofice asupra condiției omului modern, mai exact a intelectualului atît de greu încercat de propriile sale procese de conștiință, atît de chinuit de teama culpabilității, atît de presat să se definească prin prisma responsabilității față de sine, față de semenul cel mai apropiat și implicit față de societate.

Structura piesei nu respectă canoanele clasice, este o scriere liberă, dacă se poate spune astfel; dramaturgul a fost preocupat de densitatea ideilor, de complexitatea caracterelor, de intensitatea și autenticitatea relațiilor umane și nu și-a pus probleme de construcție dramatică. Piesa are o alură aproape cinematografică, tablourile se ordonează nu după canon, ci după structura confesiunii eroului principal, după intensitatea și nevoia de a se interrelaționa a trăirilor acestuia, a crizelor sale de conștiință, a acuității autoanalizei sale. Așadar, structura operei este dictată dinlăuntrul ei, de logica proceselor interioare, de conjugarea intimă a ideilor. Și totuși, numai un dramaturg cu experiență, stăpîn pe mijloacele sale și care știe foarte exact ce are de spus își poate permite o asemenea libertate în construcție, altfel procedeul fiind periculos, în stare să răstoarne și cele mai bune intenții și cele mai valoroase idei. Așadar, să-l suspectăm (puțin) pe Miller de cochetărie, de joc intenționat de-a construcția dramatică, să-l suspectăm și să-l admirăm, totodată. Cum ziceam, piesa — și după ea spectacolul — are o desfășurare cinematografică. Eroul principal se află în scenă de la început pînă la sfîrșit, iar în jurul lui apar și dispar celelalte personaje în funcție de nevoia ilustrării confesiunii sale, a procesului său de autoanaliză. Spațiul și timpul se condensează, planurile se interferează sau se suprapun după metodele cunoscute în a șaptea artă. E suficient un reflector care-și aruncă lumina asupra unui personaj ce se afla în penumbră, pentru ca acesta să străbată timpul și spațiul și să intre în relație directă cu eroul principal aflat *aici* și *acum*. Am apreciat discreția cu care regizorul D.D. Neleanu a folosit acest procedeu în stare să dea cursivitate unei confesiuni dramatice prin natura ei fărîmițată, poate chiar dezordonată. Sigur că nu numai celebritatea unor regizori ca Luchino Visconti sau Elia Kazan (care au montat piesa la Paris și, respectiv, la New-York) ne fac să regretăm că nu am cunoscut spectacolele lorci foarte acuta noastră curiozitate de a vedea cum au tratat doi regizori de film, pe scenă, un text eminamente cinematografic.

Criticul Valentin Silvestru a sesizat că piesa lui Miller, disecînd o personalitate (căci ce altceva decît disecție nemiloasă este analiza acerbă a personajului? !), luminează de fapt modul complex, contradictoriu al formării unei conștiințe actuale și că punctul de plecare al piesei se află în propoziția: „problema răspunderii e mereu actuală". Într-adevăr, drama responsabilității individului față de problemele complexe care mineazā existența și alterează condiția umană într-o societate a tuturor posibilităților și a tuturor nedreptăților îl interesează pe autor într-un grad sporit față de piesele anterioare. Avocatul Quentin (după toate aparențele — Miller însuși) se supune unui examen minuțios, unui adevărat proces sever și lucid pentru a stabili — cum zice criticul citat mai sus — *gradul de eroare* psihologică și socială din comportarea sa, în fond comportarea normală a unui american obișnuit. Nu e primul erou literar care aplică acest procedeu în scopul înțelegerii sensului și măsurii culpabilității sale. Culpabilitatea este în literatura actuală un adevărat leit-motiv, mai ales în operele inspirate din viața intelectualului modern. Explicația s-ar găsi, credem, în luciditatea critică și autocritică a acestuia, în capacitatea sa de a desfășura adevărate procese de autoanaliză și de a conjuga conștiința culpabilității cu cea a responsabilității. Privit din acest unghi — și ar fi greu și greșit, credem, să fie privit altfel — Quentin este un personaj model pentru teatrul actual. Chinul lui de a se descoperi, de a se înțelege pe sine are în fond accepția mai largă a căutării sensului general al existenței în lumea contemporană. Poate nici unei alte piese actuale nu i s-ar potrivi mai bine ca motto cunoscuta sintagmă a lui Camil Petrescu: „Cîtă luciditate atîta dramă". Cineva, într-o cronică, îl judeca pe Quentin ca pe un infirm, ca pe un om incapabil să iubească simplu, nesofisticat, „fără a se oglindi mereu în sine și a despica firul în patru", ca pe un om care duce „autocenzura pînă la sterilizarea sentimentului". Credem că nu asta îl caracterizează pe eroul lui Miller, ci durerea de a nu găsi calea spre iubirea simplă, nesofisticată, căutarea continuă a naturii umane (care nu se pierde prin intelectualizare, cum se susține în aceeași cronică). Personajul central al piesei speră continuu în capacitatea sa (și a omului, în general) de a fi uman (în ciuda asprelor lecții pe care i le servește fie Mickey, fie Louise, fie Maggie). Miller și eroul său cred în reumanizarea omului, altfel nu ne-am putea întîlni cu ei pe coordonate afective atît de precis trasate, altfel piesa ar fi lipsită de nobletea mesajului și spectacolul inutil.

Despre regia semnată de D. D. Neleanu am spus mai sus cîteva cuvinte. Am adăuga doar că am sesizat — ca și în alte spectacole ale sale — un anume amestec de *bun simț* și *teamă* de complicații, care-l conduce aproape întotdeauna la o ținută cuminte și exactă, la spectacole în care se vede — ca și aici — sîrguința și bunul meșteșug, dar lipsește sclipirea, gestul îndrăzneț și surprinzător.

Actoricește, reprezentanția se bizuie pe Ion Marinescu, acest mare, neîntrecut interpret al rolurilor psihologicește complicate, al partiturilor ce pretind actorului o mare forță lăuntrică și rezistență la același diapazon afectiv pe parcursul întregului spectacol. Marinescu nu iese din scenă nici o clipă, și aproape tot timpul se află în dialog sau monologhează, se află într-o concentrare continuă chiar cînd nu are replică, pentru că toți ceilalți există numai pentru că el îi are în minte și deci trebuie să le urmărească existența scenică, vorbele, reacțiile. Performanța actoricească realizată de Ion Marinescu este nu numai de rezistență, dar și de un nivel artistic excepțional. Sinceritatea, patima, forța de convingere sînt uimitoare la acest artist, pentru care laudele sînt departe de a-i răsplăti talentul și dăruirea. Vasilica Tastaman (Maggie) realizează, în bună vecinătate artistică cu Ion Marinescu, poate cel mai complicat rol din cariera ei. Evoluția lui Maggie de la naivitatea cuceritoare a telefonistei, la conștiința tragică a destinului vedetei este urmărită de actriță cu sinceritate, obținînd bune rezultate mai ales în prima jumătate a partiturii ei. Personajul, suspectat a fi copia celebrei Marilyn Monroe (fapt negat cu violență de Arthur Miller și, de altfel, total neimportant pentru piesă și spectacol) rămîne multă vreme în memoria afectivă a spectatorului, ceea ce constituie dovada unei interpretări izbutite.

Din restul distribuției mai reținem doar schițele convingătoare ale lui Vasile Gheorghiu (Lou), Olgăi Tudorache (Rose) și Mihai Dogaru (Mickey). După cum, pentru reversul medaliei, cităm contribuțiile mai modeste decît era îngăduit ale lui Ion Manta (Tatăl) și Leopoldinei Bălănuță (Holga, stingherită mereu de lipsa de acord cu interpretul principal și chiar cu propriul personaj). Simple și sugestive decorurile lui Ștefan Hablinski.

Ștefan OPREA

Teatrul Național „Vasile Alecsandri"

POVESTEA UNIRII

de TUDOR ȘOIMARU

Deși piesă istorică, „Povestea Unirii" de Tudor Șoimaru nu utilizează recuzita dramei romantice, ci a piesetelor bardului de la Mircești, din universul operei căruia își împrumută personaje, în special pe cele negative. Restul este text documentar, distribuit unor personaje reale sau imaginare, menite a defini părțile aflate în conflict și a releva argumentele istorice ale Unirii. Din acest punct de vedere, piesa lui Tudor Șoimaru este de o reală corectitudine și utilitate, în ciuda faptului că oscilează între naivitate și interpretare sociologizantă, tribut plătit unei optici, astăzi depășite. Avînd deci în vedere structura ușor desuetă și simplitatea dezarmantă a narațiunii dramatice, montarea piesei angajează la un serios examen fantezia și ingeniozitatea regizorului, chemate să suplinească, pe de o parte, carențele amintite iar pe de alta, să pună în valoare, prin mijloace scenice adecvate valorosul fond de idei și sentimente implicat de text, mesajul patriotic al acestuia, dimensiunile emoționantului moment istoric evocat.

Și trebuie să spunem, din capul locului, că răspunsul dat de Dan Nasta acestor probleme, deși evită stridențele facilități' ale montărilor minor-festiviste, nu reușește totuși decît parțial să dea spectacolului deschiderea de sensuri și dimensiuni reclamate de realitatea istorică vizată. La drept vorbind, nici nu s-a încercat așa ceva, regizorul urmărind doar să demonstreze viabilitatea textului și să asigure o onorabil-agreabilă ținută spectacolului. La aceasta a contribuit, practic, și decorul (scenografia George Doroșenco) foarte apropiat de cel al anterioarei montări (cu care, vrem, nu vrem, comparația se impune, — în favoarea acesteia din urmă, totuși !), decor care oferă un cadru de o subliniată spectaculozitate, cu expresa utilizare a unui podium și a unor planuri în trepte, menite a pune în valoare, printr-o impunătoare desfășurare — aș spune piramidală, — tablourile cheie. Deci, tablourile în care este marcată progresiv acțiunea forțelor unioniste pentru împlinirea nobilului act de elocventă afirmare a conștiinței naționale. Nu este mai puțin adevărat că aceste momente sînt ilustrative, succesiunea de imagini, instructivă, rămînînd inevitabil datoare în planul tensiunii dramatice, legate de înfrigurarea zilelor cînd se hotăra destinul unui popor. După cum spuneam, mai modestă ca ambiție, piesa decupează corect imagini din istorie, ușor romanțîndu-le. Or, tocmai această romanțare este pusă în valoare de spectacolul ieșean, în care nu numai prezența unei figurații împrumutate de la Operă, dar și o anume convențională rezolvare a situațiilor dramatice, aduc o notă revuistică. Întărită, de altfel, prin elemente de șarjă, prezente în interpretare, și prin antrenul muzical, utilizat cu bune rezultate. Pentru că termenul „revuistic" nu se vrea de fel depreciator, formula — în ipostaza originală a pieselor lui Alecsandri — aplicată cu gust și rafinament, fiind una dintre soluțiile posibile. Nu singura, firește.

Un amănunt: în text, boierul Alecu Balș se înverșunează crunt împotriva „pantalonarilor", pe care i-ar dori „arestuți". Evident, acest original conflict între „șalvari" și „pantalon" nu era pe probleme de modă. Într-o scriere a sa, Alecu Russo acuza șalvarii, din cauza cărora, spunea el, „rămăsesem în urma civilizației", precizînd, cu alt prilej: „înrăurirea morală a pantalonului a fost nemărginită". Iată însă că, din spectacol, șalvarii au dispărut, replica boierului Balș („pantalonar", acum, și el) rămînînd, practic, fără obiect și, deci, fără sens.

Din distribuție, să reținem drept exemplară probitatea lui Ștefan Dăncinescu, excelent interpret al lui Vogoride, personaj conturat cu pregnanță și antrenantă vervă de către autor. Aprecieri asemănătoare se cuvin lui Const. Sava (Alecu Balș), de o marcată prezență în spectacol și, într-o măsură, lui Ion Lascăr (Costache Negri); precum și mai tinerilor Violeta Popescu și Dionisie Vitcu, prima — de o distincție plină de finețe în rolul Elenei Cuza, al doilea — deși cam vag avantajat de machiaj, un moș Ion Roată emoționant și convingător, mai ales în scene de susținută confruntare. Scene cărora Sergiu Tudose (Al. I. Cuza) are a le da un plus de grandoare, printr-o mai puțin dezinvoltă tratare a rolului, o oarecare (involuntară, poate) demitizare a celui care întrupa fierbinți aspirații ale norodului, fiind inoportună și contravenind spiritului piesei. Expresiv Saul Taișler în rolul lui Kogălniceanu. Distribuția, foarte cuprinzătoare, se înscrie cu merite în efortul de omogenizare a unei montări care preia soluții scenice (și distribuții !) anterioare, fără a-și refuza, după cum spuneam, un anume indice de originalitate. Să le amintim, deci, pe Adina Popa, Aurora Roman, Cornelia Hîncu, Rella Ghițescu, Virginia Raiciu, toate întregind latura pastelat-pitorească a tabloului de epocă, cu o notă aparte pentru Cornelia Gheorghiu (Sofia), care conturează un personaj nu lipsit de farmec și gingășie, inclusiv și în rostirea replicilor (cam retorice) privind emanciparea femeilor și adeziunea lor la decizia țării, concretizată în alegerea noului domn. E momentul să amintim ingenioasa decupare, prin șuturi de lumină, a perechilor de dansatori, aduși în „prim plan" pentru a comenta evenimentele în curs de desfășurare, precum și reușita intermezzo-ului comic realizat de Virgil Costin (Oșteanul). În notă, Puiu Vasiliu (moș Sava), Const. Cadețchi (Trofin), Adrian Tuca (Ioniță). Onorabil și de efect gestul lui Petrică Ciubotaru în încercarea de a ni-l rememora, indirect, pe Miluță Gheorghiu, în rolul actorului Luchian. Catargiu, în interpretarea lui Traian Ghițescu mai are încă a-și demonstra ponderea în conflictul piesei; juvenilizat și literaturizat — Vasile Alecsandri, în interpretarea lui Const. Popa (de la care, iarăși, ne-am fi așteptat la mult mai mult). În Iordache Lambrino, Valeriu Burlacu ne oferă o (bine intenționată !) șarjă, superficială însă, subliniind carențe ale textului. Amintindu-l pe Teofil Vilcu, plin de vigoare într-un rol episodic, dar important pentru ideea de bază a spectacolului, amintindu-i, apoi, pe Emil Coșeriu, Valeriu Oțeleanu, Papil Panduru, Gh. Marinca, Silvia Popa (expresivă, dar de ce mereu distribuită în același gen de rol ?) și C. Obadă (omis de subsemnatul din cronica la „Fata din Dafin", unde avea și text și vervă), încheiem o fugitivă enumerare, dincolo de care multe lucruri n-ar mai fi de spus. Poate doar că, avînd în vedere virtuțile civice ale spectacolului, prezentarea lui în matinee pentru tineret n-ar trebui realizată oarecum circumstanțial. Cuvîntul probitate, mai sus pomenit în legătură cu o valoroasă parte din distribuție — căreia n-am avea ce-i reproșa nici din acest punct de vedere — ar trebui revendicat de absolut întregul colectiv. Pentru a-l putea adăuga drept atribut de fond la o montare care-și revendică, desigur, și altele. Nu însă cu suficientă stăruință și convingere.

Al. I. FRIDUȘ

brâncuşiada (VII)

COLOANA

1. Reprezentare a vieţii.
2. Reprezentare a morţii.

Ion POGORILOVSCHI

Trei martori diferiţi susţin că Brâncuşi, cu trei prilejuri diferite, le-ar fi vorbit despre lucrarea sa, fiecăruia în parte asemuind-o cu o plantă. „Natura — i-ar fi zis artistul Malvinei Hoffmann — creiază plantele care cresc şi îşi trag puterea din pămînt. Iată Coloana mea ...". „In concepţia lui Brâncuşi — scrie, la rîndul său Ştefan Georgescu-Gorjan — Coloana *trebuia să răsară ca o tulpină din iarbă şi să se înalţe zveltă spre cerul vast". In sfîrşit, Petre Pandrea notează că sculptorul avea mai multe moduri de a se referi la* Coloană, *uneori numind-o „plantă exotică" sau „floare exotică" şi se întreabă dacă aceasta nu-i cum va o reminiscenţă din conversaţia cu Malvina Hoffmann: aceasta comparase, într-adevăr, forţa verticală a* Coloanei *cu forţa unui cactus gigantic; Brâncuşi acceptase* comparaţia ...

Alţi comentatori — monograful lui Brâncuşi, David Lewis, profesorul din Zürich, Siegfried Giedion, criticul francez Michel Ragon — au numit şi ei coloanele „trunchiuri de copac cu arborescenţa invizibilă", „arbori celeşti celebrînd în acelaşi timp creşterea organică spre lumina şi ascensiunea spiritului". Semnificaţia lucrării — scrie Ionel Jianu — îşi găseşte „punctul de plecare într-o imagine figurativă a naturii. Coloana fără sfîrşit *este un arbore, transfigurat printr-un adînc sentiment omenesc". Cît priveşte semnificaţia ca atare construită pe această sugestie de arbore, Carola Giedion-Welcker crede a-şi aminti (nu în monografia sa dedicată artistului român, ci ulterior, în 1966, în toiul unei discuţii cu Petru Comarnescu, care consemnează mărturia şi după care transcriem) următoarele: sculptorul vedea coloana de la Tîrgu-Jiu ca un simbol al creşterii vieţii, ca o continuă înălţare a generaţiilor, care au îndatorirea de a crea tot mai înalt. Şi Petru Comarnescu comentează: „Este o viziune splendidă aceasta, un mesaj de încredere în forţa creatoare a vieţii, foarte consistentă cu întreaga concepţie a marelui nostru sculptor, iubitor de măreţe şi luminoase simboluri". De fapt, încă mai înainte de a lua act de această mărturie, criticul român propusese, în cadrul unei paşete mai largi de analogii posibile (cum îndeobşte desfăşoară comentatorii) şi o apropiere de sens între* Coloana infinită *şi* arborele vieţii.

Suita de romburi a sugerat alteori pur şi simplu succesiunea generaţiilor (Horia Liman).

Alte mărturii — alte interpretări. Povesteşte arhitectul Octav Doicescu: „Am fost cu el (cu Brâncuşi) la Tg. Jiu după ce-şi instalase Coloana, Masa *şi* Poarta. *M-a dus să-mi arate coloana şi m-a-ntrebat:*

— Ce zici, tu, ce-i asta?

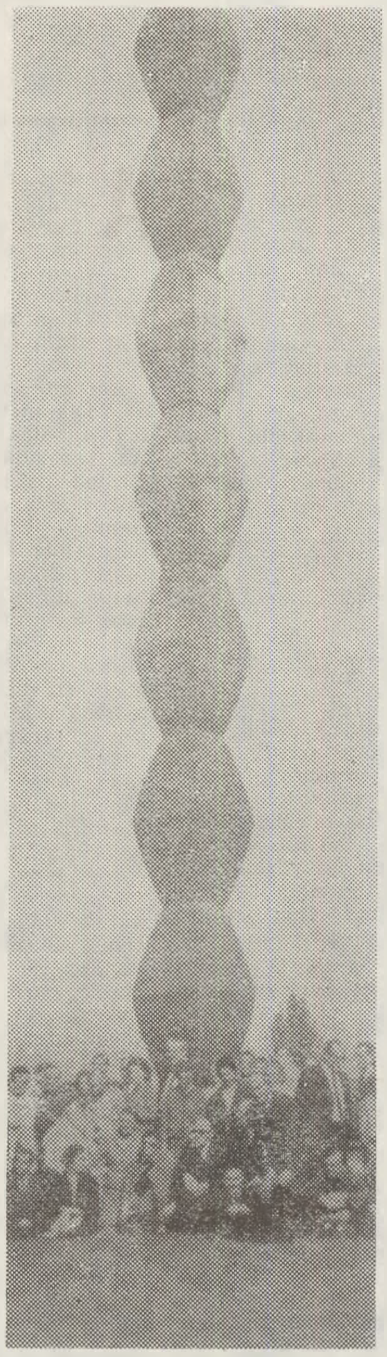
Eu, care aveam o altă noţiune despre coloană, i-am spus:

— Cred că-s nişte mătănii care s-au înţepenit spre cer — pe verticală.

Mi-a răspuns:

— Nu tocmai, dar e pe aproape, este o pomenire fără de sfîrşit. (Evident. Brâncuşi se referea la pomenirea morţilor de la Jiu, din primul război mondial).

Fie că au cunoscut sau nu mărturiile consemnate, unii s-au întrebat prin ce anume *coloana aceasta romboidală are căderea de a fi potrivită pomenirii morţilor, comemorării lor? Sînt cazuri cînd s-a admis o asemenea destinare lucrării, dar, temei căreia ea i se integra nu i s-a aflat nici o „subliniere plastică" în configuraţia propriuzisă a Coloanei, lucrarea s-ar subsuma temei amintite, pur şi simplu, printr-o modificare de nume faţă de numele mai vechilor coloane brâncuşiene de concepţie similară. Această explicaţie — poate nici explicatorului suficientă — creiază fără voie impresia că Brâncuşi a cam forţat lucrurile atunci cînd a hotărît să dea unui vechi motiv al său o funcţionalitate specială. Amintind denominaţiunea de* Coloană *a recunoştinţei fără de sfîrşit, Eugen Ciucă scrie: „Intercalarea sublinierii de „recunoştinţă" în titulatura veche a Coloanei fără de sfîrşit este justificată, fiind vorba de fapt de o nouă lucrare, care, de altfel, aduce primatul mondial al acestei opere de artă".*



Ajungem acum la categoria comentatorilor ce revendică efectiv conţinutul, semnificaţia în discuţie a Coloanei *(lucrare întru pomenirea morţilor) de la* forma ei. *Faptul se dovedeşte posibil graţie considerării acestei forme brâncuşiene ca reflex al formei stîlpilor de mort sau chiar al brazilor funerari din tradiţia românească.*

Analogia Coloană — *stîlp funerar s-a ivit mai întîi, după cît cunoaştem, în chip de întrebare marginală într-un articol din 1964 datorat lui D. Dancu şi C. Irimie.*

Pornind de la apropierea făcută de cei doi autori, criticul Mircea Deac are meritul că după o „perioadă de trecere", constînd în avansarea dubiului faţă de clişeul unic al raportării Coloanei *la stîlpii de prîdvor ajunge, invocînd* rostul Coloanei *la Tg. Jiu, să formuleze „o nouă ipoteză despre originea coloanei infinite": legarea* semnificaţiei *ei de tradiţia stîlpului funerar. Propriuzis, „noua ipoteză" e doar enunţată, ponderea cea mai mare în intervenţie deţinînd-o minuţia de a dovedi caracterul ei inedit. Intre timp, însă, apăruse şi cercetarea noastră* Obîrşia Coloanei infinitului. *Din considerente* pe de o parte polemice, pe de alta metodologice, racordasem *acolo discuţia despre* Coloana *înălţată de Brâncuşi în patrie, nu direct la tradiţia stîlpilor de mort, ci la obiceiul şi ritualul* bradului funerar, *obicei ale cărui mărturii materiale, „plastice", le identificasem în vara anului 1964 în cimitirul din Hobiţa natală a sculptorului; analogia* Coloană *— stîlp funerar o tratam subordonat, ca pe o eventuală formă particularizată a obiceiului milenar al bradului de înmormîntare, a cărui încununare avea să fie* Coloana infinită *brâncuşiană. Aspectul polemic al acestei subordonări porneşte din dorinţa de a scoate astfel discuţiile din rutinarea şi suficienţa lor în a căuta asemănări formale pentru* Coloană, *adică de a se ahtia după aflarea unor înlănţuiri de romburi — mai ales că falsele analogii pe această direcţie nu fuseseră epuizate ... De astă dată* bradul *şi* Coloana, *într-adevăr,* semănau prea puţin! Aspectul *metodologic al raportării rezidă în perspectiva largă, cu totul generoasă pentru critic, pe care raportarea o deschide; („discuţia a fost împinsă prea departe — găseşte, citindu-ne, un pasionat cercetător al lui Brâncuşi (Ion Mocioi) — dar nu fără folos"). Adăugăm că după cum se va vedea de îndată ce „preparativele" necesare acestui Comentariu vor fi încheiate, desluşirile pe care le aduce apropierea* Coloanei *de* obiceiul bradului de înmormîntare *sînt hotărîtoare nu numai pentru înţelegerea acestei lucrări, ci pentru exegeza Ansamblului brâncuşian de la Tg. Jiu în întregimea lui. Iată de ce ţinem să delimităm ceea ce ne aparţine. In pripă, au fost pomeniţi, alături de noi şi alţii care, chipurile, ar fi cercetat tradiţia bradului de înmormîntare în scopurile interpretării* Coloanei *— anume cei pe care îi citam în lucrare spre a dovedi că n-au făcut-o (Radu Negru). Altcineva scrie că „aşa cum au arătat* diferiţii exegeţi *(s.n.) ai operei lui Brâncuşi ...* Coloana infinitului *ne reaminteşte de obiceiul şi de* Cîntecul bradului, *care are o mare vechime la noi" (Apostol Ion Popescu). Probabil autorul a voit să facă proba unei documentări exhaustive, după cum probabil din acelaşi motiv el ţine să adauge, spre a lămuri pe deplin lucrurile:* „Coloana infinitului *are însă şi alte rădăcini care ţin de etnografia noastră"...*

Dar, pînă una-alta, nu toată lumea e de acord că elevata Coloană *ar avea vreo tangenţă cu strămoşeştile mărturii materiale ale cultului morţilor; „Chiar dacă ideea conducătoare a ansamblului statuar de la Tg. Jiu a fost „recunoştinţă" sau „pomenirea", coloana lui Brâncuşi nu simbolizează „recunoştinţa fără de sfîrşit" sau „pomenirea fără de sfîrşit", ci este expresia plastică a infinitului pur şi simplu, detaşat de orice alt atribut" — scrie un inginer constructor (St. Georgescu). „... A reduce* Coloana, *care în versiunile ei preliminare a fost* Coloana fără sfîrşit, *la titlul — şi sensul — mult mai restrîns (şi de altfel forţat, impropriu) de coloană „a recunoştinţei fără sfîrşit" numai de dragul de a o putea încadra în acea înţelegere îngustă a „temei eroului", iată o altă operaţiune căreia i s-ar putea găsi greu justificarea" — scrie un critic cu înclinaţii folozofice (Adrian Petringenaru). Aşadar să trecem mai departe.*

crochiu

Vieţile după Vasari

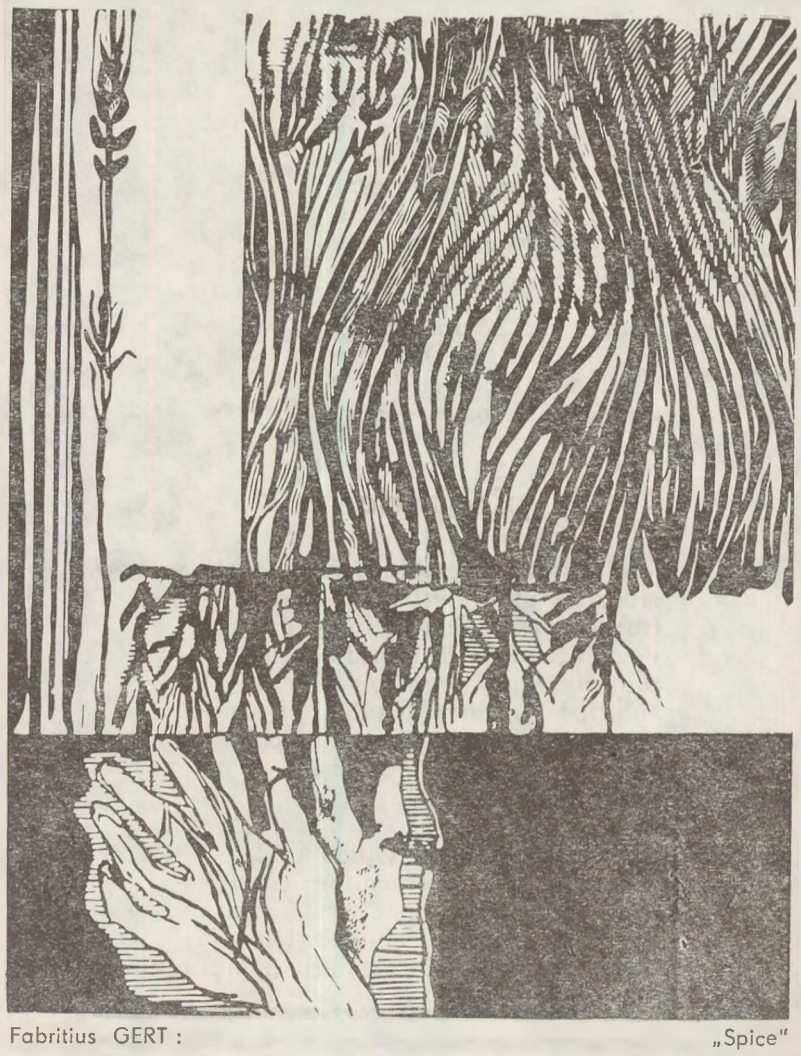
Val GHEORGHIU

Vasari spune că preacuviosul Sebastiano Luciani, fiul lui Luciano, poreclit mai tîrziu Fra Sebastiano del Piombo, după slujba de păstrător şi puitor al sigiliului de plumb pe bulele papale, a iubit mai întîi muzica şi apoi pictura. I-a plăcut să cînte din gură şi la felurite instrumente, ceea ce, mai tîrziu, în anii împlinirii sale, avea să-i prindă bine, pentru că a fost om de chiolhanuri şi de voroave. Dar în anii începutului, preacuvioşia sa n-a stat cu mîinile în sin, mulţumindu-se doar cu butelca şi cu hartanul, ci a şi învăţat pe brînci să picteze şi în felul acesta să-şi facă faimă. Cînd Giorgione a introdus în pictură o manieră mai modernă şi mai vie, Sebastiano l-a părăsit pe vechiul său meşter şi s-a tras lîngă Giorgione, cum zice Vasari, cu care a lucrat atît de mult, încît a deprins în mare măsură noua manieră, ba, executînd de pildă, la Veneţia, un tablou cu mai multe sfinte feţe, a pus pe curioşi în situaţia de a nu mai osebi ce este de Sebastiano şi ce de Giorgione. Făcu apoi drumul Romei, chemat acolo de bogătaşul Agostino Chigi, iubitor de pictură dar şi de cîntări din lăută, şi aici dădu cîteva lucrări în poeticul stil al Veneţiei natale, ceea ce îi aduse şi mai mare faimă. Mai mult, văzînd el aici o pictură de Rafael, se ambiţionă să facă şi el ceva care să atingă măiestria dumnezeiască a acestuia. De aici însă, din această rîvnă, se iscă şirul unor cabale, pe care doar anii înţelepciunii şi cei ai îndestulării sale tîrzii aveau să-l facă uitat. Rafael concura atunci pe Michelangelo şi gurile spuneau despre culorile lui că erau mai subjugătoare, mult mai subjugătoare decît ale celuilalt, care în afară de desen, cică nu avea nici una din calităţile pe care le cer canoanele artei. Michelangelo îl luă atunci pe Fra Sebastiano sub aripa-i, poate pentru a şi-o întări împotriva rivalului său şi îi dădu de lucru. Sebastiano pictă sîrguincios şi începu să primească binemeritate laude, deşi gurile rele spuneau că invenţia şi cartonul unor picturi din biserica San Francesco din Viterbo, ce-i aduseseră faimă de invidiat, aparţineau lui Michelangelo. Cine poate şti, dacă nici dumnealui, Vasari, nu ştie?

Muri Rafael, gîlcevele se mai stinseră, ambiţiile lui Sebastiano şi ele, încît în momentul în care se ivi postul de plumbuitor al bulelor papale, prin moartea fratelui Mariano, deşi în acest post trebuia să fie numit Giovanni da Udine, Sebastiano — hotărî papa — îmbrăcă veştmîntul călugăresc şi ţinu, de milos ce era, ca din veniturile slujbei să i se facă o pensie de trei sute de scuzi celuilalt concurent. Aici însă e totul. Din clipa în care îmbrăcă haina călugărească — zice Vasari — *Sebastiano îşi schimbă dintr-o dată şi sufletul, căci văzînd că poate să-şi împlinească toate dorinţele, fără nici o trăsătură de penel, s-a pus pe odihnă, dregîndu-se prin huzur şi venituri grase după rău cheltuitele nopţi şi zile de trudă; iar cînd trebuia totuşi să facă vreo lucrare, se aşeza la treabă cu atîta chin de parcă s-ar fi dus la spînzurătoare.* Pe de altă parte, *îi făcea atîta plăcere să născocească şi să se gîndească, încît petrecea zile întregi cu asta, numai ca să nu lucreze, iar cînd era totuşi nevoit s-o facă, se vedea că suferea nespus, din tot sufletul şi de aici venea, în mare parte, şi părerea lui că operele pe care le făcea nu puteau fi plătite cu nici un preţ.* Se retrase apoi în frumoasa lui casă de lîngă Popolo, iar anii deplinătăţii şi-i petrecu în mare mulţumire de sine. In acei ani, iscoditorul Vasari fură de la unul din chiolhanurile lui Sebastiano aceste vorbe hître: *Acum, cînd am din ce trăi, nu mai vreau să fac nimic, pe lumea asta aflîndu-se genii care fac, în două luni, ceea ce eu obişnuiam să termin în doi ani; dar dacă trăiesc mult, socot că nu va trece cine ştie cît pînă cînd nu va mai fi nimic de pictat aşa că, dacă cei de mai sus lucrează atît de mult, e bine să mai fie şi alţii care să nu facă nimic, căci altfel ceilalţi n-ar mai avea ce să facă.*

De unde, însă, la 1500, acea angoasă modernă: *pînă cînd nu va mai fi nimic de pictat?*

Asta a fost neprihănitul Fra Sebastiano Veniţiano.



Fabritius GERT: „Spice"

verb

„AFLĂ DESPRE MINE"...

Andi ANDRIEȘ

M-a tras de mînecă neiertător, m-a tras de mînecă avid de confesiune. Mi-a năvălit către ureche, precipitat, cu spaima de a nu pierde prilejul:

— Hai vino să-ți spun cine sînt eu. Te rog, vino să-ți spun. Simt nevoia asta de dimineață. Simt că sînt important și as rămîne foarte îndurerat dacă dumneata n-ai afla aceasta. Am spus-o și altora, o spun mereu, trebuie s-o știi și dumneata. Să-ți spun cine sînt, nu? Ei bine, întîi și întîi privește-mă. Importanța, îți dai seama, are ceva care irumpe de la prima vedere. Acum sînt în prima dumitale vedere, nu-i așa? Iată, îți suport și a doua vedere. Și cu asta, prima impresie a fost confirmată. N-ai să mă crezi, dar prima dată cînd am simțit că sînt important era într-o miercuri. O miercuri în care, parcă ieri a fost, am mîncat la prînz varză cu bucățele de carne de porc. Țin minte amănuntul acesta pentru că în acea miercuri sentimentul importanței s-a născut odată cu senzația de satietate. La prima înghițitură am bănuit că mă descopăr, la ultima eram convins că m-am descoperit în sfîrșit. Să nu rîzi, iată cum s-a produs faptul. La urma urmei sînt un orgolios, în dimineața aceea avusesem o discuție în contradictoriu cu un amic sau, mă rog, cu un posibil amic și dintr-o dată, la masă, în timpul procesului de masticație — parcă așa se spune, nu? — am simțit că domin ceva, nu știam încă ce anume, poate cadrul, poate zgomotul străzii, poate pur și simplu porția din fața mea. Am simțit că am ceva în plus, am simțit — vulgar, nu? — creierul mai vast decît de obicei, era ceva, crede-mă care mă ridica și mă fluidiza ... O revelație, ai să zici. Ei da, o reveleție am să zic și eu. Revelația propriului eu. E cumplit de dulce această revelație. Îți dă senzația că ai trăit degeaba pînă în clipa aceea și că abia atunci te trezești deasupra semenilor cu un cap sau cu două capete sau chiar cu mai multe capete ... Numărul capetelor nu contează. Am înțeles că sînt important, că am o pondere aparte nu în vreo ierarhie oarecare, ci într-o scară de capacitate pe care am alcătuit-o ad-hoc, pe care am văzut-o dintr-o dată foarte limpede înaintea ochilor și în vîrful căreia m-am descoperit cu foarte mare claritate — pe mine. Hai vino să-ți spun cine sînt eu. Nu poți pleca așa, fără să afli. Nu sînt în criză de confidenți, să nu crezi asta, dar am pasiunea comunicării. Nenumărate sînt căile de comunicație!

Și-a tras răsuflarea pentru o clipă. Mi-a fost deajuns ca să mă pun oarecum la dăpost, depărtîndu-mă. Dar în clipa următoare el apucase brațul altcuiva spre care se precipita neiertător:

— Hai să-ți spun cine sînt eu.

GHEORGHE ISTRATE:

rătăcitor

Dospește casa-n nopți străvechi —
povară grea în lutul sferic —
se-aude cîinele lovindu-și
grumazul gros de întuneric.

Eram al casei rege scit —
cenușile m-au zmuls din vatră;
tot neamul meu a coborît
în sarcofagele de piatră.

Eu de trei ori le înconjor,
singurătatea-n urmă crește —
doar eu lipsesc din somnul lor
rătăcitor printr-o poveste.

Tîrăsc o seară albă-n cer
pe care-o pasăre de sînge
mai arde dogorind de ger
o zare doar și mă atinge.

Aud în zid tăciunii puri
zvîrlind imense flăcări moarte —
sub lampa lor se ruginesc
grămezile de oase sparte...

piramide

Vîntul în zori a împins înspre casele noastre
ziduri de umbră înfricoșătoare:
turme de piramide vechi s-au rupt
de sub cămășile pămîntului
plutind pe un ocean de sevă;
sub turla lor dorm șobolani imenși
vărsînd seminte sîngerii din ochi,
hrănind în taină strămoșii
dormind în sarcofage.

Hai, suflete, să le privim și noi!
Așa cum stau încremenite-n cîmp
lăsîndu-și umbra peste veac, trufașă,
par sîmburi uriași demult zvîrliți
— cu spaimă — din memoria pămîntului.

PETRU POPESCU:

Șoseaua cerului

(fragment)

Am stat nițel, simțind obscur că ar fi trebuit să mi se întîmple ceva. Numai că nu știam ce. Nu știu cum, parcă eram între oglinzi. Mă vedeam pe mine dinafara mea. Am respirat adînc, am răsucit cheia (tăiasem contactul adineauri), m-am asigurat, am semnalizat, am pornit ca la carte. Iar am ieșit din ploaie, iar s-a uscat șoseaua, iar am accelerat.

Am ajuns la Vadul Oii, am trecut cu bacul pe lîngă picioarele marelui pod în construcție, făgăduit de-atîta vreme, erau mașini multe, am stat la coadă, am urcat destul de emoționat cu mașina pe bac, cu capul plin de povești cu căderi în apă. Nu s-a întîmplat nimic. Un marinar de Dunăre arunca îndemînatic sub roți piedici de lemn. Inaintea mea era o familie foarte spălată, el într-o haină de vînătoare, antilopă dinainte de război, sînt sigur, și un obraz palid și înmuiat de crema de bărbierit bună, intelectual biruit de viața de familie, doctor cu renume poate, condusese pe vremuri mărci cu renume poate, Skoda, turtită ca o plăcintă de azi, avea niște pantaloni de catifea gri cam căzuți în vine și se bănuia dedesubt un corp scîrbos, slab, prea alb, cu păr care începe să încărunțească. Se uita din niște ochi căprui stătuți, era chel, avea o pălărie de pai în mînă și un fular de mătase în mai multe culori la gît. Nevasta era căruntă și ea, dar nu cocoșată ca doctorul, avea un piept lat și niște picioare mari și privea stăpînă în jur, cu buzele strînse într-un bot scîrbit și mare, cu ochii albaștri-verzi ca o mare nordică. Fiica semăna cu mama, lăboasă, picioroasă, mustăcioasă, părea în stare să ia sub fiecare subțioară cîte-un părinte și să alerge cu ei pîn-la Constanța. Am mai rămas o clipă să mă uit la Dunăre. Era largă de tot, cu maluri ireale, cu pomi cețoși, foarte frumos, și treceau șlepuri rusești, cîte opt odată, legată în două pachete de patru și trase de un remorcher de-al nostru, obidit și mic, care țipa deodată pe fluierul cocoșului, cu un nor alb de fum, un țipăt scurt și sfîșiat, de durere animalică. Așa am intrat în Dobrogea, prin sate cu ulițe tot pustii, treceam în viteză mare fără să mă gîndesc la regulament, nu era nimeni pe drum, cu siguranța că nici în dosul ușilor nu putea fi nimeni. Numai fluxul vilegiaturiștilor în mașini greu cîștigate însuflețea peisajul, țărani nu se vedeau, rar copii, rar cîte-un milițian, cîte-un poștaș, cîte-un tractorist încurcînd viteza celorlalți, viața aici e ca o baltă, seacă încet de jur împrejur, se usucă rotundă, miezul rămîne tot mai mic, într-o bună zi o să se mai vadă doar urma.

Incet, priveliștea a început să se strice, se înmulțeau casele apăsate de soare, sporea cărămida, alb-gălbui peste tot, era încă zi plină, colinele strîngeau în tirbușon, iar îi dădeau drumul, printre case se deschideau vii largi, pe urmă niște fabrici mari, foarte albe, cu coșuri imense și fum văros, șosele deasupra, pe poduri, căi ferate pe dedesubt, strugurii se luptau cu industria, pe urmă am intrat în niște cartiere cu case boierești, întotdeauna cînd le văd mă gîndesc la dulceață de nuci verzi și la paturi adînci, mirosind a cearceafuri uzate de atîta spălat, și la mătuși fete bătrîne care joacă pietre pe mize nevinovate, Constanța forfotea de lume, sezoniști în șort, foarte bronzați, și localnici decenți și neatinși de soare, unii din ei în costum și cu cravată, întorcîndu-se epuizați de pe la birouri, ofițeri de marină pe biciclete, echilibrînd pe ghidon cîte-o plasă cu vinete ori cu un pepene mare, rare chipuri de turci tineri, în cămăși cu flori vîndute de marinari ori de străinii rămași pe geantă, și în pantaloni foarte colanți terminați în picioare de elefant numai tăietura ochilor mai spune ceva despre trecut, și părul uleios, și obrazul spîn. pe care nici zece brice pe zi nu pot să stimuleze o barbă românească. Ce simplu era să conduci aici, o joacă pe lîngă București, adică ar fi fost o joacă dacă n-ar fi fost omor de lume, turiștii erau sumar îmbrăcați, corpurile lor goale, deschise între case și între localnicii îmbrăcați șocau ochiul, dar naturali erau despuiații. Localnicii, bieții de ei, păreau costumați. Și fete, fete, fete! Unele erau atît de goale încît schimbam nervos vitezele, uitam să apăs pe ambreiaj, schimbătorul lătra la mine, cîte-o pereche de coapse mă loveau în moalele capului, simțeam că mă sufoc. M-am învîrtit nițel fără rost cu mașina prin centru, pe urmă, ghidîndu-mă după un troleibuz, am luat-o spre Mamaia. Cerul era tot schimbător, norii și soarele se urmăreau foarte repede, am început să zăresc marea printre casele Sovejei, flutura. Aici iar era circulație multă, numere străine, iar mă vedeam dinafara mea, în acest amestec cosmopolit cădeam și eu, azi, în ceasul acesta, în clipa care fuge chiar acum, ca o pi-

Ei, la drum!

Să ieși din București nu e nici simplu nici plăcut. Haosul marginilor, îngroșarea prafului, vorbind de pe acum de drumurile de țară, drumurile noastre, chiar asfaltate, tot de țară sînt, întotdeauna gîndindu-mă la drumurile românești mi-a venit în minte, nu știu de ce, Tudor Vladimirescu, ori răscoala din 1907, parcă tot aceleași case, aceleași șanțuri cu bălți și gîște, aceiași copii. Șoseaua spre Constanța era întreruptă și deviată pe la Pipera, pe un fir îngust, plin de mașini și camioane, o plăcere. Am stat vreo douăzeci de minute la o barieră, pe urmă mi-am mai ros nițel zăbala, fiindcă se făcuse un ambuteiaj chiar lîngă un post de control și milițianul oprise niște șoferi de camion chiar în mijlocul drumului, ca să-i amendeze. A început o ploaie subțirică, am tras pe dreapta, am pus ștergătoarele (le scoteam întotdeauna cînd lăsam mașina în fața casei, fiindcă mamei îi era teamă să nu ni le fure careva, și teama ei mă contaminase și pe mine. Te pomenești că plouă și pe litoral. Dar parcă-mi păsa de vreme? Am mers montat într-un șarpe de vehicule, chiar în spatele unui camion, timp de vreo oră, și nu puteam depăși de fel, cum ieșeam puțin vedeam un gigant venind din față și trebuia să mă bag la loc, să înnebunesc nu altceva. Pe urmă șarpele s-a subțiat, inelele s-au distanțat, și am început să depășesc. Ploaia a stat, am ajuns la șosea uscată, am mărit viteza. Era o minune. Intîi camionul din fața mea, și i-am aruncat șoferului, pieziș în sus, un zîmbet sadic: un băiat tînăr, cu cotleți lungi, cu ochelari de soare, probabil tipul cel mai bine din echipa lui, și arăta tocmai de asta foarte ieftin și țoapă, îi plîngeam de milă de-a dreptul, eu avusesem cu totul alt destin. Pe urmă m-am jucat nițel cu un Trabant Combi foarte plin cu o familie cu bagaje: pater nu vroia să mă lase, dar ce, parcă era după el? Pe urmă altă Dacie mică, culoarea mea, una mare cu semn de începător, cu soț și soție foarte puși la punct și doi copii îmbrăcați, pe cîte mi-am putut da seama din goana depășirii, cu lucruri din străinătate poate niște diplomați care-și petrec concediul de odihnă în țară, pe litoral, dar pe bancheta din spate a mașinii îi dădea de gol un fel de mătușă mustăcioasă, cu chipul gras și zdrobit de demnitate, cu basma, soacra individului, probabil, care ținuse morțiș să facă nămol, și nu putuseră să scape de ea! De preocupat ce fusesem să-i observ, n-am băgat de seamă că din față îmi venea un Fiat în viteză mare, și a trebuit să accelerez disperat ca să găsesc loc și să nu ne întîlnim nas în nas.. Dar nu m-am tulburat, am mai depășit vreo trei mașini, pe urmă am aruncat o privire spre viteză: urcam spre sută ,dar mergeam splendid, ca un as, singur mă miram de mine, talent, altfel nu se poate numi.

Intre niște plopi, șoseaua cotea. Am cotit cu ea, m-am trezit singur, cu spațiul în linie dreaptă în fața mea. M-am uitat în oglindă: punctul Daciei în spate, foarte mic. Am apăsat piciorul drept cît am putut de tare. Cred că mă dusesem serios peste sută. Treceam printre plopi ca printre două jeturi de apă verde, șoseaua zbura într-un sens, eu într-altul, cum s-ar întîlni două gloanțe, o clipă atît de mică încît nu se poate măsura, trăgînd după ele spațiul, tot mai lung, pînă la infinitul cu plus și cu minus. Către plus mă duceam eu, desigur. Parcă mă cufundam într-o pîlnie patrată, plopii, șoseaua, iar plopii, cerul. In limitele vitezei mele Dumnezeu arunca cu pipeta un strop: un camion verde, militar, care înflori brusc în parbrizul meu, limpede în toate amănuntele, cu un soldat șofer și doi ofițeri, și dispăru. In oglindă am văzut în negrul verde al prelatei punctele roze ale fetelor — așa, băieți, apărați patria, am făcut și eu armata, acum e rîndul vostru, eu sînt azi automobilist, adică domn și în concediu! Și m-am cutremurat deodată de spaimă: cît de aproape trecuseră militarii de mîine! Viteza lor se ciocnise de a mea, aerul meu de al lor, mai aveam nițel și ne-am fi făcut terci! Cum era posibil să fi scăpat? Eram chiar întreg, ori mi se părea? Mi-au înghețat mîinile pe volan. Și în aceeași clipă mașina a făcut un salt, un salt adevărat, nu mi s-a părut. Ajunsesem pe la o sută cincisprezece, mașină ușoară, instabilă la viteză, mi se spusese. Spre norocul meu, șoseaua era încă goală. Am luat piciorul de pe accelerator, plopii au început să capete formă. Șoseaua a început să șerpuiască lin. Am căzut la optzeci și am ascultat puțin motorul. Torcea foarte plăcut. Și dacă tace deodată? Ca un ceas cu arcul rupt? Ca o inimă pleznită de infarct?

După curajul nebunesc de adineauri, vreo oră mi-a fost grozav de frică, și m-am lăsat depășit de jumătate din indivizii pe care-i depășisem eu înainte. Mi se părea că țin în mînă o bombă. La urma urmei, dacă se rupea ceva? Asta e oricînd posibil, și noțiunile mele de tehnică auto erau minime. Dacă se spărgea un cauciuc și mă dădeam peste cap? Parcă auzisem de o moarte celebră exact în condițiile astea: un scriitor străin, ori așa ceva.

S-au dus și norii, soarele mă urmărea printre copacii șoselei, mă împușca de sus, s-au întors norii, a plouat, pe urmă am ajuns într-o regiune unde plouase fără întrerupere, era foarte ud. Și deodată am derapat tare. Am frînat prostește, am alunecat în zigzag pe șosea, în fine m-am oprit.

Am tras pe dreapta și mi-am tras sufletul. Ploua. In mașină era răcoare. Eram singur. Dumnezeule, ce se întîmplă cu mine?

cătură mai mult, o picătură aparent anonimă și indiferentă, dar o să vedeți voi ce se va întîmpla, ce efecte stranii, ce destin cu totul extraordinar, așa cum într-o retortă liniștită cade un strop aparent inofensiv, dar de altă natură, și provoacă instantaneu cea mai neașteptată fierbere! Văzut dinafara mea, mi se părea că joc rolul de frunte, intrarea mea era ca intrarea eroului într-o carte sau într-un film, **ușor obosit, singur cu gîndurile lui, ușor absent, distins deci, în prima clipă nediscriminabil, asemănător cu restul speciei, apoi tot mai personal, mai el, în fine stăpîn, unic.** Eram foarte încîntat de mine, și atît de conștient de mine și de ce era al meu cum nu fusesem niciodată. Imi reprezentam perfect figura mea, fizionomia, schimbările de expresie în jocul volanului, măștile de preocupare, de stăpînire, de experiență, de virilitate, de decizie și discernămînt, n-aveam decît trăsături pozitive.

Imi vedeam încordarea frunții, cutele timpurii din jurul gurii, acelea de care fusesem foarte mulțumit în adolescență, pentru că atenuau în fine nesuferitul meu aer de copil, rotunjirea rapace a nărilor, ieșitura buzei de jos, comunicînd un amestec de dispreț și concentrare, bărbia care despica odată cu mașina aerul marin, ritmul plin al vinelor, gîtul, valul umerilor, și mai departe articularea brațelor din umeri, din coate, pînă la cursa rotundă a încheieturilor, la transmisia fină a falangelor, la lucirea potolită a unghiilor (eram foarte conștient de faptul că de obicei îmi tai unghiile foarte scurt, pînă și de asta eram foarte conștient, deși conduceam, viram, frînam, și acceleram în ritmul coloanei de vehicule care intra în Mamaia, unghiile mele, acum mai mult de cît oricînd în trecut, mă reprezentau, erau eu, spuneau totul despre mine — că sînt ordonat, stăpîn pe mine, curat la trup și la suflet, am lumea mea, am genul meu, puțin demodat, puțin conservator poate, dar era al meu și nu-l puteam schimba, eu îi dădeam autenticitate și valoare, și un bărbat cu adevărat personal poate impune lumii din jur propriile sale criterii, propriul său sistem de referințe și repere, un asemenea bărbat eram și eu în acel moment, nu mai încăpea nici o îndoială). Cam asta gîndeam atunci, și simțeam o subtilă și posacă mulțumire, o mîndrie căreia nu-i lipsea decît publicul, măcar o singură persoană să fi fost, dar să se uite la mine și să mă priceapă, să mă aprecieze, ori măcar să se mire de ciudata mea alcătuire, ori chiar să mă critice, aș fi știut ce să-i răspund și cum s-o conving de adevărul poziției mele, Dumnezeule, ce minunat e automobilul, cum mă fac să mă descopăr, să mă cunosc pe mine însumi! Iar treceam cu ochiul pe toată ființa mea, insistam mult asupra figurii și asupra mîinilor pe comenzile mașinii apoi mergem și mai departe, singur cădeam pe alunecușul trupului, mă duceam chiar eu în jungla mea pectorală, mă duceam spre pîntece, spre genunchi, coboram mai jos, ca prin niște turnuri de veghe, mă duceam să-mi inspectez propriile mele tălpi, avanposturile în lupta cu automobilul, acolo domnea o atmosferă de bravă responsabilitate, de promptitudine și eficiență, talpa se mula elastic pe pedale și apăsa progresiv senzual, ca o simbioză între mecanica umană și cealaltă, frînam la milimetru, porneam iar cu o elasticitate de fiară, eram beat de vacanță, de mașină și de mine.

Starea asta cu totul nouă, și foarte intoxicantă, ca un drog, mă pătrunsese de fapt mai demult, cred că din prima clipă în care mă așezam la volan, dar poate era natural ca tocmai azi și numai azi să-și atingă nivelul de sus. Se schimbase mult Mamaia de cînd n-o mai văzusem, de mai multi ani, și o vedeam foarte amănunțit, cu o privire nouă și de început, dar de fapt tot prin mine o vedeam, căci întîi mă vedeam pe mine, cum am spus, ce era înăuntru și ce era în afară avea o fantastică și înrudită realitate, dar poate tocmai de aceea, de fapt, simțeam și pe undeva, foarte aproape, aripa visului, și mă miram interior de realitatea fiecărui gest, a fiecărei consecințe, chiar de tăria volanului, pe cît era realitatea de convingătoare, pe atît era și irealitatea, și de altfel totul era prea frumos, încît arăta uneori de-a dreptul fals. Fîșia dintre mare și ghiol era înțesată de hoteluri steriotipe, dar destul de arătoase, și peste tot erau restaurante, și bufete și tarabe de toate felurile, formele și mărimile, și bere și sucuri cu nemiluita, se vedea din mașină, și numai blonzi, de-aia era atîta bere, pe ăștia nu poți să-i lași fără, că fac scandal, și nu mai vin. Prin ferestre de sticlă pînă la pămînt se vedeau săli imense în care alți blonzi mîncau. Erau blonzi pe plajă, blonzi traversau în costum de baie printre mașini, unii făceau plajă chiar pe trotuar, beau bere, mîncau plăcinte și piersici, stăteau la soare cu ceașca de cafea în mînă, rîdeau cu dinți albi și li se zguduiau stomacurile mari și rotunde, toată lumea era a lor. Aveau toți copii, cîte doi, trei, patru, rotunzi și albi ca niște reclame pentru olițe de noapte, mulți încît trebuia să merg foarte încet. Arăta ca o stațiune într-un film. Am găsit cu greu un loc de parcat destul de departe de biroul cazare O.N.T., am coborît, simțindu-mă ridicol de îmbrăcat față de restul lumii, am intrat. Era pustiu de tot. Intr-un colț, după un birou foarte înalt, se vedea o ridicătură neagră strălucitoare și cînd m-am apropiat s-a dovedit a fi capul unui funcționar foarte tînăr: fuma o țigară și citea un număr din „Sportul". Am tușit și am dat bunăziua. Mi-a răspuns mormăit, a pus ziarul de o parte foarte încet, s-a sculat foarte încet, s-a apropiat. De aproape arăta teribil de obosit, cu cearcăne negre, cu buzele fără culoare. Fuma un Kent.

— Aș dori o cameră, pentru o săptămînă. Cu un singur pat, și...

M-am întrerupt fiindcă l-am văzut dînd din cap negativ. Pleoapele îi cădeau greu pe privirea stinsă, în așa fel încît n-am fost sigur de semnificația gestului.

— Nu aveți camere cu un pat?

— Nu avem camere single în toată stațiunea.

Avea o voce surprinzător de profundă, un bariton adînc și lustruit, ca un lemn bogat și vechi.

— Camere cum?

— Sin-gle, silabisi, el, ca unui copil la școală.

Am încercat să rîd: — Ce-i aia single?

— Single, din englezește. Camere single. Pentru turiști singli.

— Adică turiști singuri?

Se uita la mine mai direct, se gîndi o clipă, apoi spuse concesiv: — Da. Turiști singuri.

— Prin urmare nu mai aveți deloc camere cu un pat?

Se gîndi din nou, mai mult, apoi spuse cu îndoială, parcă nesigur pe înțelesul cuvintelor:

— Exact. Nu mai avem camere cu un pat.

M-am întrebat dacă nu cumva știe cei aia single dar nu știe ce înseamnă „cu un pat". El stătea în fața mea, așteptînd, s-ar fi zis, să-i mai pun o întrebare. I-am pus-o: — Dar ce fel de camere aveți?

— De nici un fel.

— Și atunci ce-i de făcut?

— Să vă duceți la altă stațiune. Noi pînă-n octombrie nu mai avem nimic.

— Cum, pînă în octombrie nu se eliberează nici o cameră?

— Cum se eliberează, așa se și ocupă. Sînt rezervate dinainte.

— Dar am văzut pe drum o mulțime de oameni cu valize. Plecau.

— Puteți vedea și hoteluri goale de tot. Sînt rezervate.

— Și dacă sînt rezervate, stau așa goale, pînă vin ăia? Și dacă nu vin?

Surîse foarte palid și trase din țigară, mișcă mîinile (ce mîini lungi și frumoase avea, de pianist romantic!): — Ce-are a face dacă nu vin? Oamenii au plătit camerele-s ale lor. Pot sta și goale, sînt plătite doar.

Fabritius GERT: „Tinerețe"

Concepția lui GOETHE despre om

NATURĂ, ARBORE, OM, LA GOETHE

Constantin NOICA

Mai este ceva, dincolo de natură, în om? Conștiința de cultură a încercat întotdeauna să răspundă la această întrebare, chiar după ce a înțeles, pe la 1860, că nu mai poate invoca zei și lumi transcendente pentru a da socoteală de om. Cînd a fost lipsită de o viziune istorică întemeiată și cuprinzătoare, conștiința de cultură a intrat în exasperare, ca și cum ar fi presimțit că totuși omul aduce un plus peste natură. Cu Nietzsche, plus-ul acesta a vroit să se numească, emfatic, supraom; cu un discipol al aceluia, ca Georges Sorel, s-a revendicat de la violență; după un Camus, încercările mai sugestive ale veacului al XIX-lea sînt cele ale omului revoltat; cu timpul, plus-ul uman ia caracterul pozitiv-negativ al absurdului; iar tot acum un Deleuze și un Foucault caută să identifice omul în formele lui de nebunie pură și simplă.

Rămas doar cu natura, Goethe nu a intrat în exasperare, ca unii dintre urmașii săi. A studiat natura pe toate fețele și a văzut că-și este suficientă sieși. A adîncit omul în toate versiunile lui și a văzut că nu e chiar un animal bolnav, cum se spusese încă de pe atunci. A primit mesajul tuturor culturilor mari, iar în fața cîte unui autor sau a unei opere, în fața lui Shakespeare și în fața antichității a exclamat: „Natură"! Dar reflectînd adînc la natura mai frumoasă a anticilor, a fost descumpănit. Mai este ceva, dincolo de natura știută, în om?

In arsenalul din Veneția, Goethe se uită îndelung la felul cum se construiește o navă din lemn de stejar. Se gîndește la navă, firește, dar se gîndește deopotrivă la creșterea arborelui care avea să dea lemnul folosit acum; și își spune: „Nu pot afirma îndeajuns cît de mult mă ajută peste tot cunoașterea mea, greu cîștigată, cu privire la lucrurile naturale — pe care omul le folosește ca materiale pentru uzul său — spre a-mi explica procedeul artiștilor și al meșteșugarilor..."

Ce solidare cu natura îi apar tehnica și arta. Nici de astă dată, la fel cum i se părea în studiul naturii, nu poate fi vorba de o preformație la propriu; dar o anumită „predelineație", ein Prästabilieren, spune el, este. Fără să fie prin ea însăși cultură, natura dă direcția de împlinire și legea pentru tehnică și cultură. Prin universul privit de Goethe trece un singur fir, urcător.

S-a făcut observația că natura în înțelesul obișnuit, cea de primă instanță, nu păstrează la el un înțeles stabilit: în tinerețe, spune un comentator, Simmel, natura îi apare lui Goethe drept Kraft, ceva subiectiv; pe cînd în Italia și după experiența de acolo, natura îi va fi obiectivă, dînd legile după care să se desfășoare creația de artă. Observația comentatorului își are prețul ei, dar ea ar putea spune mai mult decît trebuie, și anume că doar în accepția ei secundă natura duce la cultură.

In realitate, de orice tip ar fi fost, subiectivă ori obiectivă, natura e dătătoare de măsură pentru cultură, la Goethe. „Și-i strig: natură! natură! nimic nu e așa de mult natură ca oamenii lui Shakespeare", exclamă el în plin subiectivism al tinereții; și nu va întîrzia să se explicitezе prin vorbele celebre; „Toate operele lui Shakespeare sînt... file rupte din cartea cea mare a naturii, anale și cronici ale inimii omenești — nu simple lecții morale". (O spune în recenzia despre Shakespeare din 1771, în „Frankfurter Gelehrten Anzeigen"). Doar la un moment dat întrezărește el, în acea perioadă de tinerețe, o opoziție posibilă între natură și artă: natura ar fi forță, forța oarbă, aducînd cu ea frumosul ca și urîtul, binele ca și rău, „pe cînd arta este tocmai contrariul; ea izvorăște din strădaniile insului de a se menține, împotriva forței distrugătoare a întregului". (In recenzia despre Sulzer). Incă de pe acum, așadar, Goethe ar părea să simtă lucrul acesta, tulburător pentru el, că mai este ceva, în artă și cultură, ceva de care viziunea sa nu va putea da întotdeauna socoteală.

Acest altceva, însă, poate el schimba solidaritatea naturii cu cultura? Nici măcar acum n-o va face, acum cînd, pentru odată, zeii naturii nu-i par lui Goethe a fi doar cei buni. Căci și acum poate spune el că poezia vechilor Scalzi și Celți, ca și a vechilor Greci, este puternică și mare pentru că „natura i-a îndemnat să cînte, precum păsările în văzduh". (In recenzia despre Blum).

Intr-adevăr, în fața apeductului din Spoleto, în fața templului antic, în fața amfiteatrului din Verona, Goethe, nu are nimic altceva de exclamat decît: natură! Nu e o perspectivă nouă, pe care s-o fi căpătat în Italia; el știe bine că o avea dintru început: „Cunoști maniera mea veche; așa cum tratez natura tratez și Roma"; scria el cuiva din Italia. Iar perspectiva aceasta nu-l va părăsi niciodată, ci el va vedea statornic, în creația de artă și în primul rînd în cea a antichității, o natură atît de autentică încît poate fi chiar imitată. Cînd, mai tîrziu, punea la concursurile plastice de la Weimar teme din Homer, o făcea din încredințarea că a reda universul homeric înseamnă a imita natura însăși. Incredințarea aceasta o are pentru întreaga artă greacă: „Artiștii cei vechi au avut o tot atît de vastă cunoaștere a naturii ca și Homer. Aceste superioare opere de artă au fost totdeodată produse ca opere culminante ale naturii de către oameni, după legi adevărate și firești. Tot ce e imaginar, tot ce e arbitrar, piere; aci e necesitate, aci e Dumnezeu", scrie el în Călătoria în Italia.

De aci, plinătatea umanismului lui Goethe. Este de prisos să cauți înțelesul său despre om și cultură altundeva decît în umanismul său, care e umanism în sensul propriu. In antichitate el caută umanul; antichitatea îi apare ca fenomenul originar pentru om, iar felul cum înțelege el antichitatea reprezintă felul cum poate el înțelege omul.

Totul e deci de căutat aci: în confruntarea sa cu Grecii, Nietzsche avea să spună (în „Wir Philologen") lucrul aceta curios: „Să ne gîndim ce înțelegea Goethe din antichitate; desigur nu atît de mult ca un filolog și totuși de ajuns spre a se răfui rodnic cu ea. In realitate, nici nu ar trebui să știm mai mult despre un lucru decît ce ne trebuie pentru a putea crea. De altminteri singurul mijloc de a cunoaște cu adevărat un lucru este de a încerca să-l faci din nou".

Să-l faci așa cum era? Sau pe cît poți tu să-l faci? Dacă Nietzsche vrea să spună acest din urmă lucru, atunci regăsește vorba lui Goethe însuși: „fiecare să fie, în felul său, un grec". Numai că, poate fi măsura lucrurilor simpla productivitate proprie, fie chiar orientată în direcția unui prototip? Cum ar mai fi astfel posibil tocmai „umanismul", adică regăsirea permanenței umane? Dacă și de astă dată Nietzsche are tendința de a-l justifica pe Goethe — el care este atît de necruțător cu alții — acesta din urmă rămîne totuși să se justifice singur: ce crede el despre Greci trebuie cîntărit pînă la capăt, căci în balanța aceasta este pus totul omului. Nu încap justificări psihologice; așa cum nu vor încăpea nici unele de ordin istoric, de soiul acelor aduse de Gundolf, cum că pe atunci se cunoștea antichitatea mai mult din operele perioadei helenistice și că, în fond, Goethe nu vedea originalele. Ce originale îi lipseau, spre a înțelege tragedia greacă? Cît a înțeles Goethe despre antichitate, a înțeles despre om.

Condiția și implicațiile exportului

Trăim într-o lume a interdependenților, într-o lume în care, prin forța obiectivă a lucrurilor, pentru a putea progresa multilateral și în ritmul favorizat de revoluția tehnică-științifică, fiecare națiune, utilizînd maximal resursele de care dispune, trebuie în propriu-i interes să dea și să primească, din tot ceea ce creează mintea și mîna omului, pretutindeni pe această planetă. Izolarea economică, sub orice formă s-ar manifesta — stat luat separat, apartenență la zona geografică sau la sistem social-politic, — nu este de natură decît să provoace daune, în primul rînd, celor în cauză. Oricît de mare ar fi potențialul economic al unei țări, ea nu-și poate asigura din producția proprie, în condiții eficiente, toate mărfurile și bunurile necesare. Fiecare țară, dezvoltînd relații comerciale externe și ținînd seama de cerințele eficienței, poate beneficia de marile avantaje pe care le oferă diviziunea internațională a muncii și își poate astfel intensifica ritmul de creștere economică.

Considerentele de mai sus întemeiază preocuparea permanentă a statului nostru pentru amplificarea continuă a comerțului exterior, pentru extinderea continuă a relațiilor României cu țările socialiste, cu celelalte state, participarea activă la schimbul mondial de valori materiale, la diviziunea internațională a muncii. În concepția partidului nostru, activitatea de comerț exterior, intensificarea exporturilor, raționalizarea importurilor, în condițiile obținerii unei eficiențe economice superioare, sînt probleme de cel mai înalt interes, sarcini esențiale ale producției, ale dezvoltării socialiste a țării, care, prin ele însele, se ridică la rangul de politică de stat.

Planul pe anul în curs prevede o sporire a volumului comerțului exterior cu 21,5 la sută în comparație cu anul 1972. Exportul va atinge anul acesta dimensiuni de aproape 19 miliarde lei valută, reprezentînd o creștere de peste 27 la sută față de anul trecut. În ceea ce privește importurile, proporțiile acestora urmează să crească cu 15,6 la sută. Sînt prevăzute, în același context, îmbunătățirea în continuare a structurii exportului și importului, extinderea ariei geografice a schimburilor noastre comerciale etc. Este vorba, așadar, de sarcini deloc ușoare, cu atît mai mult cu cît se pun după scurgerea unui an în care nu s-a realizat exportul necesar. Or, pentru stadiul actual al dezvoltării noastre economice, lărgirea exportului reprezintă un factor de prim ordin al mersului nostru înainte.

În cuvîntarea rostită la Conferința județeană de partid Iași, tovarășul Nicolae Ceaușescu subliniа că: „Exportul nu este o ocupație benevolă, nu este o dorință abstractă de a participa la schimbul mondial de valori. Fără un export susținut, fără dezvoltarea largă a schimbului de produse materiale cu alte țări nu putem crea condiții pentru dezvoltarea continuă a economiei românești". Într-adevăr, exportul reprezintă pentru noi principala sursă de încasări valutare, calea pentru valorificarea superioară a rezultatelor muncii noastre, în scopul creșterii avuției naționale, pentru echilibrarea balanței noastre comerciale și de plăți prin procurarea surselor valutare necesare rambursării creditelor comerciale, o condiție fundamentală pentru dezvoltarea în ritmuri înalte a economiei naționale și creșterea bunăstării poporului, pentru afirmarea puternică a României în circuitul mondial de valori materiale și în cooperarea economică internațională. Așadar, exportul nu poate și nu trebuie să fie privit ca un domeniu de o importanță limitată, după cum problemele pe care le ridică nu trebuie socotite ca aparținînd unor organisme specializate. Prin implicațiile sale economice, exportul este și trebuie înțeles ca o problemă de interes național, a întregului popor. Fiecare om al muncii are datoria să știe că produsele pe care le creează urmează să fie vîndute, că posibilitățile de care dispune economia noastră națională fac cu putință, dar și necesară, amplificarea exportului de produse românești peste hotare. „Trebuie să fie clar pentru toată lumea — spunea secretarul general al partidului la recenta Conferință a organizației municipale de partid București — că importul de materii prime, de materiale nu-l vom putea realiza fără să exportăm, că, în general, pentru valorificarea superioară a forței noastre științifice și de muncă este necesar să dezvoltăm cooperarea, să realizăm un export tot mai larg". Efortul de industrializare în care este angajată țara noastră reclamă importul unor cantități tot mai mari de materii prime și materiale, precum și de utilaje și instalații complexe. Dar pentru a cumpăra trebuie să exporți în condiții eficiente. Și țara noastră are serioase rezerve în această direcție.

Ca rezultat al politicii ferme a partidului, de dezvoltare a industriei, România este azi cunoscută în tot mai multe țări ale lumii ca exportatoare de produse industriale. Anul trecut, producția destinată exportului reprezenta 25 la sută în industria chimică și circa 30 la sută în industria constructoare de mașini; și dacă cineva vrea să afle de ce se bucură de o binemeritată apreciere din partea specialiștilor, a beneficiarilor externi utilajul petrolier al uzinei „1 Mai" din Ploiești, din a cărei producție mai mult de jumătate este destinată exportului, rulmenții livrați de Fabrica din Bîrlad în peste 40 de țări ale lumii, mobila românească cunoscută pînă în îndepărtata Japonie, ca să ne oprim aici cu exemplificarea, răspunsul nu e greu de aflat. Cheia afirmării se numește: calitatea. Aceasta se impune cu atît mai mult în vremea noastră, cînd pe piața mondială își face loc cu intensitate crescîndă concurența din punctul de vedere al calității, cele mai mari avantaje obținîndu-le acele întreprinderi și țări care aduc în comerțul mondial produse de calitate. Nu mai puțin importantă este și problema prețurilor la care producem pentru export. Fiecare întreprindere trebuie să judece bine nu numai ce produce dar și cu ce preț, fiindcă de aceasta depind înseși rezultatele economice, valorificarea superioară a rezultatelor muncii noastre naționale, eficiența exportului. Să adăugăm și întocmirea nomenclatorului de mărfuri pentru export pornind de la cerința asigurării unor cantități de produse suficient de mari din categoria celor la care se obțin prețuri ridicate, livrarea la timp a produselor contractate, cercetarea și prospectarea atentă a pieții externe, cunoașterea cerințelor și tendințelor acesteia, valorificarea avantajelor cooperării tehnico-științifice internaționale în primul rînd cu țările socialiste — toate acestea fiind tot atîtea căi pentru dezvoltarea rapidă a activității noastre de export. Folosirea lor reclamă mai multă răspundere, mai multă exigență în valorificarea potențialului tehnic și uman din fiecare unitate, mai multă inițiativă și, de ce să nu spunem, mai multă ingeniozitate pentru a ști cum să pătrundem pe piața externă, cum să ne cîștigăm noi clienți și mai ales cum să ni-i păstrăm. Pentru că, în anii ce vin, sarcinile de export se vor pune cu și mai multă acuitate, pe o scară și mai largă. Rămînerea noastră în urmă față de alte țări se cere a fi lichidată și în acest domeniu. Conferința Națională a P.C.R. din iulie 1972 a trasat de altfel sarcina ca ritmul sporirii comerțului exterior să fie potențat mai ales pe seama dezvoltării accelerate a exporturilor. Cota de export în venitul național urmează să crească de la 14—17 la sută în 1970, la peste 25 la sută în 1990. Calculată pe locuitor, valoarea exporturilor va crește de la circa 99 de dolari în 1970, la circa 600—700 de dolari în 1990. (În 1970, exporturile R. F. a Germaniei pe locuitor au fost de 560 de dolari). Iată de ce, în condițiile actuale, cînd devine tot mai evidentă strînsa corelație dintre dezvoltarea economiei naționale și intensificarea exportului, descifrarea factorilor care o influențează, găsirea celor mai avantajoase căi și mijloace pentru realizarea ei, concentrarea eforturilor pentru îndeplinirea integrală și în condiții de eficiență a sarcinilor de export, se impun ca o condiție fundamentală pentru progresul rapid al economiei românești și creșterea avuției naționale, pentru afirmarea tot mai prestigioasă a patriei noastre în circuitul economic mondial.

Const. DROPU

Fabritius GERT : „Maternitate"

STRUCTURALITATEA

N. VINȚANU

„România socialistă — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, — a intrat într-o nouă etapă — în etapa cînd problemele relațiilor sociale, a relațiilor dintre oameni, cînd afirmarea principiilor noi în practică condiționează întreaga dezvoltare socialistă a țării noastre, viitorul comunist al patriei". De aici și solicitările maxime făcute de partid la adresa eticii marxiste din țara noastră.

Vizînd înțelegerea de sine a omului în colectivitate, semnificația și sensul vieții așa cum decurg ele din noua existență, etica contemporană este împinsă nu numai spre o amplificare a investițiilor sale, spre explicații riguroase, ci spre rediscutarea statutului ei în cadrul științelor, spre revederea întregului său conținut asimilat de-a lungul mileniilor; o revedere și o reconstruire a acesteia într-un sistem riguros a cărui structură să fie capabilă de a include întreaga problematică morală contemporană, care să asigure descrierea și explicarea exactă, oferind, totodată, și posibilități de previziune.

O astfel de încercare își află originea în cerințele puse de partid în fața științelor sociale care, după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea cu cadrele didactice care predau științele sociale în învățămîntul superior, sînt chemate să-și aducă aportul la eforturile pentru transformarea revoluționară a societății.

Actele morale ale omului, sau ale unei colectivități, în virtutea faptului că sînt făcute de același subiect, pot fi denumite ca un ansamblu de sentimente, deprinderi și convingeri, de comportări în raporturile reciproce dintre oameni, în raporturile dintre indivizi și colectivitate. Le denumim un ansamblu, deoarece, formate pe terenul condițiilor existenței materiale a diferitelor colectivități umane în cursul practicii, sub înrîurirea suprastructurii fiecărei orînduiri social-economice, a vieții spirituale și a tradițiilor moștenite, își au geneza în activitatea aceluiași agent sau acționant. Deci emanînd de la același punct originar, aceste acte pot fi înglobate într-o totalitate în sens de întreg, de suma actelor respective. Dar cum se prezintă acest întreg? Este el haotic, amorf sau are un principiu de ordine care îi conferă calitate de sistem?

Dacă ținem seama de faptul că actele respective au un același autor (individ, societate, microgrup etc.) își găsesc sorgintea în condiții și cauze al căror scop este același, înseamnă că această totalitate este ceva ordonat sau ceva care poate fi ordonat în funcție de cele trei elemente de care am vorbit. Nu în sensul că actele morale au aidoma unui reflex condiționat. Ele însele sînt rezultatul unei opțiuni în urma unei tensiuni, dar deși unele devansează pe altele, ele se subsumează aceloraşi principii ale vieții. Mai mult, *morala acționînd într-un mediu a cărui caracteristică este dezordinea, are menirea tocmai de a face și a asigura ordinea.* Atunci este greu de conceput ca ceva menit să facă ordine, să fie el însuși dezordonat.

Dar ceva ordonat înseamnă o alcătuire de sistem. Adică un ansamblu de elemente, de fapte, în care unele depind de altele și în care unul conduce la altul și urmează printr-o consecință necesară; un tot de relații, sentimente, convingeri, gînduri care se află în diferite tipuri de interacțiuni reciproce și care dau o unitate relativ autonomă. Observăm că o astfel de idee oferă posibilitatea de explicație a fiecărui element nu raportat la ceva exterior, ci în funcție de un sistem de valori, deci de un întreg. Numai așa el devine inteligibil și se elimină eroarea de a crede că un fapt extra moral își exercită o influență directă asupra moralității fără a ține seama de ansamblul celorlalte elemente.

O inferență asupra obiectului moralei din acest punct de vedere, ni se pare mai riguroasă și mai adevărată respectînd legile generale ale modului în interacțiune între diferitele nivele de organizare, decît simpla raportare a unui fapt moral la unul extramoral, scoțînd în evidență faptul că:

1. Actele morale umane capătă sens numai în contextul întregului lor univers corelat cu universul relațional al omului și al semenilor lui.

2. Ele pot fi explicate corect numai prin referiri la sistemul

FEBRUARIE EROIC

(continuare din pag. 1)

Constanța, Pașcani și în alte localități din țară. Speriați, guvernanții introduc, la 4 februarie, starea de asediu și în acest fel dau mînă liberă armatei pentru a reprima pe greviști. Peste 1500 de militanți comuniști și socialiști, membri ai organelor de conducere a luptelor au fost arestați. Aceste măsuri însă n-au putut împiedica lupta muncitorimii greviste.

Intre 13 și 15 februarie 1933 muncitorii ceferiști se baricadează în atelierele din Iași, Cluj, Galați și București. Doleanțele lor aveau un accentuat caracter politic: eliberarea imediată a celor arestați, recunoașterea comitetului de fabrică, ridicarea stării de asediu, și respectarea cuceririlor obținute la începutul lunii februarie. Cei 7000 de muncitori de la „Griviță" au fost susținuți de peste 10.000 de lucrători de la alte fabrici, de familiile lor, ale funcționarilor, și mici comercianți, de țărani și chiar de soldații trimiși să-i reprime pe greviști. Lupta muncitorimii ceferiste a avut un larg caracter popular, un adevărat război împotriva claselor exploatatoare, a monopolurilor străine și a forțelor reacționare din România.

In București, printre primii loviți de focul armelor sînt cei care s-au solidarizat cu ceferiștii. Toată noaptea de 15 spre 16 februarie unitățile de jandarmi, poliție și armată au „curățat" străzile din jurul Atelierelor. Masacrul care s-a dezlănțuit în dimineața zilei de 16 februarie, la ordinul regelui și al guvernului, uciderea și rănirea a numeroși luptători, arestarea a peste 2000 de muncitori, n-a însemnat intimidarea mișcării revoluționare din România. Acțiunile guvernului au provocat nenumărate proteste în rîndul tuturor categoriilor sociale; s-au organizat întruniri, demonstrații, adunări ale șomerilor și ale familiilor celor uciși sau arestați.

La scurt timp, guvernul național-țărănist Vaida-Voevod cade, curbele de sacrificiu sînt anulate, planul de la Geneva și controlorii străini sînt retrași, organizațiile fasciste și în primul rînd „Garda de fier" vor fi interzise, e ridicată starea de asediu, se renunță la scăderea salariilor și se măresc salariile de bază cu 20%, încetează concedierile, se plătesc pensiile și ajutorul de șomaj. Guvernanții s-au văzut siliți să țină seama de lupta claselor muncitoare.

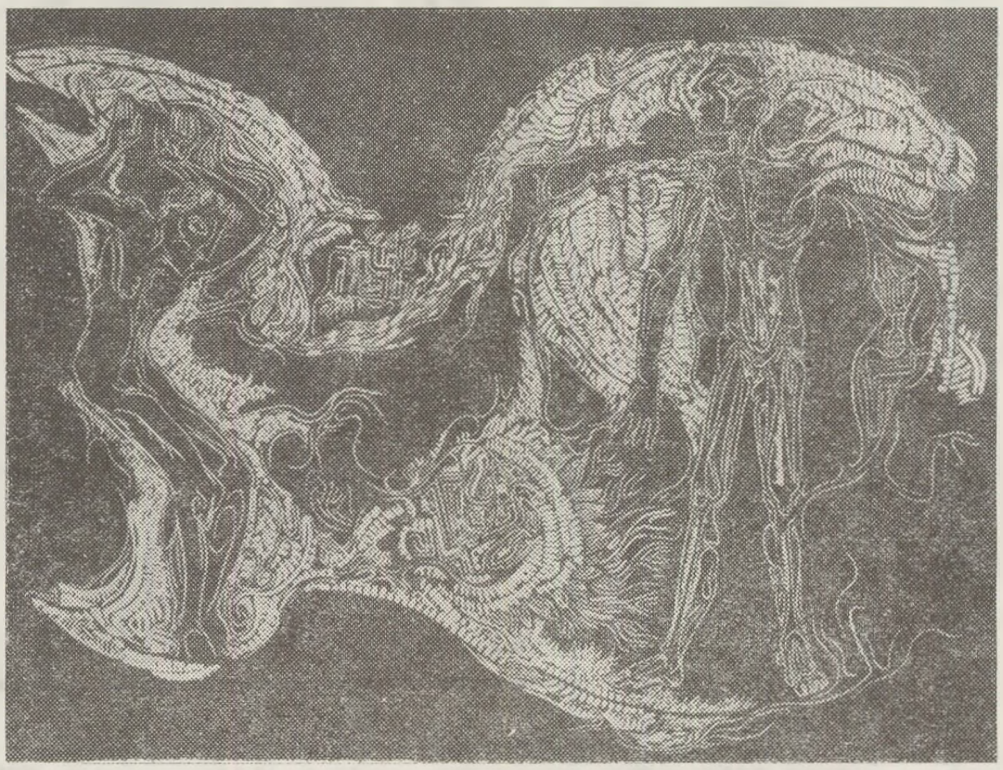
In afara hotarelor țării, ecoul luptelor muncitorimii române a fost însoțit de solidaritatea frățească cu greviștii și conducătorii lor implicați în procesele de la București și Craiova. In Cehoslovacia și Uniunea Sovietică, în Anglia, Ungaria, Franța și Bulgaria, în Polonia, Belgia, Austria, Grecia, Iugoslavia, în țări ale celor două Americi, în Asia, Africa și Australia, în presă și la radio, opinia publică internațională a condamnat într-un glas măsurile represive îndreptate împotriva celor ce și-au cerut drepturile lor firești.

„Aceste mari bătălii — se spune în ziarul italian L'Unita *— înseamnă pași serioși înainte făcuți de proletariatul român, care va ști să învingă și să instaureze un guvern al muncitorilor și țăranilor". In același timp, Biroul federal al muncitorilor feroviari din Franța adresîndu-se muncitorimii franceze arăta că „bătălia muncitorilor feroviari români a constituit un minunat episod al luptei împotriva burgheziei, care vrea să arunce pe umerii muncitorilor povara crizei. Lupta feroviarilor români este lupta noastră. Apărîndu-i pe tovarășii din București, apărați propriile voastre revendicări".*

Lupta muncitorimii române din 1933 a fost socotită ca un exemplu de eroism revoluționar „eroism care în curînd s-ar putea foarte bine repeta, în orice altă țară capitalistă. Orice muncitor — scria ziarul englez Daily Worker *— va vedea în acest eroism al muncitorilor români o reflectare a hotărîrii de a lupta, cu orice risc, împotriva reacțiunii capitaliste din toate țările".*

Solidaritatea proletariatului internațional cu luptele ceferiștilor și petroliștilor români a avut un puternic ecou mai ales în țările vecine României: Bulgaria, Cehoslovacia, Iugoslavia, Polonia, Ungaria. Publicația Trybuna Radzieka *din Polonia, comentînd valul luptelor din România, sublinia măsurile luate de autoritățile poloneze pentru a fi împiedicate manifestările de solidaritate cu muncitorii români: „Temîndu-se de demonstrațiile de solidaritate ale muncitorilor polonezi și români, posturile de grăniceri poloneze au fost întărite. La Varșovia puternice detașamente de poliție călare, au patrulat în cartierele muncitorești, împrăștiind pe muncitorii care se adunau în grupuri". Deosebit de semnificative sînt relatările făcute de periodicul cehoslovac* Tvorba *care după ce analiza acțiunile proletariatului român în contextul luptelor revoluționare din întreaga lume, preciza că acestea sînt importante pentru că la ele participă „floarea proletariatului. Se disting, de asemenea, prin faptul că se folosește greva politică — formă înaltă a luptei de clasă".*

Luptele din ianuarie — februarie 1933 conduse de Partidul Comunist Român au însemnat un moment important în viața mișcării muncitorești, ele au constituit o victorie politică a clasei muncitoare din România cu consecințe deosebite în dezvoltarea ulterioară a țării. Astăzi, după patru decenii de la eroicele zile din februarie 1933, cînd țara noastră este angajată în opera de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate, oamenii muncii din România consideră o datorie de onoare să cinstească trecutul de luptă al clasei muncitoare, eroismul înaintașilor.



Fabritius GERT : „Echilibru"

ETICULUI

moral unde morala apare ca un element al sistemului social sau ca subsistem al acestuia înțelegînd socialul ca ansamblu al relațiilor între oameni.

Morala este un subsistem, parte a sistemului social, dar întregul se regăsește în parte. Și atunci imaginea unei morale ca stînd față în față cu un mod de producere a celor necesare vieții, mi se pare eronată. Mai degrabă morala apare ca element, ca aspect al acestuia, de oarece munca nu este posibilă fără producerea și a relațiilor morale ce-i oferă cadrul vital necesar. Urmarea unui astfel de raționament poate fi sintetizată astfel: *între modul de producție și morală nu e omologie, deși primul o determină pe cea de-a doua, în ultimă instanță, ci sînt necesare anumite reguli de transformare și premutare pentru a o înțelege.*

Ajunși aici ni se pare că orice contestare a unei analize a moralei în termeni de structură și sistem, se dovedește nereală. In felul acesta *structura morală se definește a fi un rezultat al tehnologiei sociale prin consecințele vieții omului în societate, ale omului ca ființă care își gîndește scopurile.* Și, ca atare, *numai plecînd de la semnificația procesului muncii pentru om descoperim punctul real de geneză al structurii și evoluției moralei și totodată adevărata viziune realistă în morală, exprimată prin reducerea rolului primordial al practicii în acest teritoriu uman, practică ce implică totdeauna și un gînd, un scop, un țel.*

Ințelegerea moralei presupune, însă, luarea în considerație a unor multiple conexiuni, a evoluției practicii morale de pînă aci, ca și a bagajului informativ despre această practică.

Dacă morala ca practică tinde să se constituie pe baza elementelor de care am vorbit, rezultă că modelul ideal pentru înțelegerea acesteia nu poate fi decît sistematic și structural. Esența metodei structuraliste, spune C. Levy Strauss, constă în construirea deliberată de modele abstracte prin dezmembrarea artificială a obiectului de studiat și reconstrucția sa ulterioară în termenii unor proprietăți relaționale esențiale.

Pentru a se apropia de obiectul de investigație în morală, de un fapt real, de o acțiune apreciată valoroasă din punct de vedere moral, omul le supune operației de analiză căutînd să desprindă legitățile acestuia, ceea ce e stabil în aceasta. Apoi, acestor legități — stabilități li se conferă anumite simboluri, în mod deliberat, iar ulterior din aceste simboluri construiește modele ce încearcă să exprime legitățile obiectului de studiu, dar în termenii subiectului. Aceste modele abstracte (pentru lucrul subiectului) sînt reunite apoi într-un ansamblu care constituie proprietățile, relațiile obiectului dar de astă dată inteligibile pentru subiect, traduse în limbajul său propriu, operabile pentru el.

Cu această idee sînt de acord foarte mulți gînditori. Dar adesea ei comit o eroare tocmai identificînd etica, în ansamblul și în părțile ei, ca avînd o structură identică cu activitatea practică. Adică un fel de copie mai mult sau mai puțin fidelă. Or, după cum am văzut, nu este vorba de vreo copie, ci de o creație a subiectului pentru a face obiectul accesibil operațiilor subiectului. Și atunci înțelegerea structuralității eticii ca semnificînd explicarea conceptelor sale prin raportarea la întreg, la întreaga teorie etică, devine mai complexă, mai aproape de bogăția obiectului.

Sistemul etic apare astfel ca un ansamblu de principii, noțiuni, categorii apte să explice inteligibil structurile, mecanismul și legile de funcționare a unei morale existente într-o anumită etapă a istoriei.

Analiza de sistem a moralei se supune regulilor de a analiză a sistemelor: conceperea acestuia ca avînd o intrare (informație, modele despre realitatea morală), o procesualitate în interiorul sistemului (legătura și interacțiunea între diferitele părți, structurarea și restructurarea părților) și o ieșire (stabilirea unor norme de conduită, unor reguli obligatorii pentru toți indivizii grupului respectiv.

Cu aceasta observăm că la baza sistemului etic se cere să fie așezată o ipoteză, devenită apoi axiomă, din care se deduce sau cu ajutorul căreia se ridică întregul eșafodaj conceptual al eticii. Adică, avem de-a face cu o explicare concretă și logică a tuturor conceptelor sale pe baza regulilor generale ale sistemului; axiomă, legi de construcție, reguli de deducere și transformare care permit o autoreglare.

Axioma este indentificată ca ființînd într-o judecată de valoare. Exemplu: individul care luptă pentru colectiv este bun, valoros. Procesul intern din sistem arată cum se constituie determinațiile complexe ale binelui, răului, devotamentului, sincerității, angajării, participării, răspunderii etc. Ieșirea, adică rezultatul este un imperativ: luptă pentru colectivitate! sau: să te gîndești întîi la colectiv și apoi la tine!

Un asemenea mod de ființare a eticii se reproduce ori de cîte ori sînt întrunite condițiile de existență ale axiomei, cu întreaga sa procesualitate internă și rezultatele obținute. In acest punct își face loc necesitatea studiului metaetic, deontic, matematic și de teoria informației în morală.

Și în felul acesta structura apare ca invariantă, ca stabilitate, ca ceva ce cere să i se subsumeze toate actele particulare, și prin aceasta și posibilitatea de indentificare a oricăror structuri de genul respectiv (a legii obiectului) ceea ce conferă investigațiilor etice riguozitate și probitate științifică.

Atunci cum se produce mișcarea sistemelor etice?

Paradoxal, elementele sistemului etic au o dublă condiționare; pe de o parte reflectă cîmpul, situația moralei practice, iar pe de altă parte conținutul său se conturează prin raportarea la întregul sistem etic. Simpla formulare dezvăluie contradicția internă ce se ascunde aici. *Elementele sub presiunea practicii, tind să-și schimbe conținutul. Dar nu-l pot schimba, datorită dependenței de întreg.* Rezolvarea? Istoria a arătat că într-o astfel de situație *întregul sistem se restructurează pe baza unui nou principiu, devenit axiomă a sistemului.*

Teoria, cercetarea etică, așadar, constă în sesizarea faptelor morale în experiență, transpunerea lor în laborator și apoi exprimarea lor sub formă de modele pe baza termenilor și a relațiilor între ei.

Ce cîștig aduce un asemenea mod de analiză a moralei?

Prin aceasta, etica poate mai riguros să identifice:

1. cauzele mișcării sistemului sau sistemelor morale respective;
2. forțele lui motrice;
3. stadiile prin care a trecut ajungînd la forma respectivă și a legăturilor între ele (progresul moral);
4. rolul pe care îl are conștiința morală, teoria moralei în constituirea și dezvoltarea practicii morale.

Și pînă acum morala a fost înțeleasă ca exprimînd tensiune, atitudini, comportări umane. A rămas însă nevalorificată natura conexiunilor între diferitele atitudini sau comportări. Conceptul de structură în etică arată tocmai că de fapt conduitele nu sînt reflectare automată, ci reprezintă o elaborare a subiectului pentru a putea învinge contradicțiile vieții sociale și individuale.

Incercarea de față este izvorîtă din indicațiile secretarului general al P.C.R. dată cu prilejul Consfătuirii cu cadrele didactice care predau științele sociale în învățămîntul superior, că numai repetarea tezelor generale ale marxismului nu dezvoltă capacitatea teoriei noastre morale de a explica fenomenele noi care se produc în societate, schimbările profunde care au loc în viața țării noastre și în lumea întreagă.

Portret de GUTTUSO

ALBERTO MORAVIA

Viața e un joc

BERENGARIO : Ei, să continuăm. Băieți, așa cum vă spuneam, iată aici două tablouri în care sînt reprezentate două figuri umane. Primul este un afiș publicitar al întreprinderii la care, pînă acum un an, am fost și eu unul din conducători. Reprezintă un bărbat îmbrăcat cu o haină făcută din țesăturile fabricate la noi, vreau să spun la el **(Il arată pe Casimiro).** Al doilea, este o stampă care reproduce o pictură a lui Rafael, celebrul pictor de al cărui nume, cu siguranță că ați auzit. Tabloul, așa cum vedeți, îl reprezintă pe Iisus.

STUDENTA : Pot să vă corectez asupra unui lucru important ?

BERENGARIO : Spune, dar grăbește-te.

STUDENTA : Liniștiți-vă. Christul pe care ni-l arătați dumneavoastră nu este de Rafael ci de Guido Reni.

BERENGARIO : Mulțumesc de informație. Așadar, acest Iisus este de Guido Reni, un alt pictor celebru. Vă rog acum să observați că între cele două imagini există unele asemănări interesante. Prima, după cum vedeți, este poziția celor două personaje. Omul de pe afișul publicitar stă în picioare, ține brațele ușor depărtate de corp și pare că spune : „Iată-mă, priviți-mă, eu sînt". Și Iisus stă în picioare, și el ține brațele ușor îndepărtate de corp și pare că spune tot : „Iată-mă, priviți-mă, eu sînt". A doua asemănare : amîndouă figurile au o expresie de fericire. Mai pămîntească cea a bărbatului de pe afiș, mai spirituală cea a lui Iisus.

(Berengario tace o clipă)

BERENGARIO : Acum, băieți, aș vrea să vă semnalez și o a treia asemănare : scopul celor două tablouri. Amîndouă sînt, într-adevăr, tablouri cu caracter de reclamă. Ajuns aici, vă întreb acum : pentru ce fac publicitate, pentru ce fac propagandă aceste două imagini ? Fac publicitate, propagandă, pentru două modele. Remigio, ce este un model ?

REMIGIO : Model ? Știu doar ce sînt modelele.

BERENGARIO : Și ce sînt modelele ?

REMIGIO : Sînt niște fete care pozează goale pentru ca să fie desenate de pictori. Cunosc eu una care se numește Jole. Spune că o pun să stea goală lîngă o sobă și apoi o copiază.

BERENGARIO : Bine. Asta-i cuvîntul : o copiază. Pe scurt : modelul înseamnă un obiect care se reproduce, care e imitat, copiat.

STUDENTA : Un prototip ?

BERENGARIO : Ești o fată deșteaptă.

STUDENTA : N-am nevoie de confirmarea dumneavoastră.

BERENGARIO : Atunci du-te la dracu !

STUDENTA : La dracu să vă duceți dumneavoastră.

(Rîde întreaga sală)

RANIERO : Ce este un prototip ?

BERENGARIO : Prototipul este un model original, de la care, în fabrici, se poate trece la producția în serie. Așadar, să continuăm. Imaginea publicitară și cea de propagandă ne propun adîndouă niște modele de imitat, de copiat. Modele sînt un bărbat îmbrăcat cu o anumită marcă de țesături și Iisus. E limpede asta ?

REMIGIO : Da, e clar.

BERENGARIO : Vă rog acum să fiți atenți. Mai ales voi, Nirvana și Raniero.

NIRVANA : Dar cine nu-i atent ? Numai că el vrea doi covrigi și eu i-am spus că trebuie să la numai unul.

BERENGARIO : Bine, bine. Așa cum vă amintiți, am notat că cele două figuri se aseamănă între ele, întrucît pe fețele lor se citește o expresie de fericire. Fericirea asta vrea să fie un mod de a sugera. De fapt, amîndouă figurile spun : „Iertați-mă și veți fi fericiți'. Nu-i așa, Remigio ?

REMIGIO : Da.

BERENGARIO : Dar la ce anume ne invită cele două figuri să le imităm ? Pentru imaginea zugrăvită pe afișul publicitar nu-i nevoie să apelăm la prea multă imaginație. Ea ne spune : „Vedeți, sînt un bărbat tînăr, frumos, elegant, plin de bani, am succes, sînt seducător. Ei bine, dacă vreți să fiți ca mine, cumpărați un costum ca al meu". Nu-i așa, Remigio ?

REMIGIO : Da.

STUDENTA : Dar drept cine ne luați ? Doar e clar ca bună ziua.

BERENGARIO : **(înfuriindu-se din nou)** Oh, în sfîrșit... **(Apoi, stăpînindu-se)** Ia spune-mi te rog tu, ești studentă sau ce ?

STUDENTA : Sînt înscrisă la facultatea de litere.

BERENGARIO : Ei bine cea mai mare parte dintre băieții de aici au urmat doar școala elementară. Dacă au făcut-o și pe asta. Pricepi acum de ce spun niște lucruri evidente ca bună ziua ?

STUDENTA : Înțeleg, dar nu vă mai înfuriați.

BERENGARIO : Să vorbim acum despre Iisus. Și el spune : „Faceți ca mine și veți fi fericiți". Acum, uitați-vă la tablou și spuneți-mi la ce vă invită să-l imitați ?

RANIERO : Iisus spune : imitați-mă, lăsîndu-vă să vă crească barba, mustățile și părul lung ca la hippies **(Rîde cu obrăznicie).**

BERENGARIO : Nu, nu e chiar cazul. Așadar, Remigio, ce-ți spune Iisus ? Adică, la ce te invită Iisus să-l imiți ?

REMIGIO': Ce să-mi spună ?

BERENGARIO : Priviți imaginea. Ceea ce o caracterizează într-adevăr nu este părul, barba și mustățile, cum spune Raniero. Este contrastul dintre fericirea cerească a chipului și semnele evidente ale supliciului de pe cruce. Iisus este fericit ; dar are mîinile și picioarele străpunse și însîngerate, iar sîngele îi picură pe frunte, sub coroana de spini. Pe scurt, Iisus spune : „Faceți ca mine, lăsați-vă să fiți răstigniți pe cruce și veți fi fericiți". Nu-i așa Raniero ?

RANIERO : Asta se știe. Iisus are găuri la mîini și la picioare dar este fericit totuși. Asta se știe.

BERENGARIO : Nu, nu e fericit, adică, în ciuda supliciului ; este fericit tocmai din cauza supliciului. Să trecem la un alt aspect al celor două imagini. Îmbrăcămintea bărbatului de pe afiș și crucea lui Iisus, sînt două simboluri. Voi știți ce-i aia un simbol ? Simbolul e un obiect care desemnează un alt obiect. Să revenim la cazul nostru. Hainele și crucea sînt două simboluri. Ale cui ? Hainele sînt simbolul consumului, crucea simbolul dragostei. Așa că, în realitate, imaginea de pe afiș spune : „Vreți să fiți fericiți ? Consumați !". Iar chipul lui Iisus : „Vreți să fiți fericiți ? Iubiți pe aproapele vostru pînă a vă lăsa răstigniți pentru el".

RANIERO : N-am priceput nimic.

BERENGARIO : Și totuși am fost destul de clar.

RANIERO : De exemplu, ce înseamnă consum ? Țin chiar foarte mult să știu. Peste tot auzi spunîndu-se : să consumi, consumă. Ce înseamnă asta ?

BERENGARIO : Înseamnă să cumperi, să achiziționezi. Nu numai hainele pe care le îmbracă bărbatul de pe afiș, ci orice alt produs : țigări, aparate electro-casnice, lichioruri, automobile și așa mai departe.

RANIERO : Totuși mama îmi spunea, cînd mă duceam la școală : să nu ții coatele pe bancă, altminteri îți uzezi mînecile. Pentru mama, a consuma nu însemna a cumpăra. Însemna dimpotrivă, tocmai faptul de a consuma.

BERENGARIO : Ai dreptate. A consuma este un lucru pentru consumatorii ca mama ta, și altceva pentru producători, cum eram eu. Pentru consumatori înseamnă a uza obiectele ; pentru producători înseamnă a le vinde.

RANIERO : Ei, am vrut să aflu, așa, pentru că nu știam și am vrut să știu.

BERENGARIO : Băieți, iată așa dar, două modele de imitat. Acum vă pun următoarea întrebare : pe care dintre cele două le preferați ? Adică pe cine-l alegeți ca să-l imitați, pe bărbatul de pe afiș sau pe Iisus ?

REMIGIO : Pe bărbatul de pe afiș. Iisus e bun pentru biserică.

BERENGARIO : Iar tu, Raniero?

RANIERO : Sînt de acord cu Remigio. Dar eu nici în biserică nu l-aș vrea pe Iisus. Nici afară, nici înăuntru.

BERENGARIO : Și ce-ai vrea în biserică, în locul lui Iisus?

RANIERO : Pe nimeni.

BERENGARIO : Pe nimeni?

RANIERO : Pe nimeni. Ce, nu pricepi? Pe nimeni.

BERENGARIO : (către studentă) Și tu?

STUDENTA : Scutiți-mă de aceste alegeri tîmpite.

BEREGARIO : Tîmpite sau nu, te rog să alegi.

STUDENTA : De ce?

BERENGARIO : Pentru că ești aici, și ai acceptat să mă asculți.

STUDENTA : Ei bine. Mă aleg pe mine însămi.

BERENGARIO :Îți place așa mult persoana ta?

STUDENTA : Imens de mult.

BERENGARIO : Am înțeles... Iar tu, Nirvana, pe cine alegi? Pe Iisus, sau pe acest tînăr?

NIRVANA : Amîndoi sînt frumoși.

BERENGARIO :Da.

CASIMIRO : Băieți. Ați ascultat pînă acum, ca să zic așa, doar un clopot. Acum vă rog să-l ascultați și pe celălalt. Berengario v-a cerut să alegeți între bărbatul de pe afiș și Iisus. Dar este o alegere imposibilă. Omul de pe afiș și Iisus sînt una și aceeași persoană.

STUDENTA : Foarte frumos început. Foarte interesant.

CASIMIRO : Isus a fost răstignit timp de secole, pentru că timp de secole a vrut să ia asupra lui suferințele oamenilor. De ce anume sufereau oamenii ? Aș spune, mai ales, pentru că erau săraci. Că trăiau mai mult goi decît îmbrăcați, fără casă, fără cultură, fără distracții. Suferințele astea Iisus și le-a luat asupra lui, murind pe cruce.

REMIGIO : Ei, dar ce ești preot? Vorbești ca un preot.

CASIMIRO : Toate astea au durat pînă ieri. Adică, pînă cînd nu a fost creată ceea ce profesorul vostru Berengario numește civilizația bunurilor de consum. Ei bine, băieți, civilizația asta primește provocarea și se declară mîndră că este ceea ce e. Și știți, băieți, de ce ?

STUDENTA : Imi închipui pentru că dumneavoastră faceți parte din ea. Care civilizație n-ar fi mîndră cu un magnat ca dumneavoastră ?

CASIMIRO : Mă lasă rece observația dumneavoastră răutăcioasă. Ironia dumneavoastră nu mă atinge. Civilizația bunurilor de consum este mîndră că e așa, pentru că tocmai datorită bunurilor de consum a reușit să-l coboare pe Iisus de pe cruce. Nu numai să coboare, dar i-a tăiat barba, mustățile și părul, l-a pus să facă o baie bună, cu săpun parfumat, l-a îmbrăcat cu haine de calitate excelentă din stofă de lînă australiană, i-a dat locuință comodă, caldă în timpul iernii, răcoroasă vara, utilată cu toate aparatele electrice de uz casnic necesare, l-a pus la volanul unei mașini rezistente, la sfîrșit, i-a îngăduit, cu ajutorul cinematografului, al radioului, al televiziunii, al jurnalelor și al cărților să dobîndească cultură și distracții. Da, băieți, omul pe care-l vedeți pe afiș și Iisus sînt una și aceeași persoană. De aceea, cine vrea să-l imite pe Iisus, îl alege în realitate pe omul de pe afiș. Și viceversa. Iisus nu mai are nevoie să sufere pe cruce întrucît oamenii nu mai suferă.

RANIERO : Bravo, bravo ! Bravo ! **(aplaudă cu frenezie).**

REMIGIO : Ei, Berengario, fratele tău aproape că-i mai bun decît tine.

STUDENTA : Cel puțin dovedește o mai mare originalitate. Iisus la volanul unui automobil? Și de ce nu într-un bar de noapte, în fața unui pahar cu whisky dublu, privind la un strip-tease?

RANIERO : Ei, Berengario, răspunde. Dacă nu, fratele tău învinge.

BERENGARIO : Băieți, e rîndul meu să vă aduc la cunoștință alegerea pe care am făcut-o eu. Ei bine, băieți, eu refuz amîndouă modelele. Il refuz pe omul de pe afiș și îl refuz și pe Isus.

STUDENTA : Cu declarația asta, dumneavoastră vă închipuiți că ați provocat o lovitură de teatru ?

BERENGARIO : Le refuz, băieți, nu pentru că aș fi împotriva dragostei creștine și a civilizației bunurilor de consum. Nu, bunurile ne interesează. Le refuz pentru că sînt niște modele.

RANIERO : Bravo, bravo, bravo. Sînt de părerea ta, Berengario.

BERENGARIO : Băieți, tot răul din lume vine de la modele. Jos cu modelele, băieți. Din imitarea și din copierea modelor ies oamenii făcuți în serie, tot așa cum din imitarea și copierea prototipurilor ies obiectele fabricate în serie. Jos cu modelele de orice tip.

RANIERO : Bravo, Berengario. Jos cu modelele.

BERENGARIO : Modelele sînt expresia unor viziuni asupra lumii prefabricate care, la rîndul lor, reprezintă niște interese. Băieți, vă chem să strigați cu mine : moarte modelelor !

(Contaminați de violența lui Berengario, băieții repetă strigătul acestuia).

BĂIEȚII : Jos cu modelele ! Moarte modelelor !

(Strigăte, fluierături, rîsete. Apoi, din nou liniște).

STUDENTA : Fie și așa, jos cu modelele! Dar atunci, spuneți-ne dumneavoastră, cum va trebui să ne comportăm dacă nu mai există modele? Bine înțeles că eu nu sînt de acord cu pseudo-ideile dumneavoastră. Caut numai să pricep unde vreți să ajungeți.

BERENGARIO: E prea curînd de spus: va trebui să jucăm.

(Strigăte și rîsete)

RANIERO: Ei, Berengario, ești jucător. Și cînd joci? Se poate ști cînd joci și unde joci?

REMIGIO: Joci? Lucrul acesta nu mi l-ai spus, Berengario.

RANIERO : Ei, Berengario, acum știm, o să facem din cînd în cînd cîte o partidă.

REMIGIO : De cărți.

(Rîsete și fluierături. Berengario îi privește).

BERENGARIO : Jocul despre care vorbeam nu este jocul de cărți, sau șahul, sau alte jocuri asemănătoare. Jocul de care vorbeam este... de-a te juca.

STUDENTA : Iertați-mi lipsa de inteligență, dar nu pricep.

BERENGARIO : Poate am fost prea succint. Să vă explic. La un moment dat, în viața mea, mi-am dat seama că nu se poate trăi în mod serios, pentru că...

STUDENTA : Pentru că ?

BERENGARIO : Pentru că... dacă trăiești în mod serios, atunci e logic că n-ar mai trebui să trăiești de loc. Dar poți să trăiești jucîndu-te, asta da Toate lucrurile pe care e imposibil să le faci în mod serios, inclusiv faptul de a trăi, le faci ușor dacă le faci în joacă.

STUDENTA : Magnifică teorie. Poate totuși măcar o mică demonstrație n-ar strica.

BERENGARIO : Demostrație ? Nu știu, tot ceea ce e viu e joc. A te juca înseamnă că te supui ritmului vieții. Inseamnă să te distrezi cu viața, trăind. Inseamnă a transforma viața într-un arabesc, într-un capriciu.

STUDENTA : Capriciu ? Arabesc? Vă rog, cîteva explicații.

BERENGARIO : Privește doi cîini care se hîrjonesc jucîndu-se. Dacă tu ai putea să reproduci grafic acel dute-vino al lor, ai avea o linie din cale afară de sinuoasă, capricioasă, adică ai avea un arabesc. Sau, privește doi copii în timp ce se joacă de-a oamenii mari, de exemplu de-a gătitul. Ei bine, ei nu vor găti de fapt, ci vor realiza un joc complicat și incorect al cărui pretext va fi joaca de-a gătitul.

STUDENTA : Nu credeți că ajungi să mori de foame cu asemenea mod de a găti?

BERENGARIO : Jocul e o distracție. Se zice că ne jucăm ca să ne treacă timpul. E o frază profundă. Ar trebui să trăim tot ca să ne treacă timpul.

STUDENTA : Și să muncim.

BERENGARIO : Mai ales să muncim. Am văzut în Nigeria niște negri care munceau la construirea unui drum, transformînd zgomotul unui escavator în ritm de dans și munceau dansînd.

STUDENTA : Nu vi se pare că Nigeria e cam departe ? Ce legătură au toate astea cu faptul că dumneavoastră ați crezut de cuviință să vă părăsiți soția și postul de la fabrică ?

BERENGARIO : Voiam să mă joc. Dintr-o sumedenie de motive, acest lucru nu-l puteam face nici în fabrică nici în familie. Atunci am plecat.

STUDENTA : Și acum, în schimb, dumneavoastră vă jucați ?

BERENGARIO : Oh, da, fără îndoială.

STUDENTA : V-ar supăra dacă ne-ați spune ce jucați.

BERENGARIO : Joc jocul care constă în a învăța să te joci.

STUDENTA : Dar din ce trăiți dumneavoastră, aici, în timp ce vă jucați ?

BERENGARIO : Cu strictul necesar.

STUDENTA : Adică ? Dați-ne niște cifre.

BERENGARIO : Deocamdată : o sută șase mii ?

STUDENTA : De ce tocmai o sută șase mii pe lună.

BERENGARIO : Pentru că suma aceasta reprezintă cîștigul unui muncitor în fabrica unde, pe vremuri, am fost director.

STUDENTA : Trebuie să facem pe săracii, nu ? Să suferim împreună cu ei ? Să ne coborîm la nivelul lor, nu ?

BERENGARIO : Nicidecum, ci doar să demonstrezi că, jucîndu-te, poți face foarte bine tot ceea ce este indispensabil.

STUDENTA : Dumneavoastră ați spus : deocamdată o sută și șase mii pe lună ! De ce deocamdată ?

BERENGARIO : Pentru că este o experiență pe care n-am făcut-o încă. S-ar putea să-mi fie de-ajuns o sută și șase mii ca salariul muncitorilor din fabrica mea. S-ar putea să-mi fie de-ajuns și mai puțin. S-ar putea, dimpotrivă să nu-mi ajungă și atunci va trebui să măresc suma. O să vedem.

STUDENTA : O să vedem cînd ? după un an. Sînt de-abia trei luni de cînd mă aflu aici.

STUDENTA : Să presupunem că, în loc de o sută și șase mii, ați descoperi că v-ar ajunge șaizeci de mii, dumneavoastră ați trăi cu șaizeci de mii ?

BERENGARIO : Desigur.

STUDENTA : Și dacă, dimpotrivă, v-ați da seama că aveți nevoie de un milion pe lună ca... ca să vă jucați, ce-ați face ?

BERENGARIO : Cred că sărăcia nu poate fi separată de joc. Dar dacă aș avea nevoie de un milion ca să mă joc, ei bine, aș cheltui un milion.

STUDENTA : Ce deosebire este între dumneavoastră și un bogătaș care, din capriciu, din plictiseală sau din alt motiv egoist vrea să se distreze pentru scurt timp, făcînd pe săracul ?

BERENGARIO : O mică diferență, admit. Dar, cum am mai spus, jocul și sărăcia ar trebui să fie legate indisolubil. Dorința mea sinceră este să mă restrîng treptat, pînă a trăi cu șaizeci de mii lire și chiar mai puțin și nu să-mi sporesc cheltuielile ca să ajung pînă la un milion pe lună.

STUDENTA : Toate astea însă, avînd spatele apărat, nu ? Cu fabrica de textile, totdeauna gata să vă primească la conducerea ei, nu ?

BERENGARIO : Și o fată care se căsătorește din dragoste, dacă dragostea nu este atît de puternică și căsătoria eșuează, are, cum spui, dumneata, spatele apărat. Și ea poate să se întoarcă la familie, la părinți. Și ce-i cu asta ?

STUDENTA : Acum cîtva timp s-a vorbit despre Iisus. Fratele dumneavoastră afirmă că l-a dat jos de pe crucea pe care era răstignit de secole. Dar, dumneavoastră, faceți mai mult ca el.

BERENGARIO : Am spus că modelele nu mă interesează.

STUDENTA : Dumneavoastră îl fixați pe Iisus din nou pe cruce, cu niște cuie noi făcute din bani. Pentru că, pentru dumneavoastră, Iisus, în loc să atîrne de cruce, serios, trebuie să atîrne în joacă. Și atunci, pentru că supliciul nu mai este supliciu ci joacă, Iisus se amuză pe cruce și timpul trece într-o clipită, și astfel poate să rămînă crucificat pe veșnicie, atît timp cît se joacă, iar eternitatea ține cît ai clipi din ochi. Spuneți-mi dacă am interpretat bine ideea dumneavoastră ?

BERENGARIO : Nu.

STUDENTA : Nu ? Oricum, eu am să trag o concluzie.

BERENGARIO : Spune-o.

STUDENTA : Dumneavoastră și fratele dumneavoastră sînteți doi demni reprezentanți ai capitalismului. Dar, cel puțin fratele dumneavoastră nu este un ipocrit ca dumneavoastră. Are curajul să-și apere interesele. Dar dumneavoastră nu înțelegeți că jocul dumneavoastră nu este numai în avantajul acelora care nu se joacă ci acționează în mod serios ?

BERENGARIO : Cine sînt cei care acționează serios ?

STUDENTA : Fratele dumneavoastră și toți cei ca el.

RANIERO : A face dragoste, și acesta e un joc ?

BERENGARIO : Jocul cel mai distractiv dintre toate. Oare cînd se face dragoste, timpul nu trece repede ?

NIRVANA : Și încă cum !

STUDENTA : Eu stau și vă studiez. Dumneavoastră sînteți un tip curios, asta da. De exemplu, în clipa aceasta, credeți că vă jucați, și, de fapt, faceți o treabă foarte serioasă.

BERENGARIO : Nu, eu mă joc. În serios nu fac de acum înainte decît un singur lucru : să mă joc.

STUDENTA : Ajunși cu discuția la punctul acesta, ar fi bine să ne punem de acord asupra semnificației pe care o are cuvîntul a se juca, nu credeți.

BERENGARIO : A se juca înseamnă a face ce-ți place într-un mod dezinteresat.

STUDENTA : Iar dumneavoastră ați rămas exact ca atunci cînd erați conducătorul de întreprindere. Cu siguranță că dumneavoastră faceți ceea ce vă place, dar într-un mod interesant, foarte interesant.

BERENGARIO : Nu văd unde-i interesul meu aici ?

STUDENTA : În a vă prezenta ca model în fața a patru gangsteri de mîna a treia.

Traducere de

Eugen COSTESCU

caiete

Temporalitatea narativă

Reluînd considerațiile noastre asupra temporalității narative, (vd. „Cronica", nr. 50, din 15 dec. 1972), vom începe prin a aduce cîteva precizări privind distincțiile preliminare ; vom reține și vom dezvolta unele idei din deja amintitul de noi **Dicționar ...** al lui Todorov și Ducrot și din **Rhétorique générale** publicată de grupul „MU" de la Liège (Larousse, 1970), cărți în care găsim, după opinia noastră, cele mai judicioase, mai exacte și mai sistematizate puncte de vedere care au fost exprimate în ultima vreme în această chestiune ; ne limităm, și în acest articol, la o discuție teoretică, amînînd — constrînși, desigur, și de spațiu — aplicările „practice" pe care dorim să le facem, printre altele și asupra unor romane românești de astăzi.

Evidentă și necesară apare separarea dintre ceea ce numim „timp" în gramatică și „timp" ca realitate existențială, concept filozofic etc. (unele limbi au două cuvinte diferite care marchează această separare : în engleză **„tense" — „time"**, în germană **„Tempus" — „Zeit"**). Cei ce fac această distincție se gîndesc în special la o definire cît mai pertinentă a timpurilor discursului : Todorov și Ducrot le consideră drept reprezentarea timpului în raport cu „instanța" enunțării, și ajung de aici să determine existența a două grupe : a) timpurile în care datarea se realizează prin referință la situația enunțării ; b) timpurile în care evenimentele sînt situate unele în raport cu altele, și în raport cu o cronologie obiectivă, esențială aici fiind „intenția codată" a vorbitorului. Lăsînd pentru moment la o parte clasificările lui Karl Bühler, Benveniste etc., să reținem acum distincțiile operate de William E. Bull și de Harald Weinrich : primul opune timpurile care se referă la momentul prezent **(timpuri primare)** și cele care se organizează în raport cu un moment situat în trecut **(timpuri retrospective)**. Distincție care poate servi, credem noi, în analiza acelor romane scrise la persoana întîi ce își propun „confesiunea" sau „rememorarea" : la Proust sau Joyce complexitatea narațiunii decurge și din interferarea, alternarea sau opunerea acestor două categorii de timpuri. Harald Weinrich vorbește de timpuri **„discursive"** și **„narative"**, în funcție de faptul dacă interlocutorii trebuie sau nu să se considere direct „vizați" de acțiunea descrisă (se pune și aici problema „implicării" naratorului în acțiunea romanului). Literatura narativă este mai ales evocare (făcînd apel, în consecință, cu deosebire la timpurile din cea de a doua categorie — „retrospective", „narative", ale „istoriei" etc.) ; dar — observă Todorov și Ducrot — nu trebuie să uităm că evocarea este convenție și că evenimentele **„evocate"** pot foarte bine să se petreacă nu în trecut, ci în ... viitor (literatura de tip „science-fiction"). În fapt, timpurile narațiunii sînt marca „rupturii", a decalajului dintre momentul narațiunii și povestea (întîmplarea) evocată : acesta ar fi — după formula fericit găsită de Käte Hamburger — **indicele de ficțiune.**

În **Rhétorique générale** se pornește de la ideea pe care și noi am considerat-o fundamentală : în analiza unei narațiuni trebuie să avem în vedere existența a două universuri, pe de o parte universul povestirii (universul „evocat", tinzînd să se constituie într-un univers autonom, guvernat de legi specifice, ca și realitatea) și universul lingvistic în care frazele sînt guvernate de norme sintactice. Cît privește relațiile temporale între cele două universuri și, implicit, între „timpurile" ce le corespund, autorii **Retoricii generale** admit, în principiu, că ceea ce noi am numit **timpul narațiunii (al scrierii)** este de o durată inferioară timpului **narat (al reprezentării, al ficțiunii).** Coincidența dintre aceste două durate nu se poate realiza decît atunci cînd discursul narativ se „suprapune" perfect peste datele temporale ale povestirii : aceasta se întîmplă în dialoguri. În rest, discursul narativ își are un timp al său, al narațiunii, care diferă — uneori în chip flagrant, dacă romancierul o vrea — de timpul ficțiunii. Romancierul poate concentra, în cîteva fraze sau chiar în cîteva rînduri, o multitudine de evenimente, poate rezuma întreaga viață a unui personaj, poate „comprima" timpul, reținînd doar cîteva elemente. Un exemplu tipic de „comprimare" este cunoscutul final al **Moromeților**, volumul I, cînd „timpul nu mai avea răbdare", cînd în cîteva fraze Marin Preda rezumă cîțiva ani din existența lui Moromete, final cu atît mai semnificativ cu cît contrastează cu „ritmul" extrem de lent al narațiunii pînă în acel moment, corespunzînd unei „dilatări" a timpului ficțiunii (aproape jumătate din primul volum al **Moromeților** „acoperă" o perioadă de timp destul de redusă, cam douăzeci și patru de ore). De altfel, romancierul „clasic" (Balzac, de pildă) obișnuiește ca, la sfîrșitul romanului, atunci cînd consideră că și-a urmărit suficient de mult și de insistent personajul (personajele) și că nimic semnificativ nu s-ar mai putea întîmpla, să precipite evoluția faptelor și să treacă doar sumar în revistă ceea ce s-a petrecut după ce „povestea" propriu-zisă s-a încheiat (cf. sfîrșitul lui **Eugenie Grandet**). „Comprimarea", „rezumatul" pot merge pînă la ... escamotare, pînă la ignorarea totală a ceea ce se petrece cu un personaj în decursul unei perioade de timp din existența acestuia(un caz-limită — **Orlando** de Virginia Woolf, unde personajul principal dispare și reapare după ... decenii sau secole). Opuse „rezumatului" și „escamotării" sînt situațiile în care timpul ficțiunii este întrerupt, suspendat sau doar încetinit, narațiunea convertindu-se în analiză, descriere sau digresiune. Analiza poate predomina în așa măsură (în romanul modern — Joyce, Faulkner ea apare și sub forma monologului interior) încît romanul respectiv va fi etichetat ca un roman fără ... „acțiune", în care nu se întîmplă nimic. În ceea ce privește descrierea, Lessing aprecia acel pasaj din Homer în care autorul descrie costumul lui Agamemnon pe măsură ce personajul îl îmbracă ; dar în „noul roman" (Ribbe-Grillet mai cu seamă) descrierea poate opri complet cursul narațiunii, romancierul privind și „zugrăvind" obiectele cu o insistență ce deruteazâ pe cititorul care nu înțelege ce legătură au aceste descrieri cu cele ce se petrec în roman. În fine, digresiunea caracterizează în special ceea ce s-a numit „povestire filozofică" **(Nepotul lui Rameau, Jacques fatalistul)** și e specifică acelei proze moderne în care romanul își dă întîlnire cu eseul.

Al. CĂLINESCU

SADOVEANU ÎN CRITICĂ

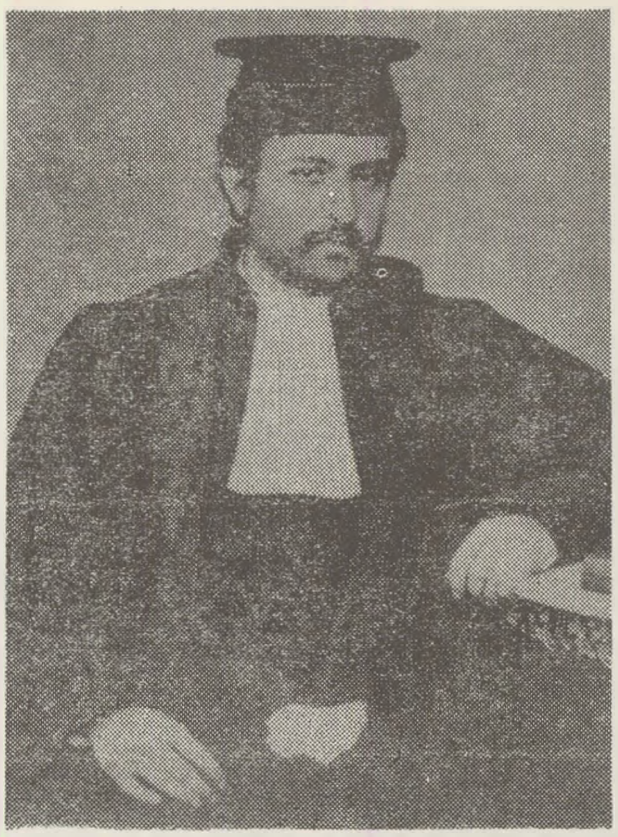
(Urmare din pag. a 5-a)

situațiile evocate. Elementul cel mai general și, poate, și mai important pe care-l desprindem din demonstrația bogată a lui Eugen Luca este acela al considerării operei sadoveniene în **întregimea ei** pentru a formula judecăți valabile.

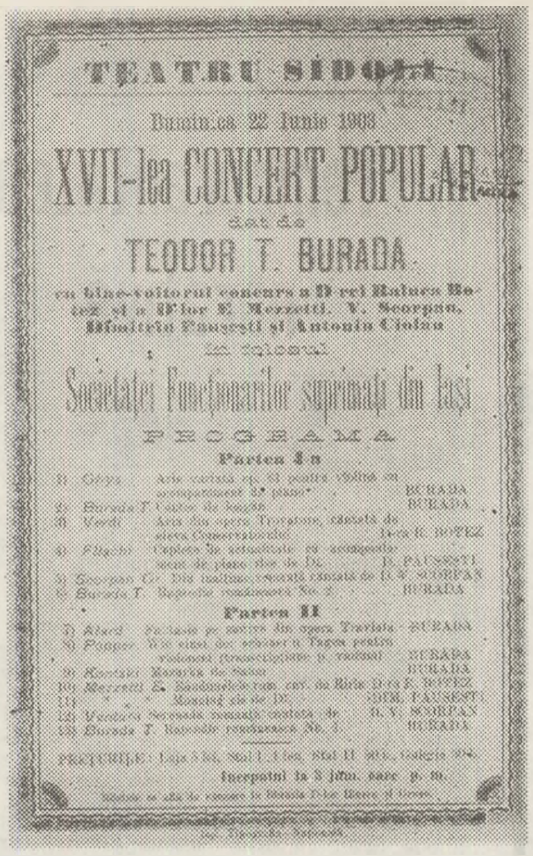
In adevăr, Sadoveanu, a împărtășit, în ce privește aprecierile criticii, soarta pe care rarii scriitori de o atît de lungă și susținută activitate o au de-alungul vieții și — unii — chiar în posteritate. Comentate pe măsura apariției lor, cărțile lui Sadoveanu au atras atenția, au fost discutate și elogiate pe rînd pentru ca, de la o vreme, simpla lor înregistrare să implice o admirație repetată ca un omagiu permanent însă ca un fapt intrat în obișnuință. Deci — puțin formal. Sintezele au beneficiat, evident, mai întîi de aprecierile făcute în timp, de la un volum la altul. S-a ajuns astfel și la perpetuarea unor prejudecăți care împiedică o comunicare mai intensă, mai autentică. Autorul are meritul de a fi redeschis, de pe poziții noi, „dosarul" Sadoveanu în critica actuală. Poate că s-ar fi cuvenit ca Eugen Luca să fie mai precis și mai sistematic în ce privește alegațiunile criticii anterioare pe care le respinge. Poate că, în unele detalii, a exagerat. Dar era necesar să se atragă atenția mai hotărît asupra uneia din cele mai importante pagini de istorie literară care se cere reluată din perspectiva actualității. Este, de asemenea, evident că în privința aceasta sugestiile interesante nu au lipsit, chiar din afara listei de autori și opere la care autorul se referă, ierarhizînd poate cam în fugă merite și contribuții, în rezumatul din subsolul primelor pagini ale cărții. De pildă, Al. Piru afirma precis în **Panorama deceniului literar românesc** 1940—1950 : „Sadoveanu nu cultivă, cum s-ar crede, primitivismul, el caută doar (...) — credința lui fiind că în evoluția umanității există niște permanențe — o relație neschimbată între om și natură, **un om desăvîrșit**, adaptat la mediu" (p. 203). De asemenea, în monografia sa din 1966, Const. Ciopraga preciza că, în creația lui Sadoveanu, „între cele două războaie mondiale perspectivele se schimbă: vechile pretexte se topesc într-o sinteză în care ponderea o deține reflecția — **elogiul înțelepciunii**". De aici, de la idealul înțelepciunii, Eugen Luca ajunge la nuanța superior pedagogică a **inițierii**. Examinînd din perspectiva aceasta toată opera, ea dobîndește, în adevăr, un sens alegoric înalt — umanist, dincolo de inițierea aparte în diversele îndeletniciri de care prozatorul se ocupă cu atîta plăcere, dublată și de pricepere, mai ales în meșteșugul pescarilor și al vînătorilor. Rostul și treptele **inițierii** în conduita sublimă a înțelepciunii sînt cercetate de autor într-un capitol aparte, unul din cele mai frumoase și mai convingătoare. Afirmația esențială este aici cea a primordialității rațiunii : „intuiția sadoveniană ține,deci, de rațiune și e un mod al ei de a se manifesta". Se fac asocieri cu Rousseau, Goethe și Tolstoi, precizîndu-se diferențele specifice în programul de perfecționare intelectuală și morală a insului uman. Demonstrația poate fi urmărită în ambele dimensiuni ale valorii : cea artistică și cea umanist-educativă, ele presupunîndu-se reciproc.

Fără să constituie o invitație la o lectură unilaterală ca sens, pentru că ea răspunde celor mai generale și mai adînci resorturi ale creației sadoveniene, ipoteza lui Eugen Luca lasă loc, dimpotrivă, unei efective și bogate valorificări actuale nu numai a capodoperelor prozatorului dar și a cărților care, numai prin anecdotica lor, pot să apară azi de un interes secundar.

Orice ipoteză presupune însă și cerința verificării ei. Or, în cazul literaturii, ipotezele criticii presupun verificarea de către cititori prin lectura proprie. Vor găsi ei, prin sugestiile acestei cărți un profil mai unitar și mai pregnant al lui Sadoveanu ? Cred că s-ar putea. In orice caz, separat de aceasta, ideea de a pune în discuție, în prezent, responsabilitatea criticii literare față de opera lui Sadoveanu mi se pare justificată, în bună măsură, și cu perspective fructuoase.



Theodor T. Burada în costum de magistrat (1866)



TEATRU SIDOLI

Duminică 22 Iunie 1903

XVII-lea CONCERT POPULAR

dat de

TEODOR T. BURADA

cu binevoitorul concurs a D-rei Raluca Botez și a D-lor E. Mezetti, V. Scorpan, Ifimiteria Fauseti și Antonin Ciolan

și concertul

Societăței Funcționarilor superiori din Iași

PROGRAMA

Partea I-a

Partea II

Începutul la 8 jum. sare p. m.

Afișul celui de al XVII-lea concert popular dat de T. T. Burada în ziua de 22 iunie 1903 în sala Sidoli

comemorări

TEODOR T. BURADA

La 17 februarie se împlinesc 50 de ani de la moartea aceluia despre care N. Iorga nota în iarna anului 1923: „Un bătrîn a cărui viață întreagă a fost numai dorință de a ști, plăcere de a comunica, sentiment pentru binele obștesc și modestă hărnicie în serviciul patriei... Pelerin pe toate plaiurile românești, purtător entuziast al doinelor noastre prin orașele tuturor țărilor, el a consacrat ani de zile cercetării Teatrului ieșean..."

Personalitate de factură enciclopedică, T. Burada a abordat cele mai variate domenii de activitate, reușind să fie în același timp: violonist, muzicolog, compozitor, pedagog, folclorist, etnograf, jurist, istoric, muzeograf. Temperament tumultos, dotat cu o mare și rară vitalitate, a animat viața culturală a Iașului timp de peste o jumătate de veac, inițiind acțiuni pentru culturalizarea și dezvoltarea gustului muzical al maselor.

Născut la 3 octombrie 1839, în casa vornicului Tudorachi și a cărturăresei Maria Burada, locul unde au răsunat pentru întîia oară la noi acordurile muzicii lui Beethoven, Mozart, și primele prelucrări de muzică populară ale compozitorilor români: Elena Asachi, Alex. Flechtenmacher, Eduard Caudella, T. Burada a respirat în anii copilăriei și adolescenței atmosfera de preocupări artistice și de cald patriotism ce domnea în casa soților Burada, climat ce a influențat puternic preocupările sale de mai tîrziu.

După studiile elementare făcute în casa părintească cu eminenți profesori: V. A. Urechia, Gr. Cobălcescu, Paul Hette, Alex. Flechtenmacher și după terminarea cursurilor de la Academia Mihăileană (1858—1860), devine, în 1860, student la Facultatea de drept din Iași, studii juridice ce vor fi completate la Paris (1861—1866), concomitent cu cele de muzică. Intors în țară, urcă scara funcțiilor în magistratură, ajungînd în 1871 Consilier la Curtea de Apel din Iași. In toți acești ani, cu toată sobrietatea impusă de exercitarea profesiunii de magistrat, T. Burada n-a încetat nici o clipă să asculte glasul inimii sale îndrăgostită de muzică și de popor. Astfel, deși președinte al Tribunalului din Galați, urcă cu vioara în mînă podiumul de concert, înfruntînd convenționalismul epocii.

Paralel cu exercitarea profesiunii de jurist, T. Burada devine, din 1877, profesor la Catedra de teorie muzicală a Conservatorului ieșean, ca în cele din urmă, mai precis din 1885, să se dedice în exclusivitate muzicii, prin demisia definitivă din magistratură. Din acest moment și pînă în cea din urmă clipă a vieții sale, își va dărui toată energia și tot timpul său (pentru el nu existau vacanțe, iar somnul era cotat timp pierdut) artei interpretative, carierei didactice și cercetărilor de etnografie și folclor.

Burada are marele merit de a fi pus bazele muzicologiei românești, prin editarea, în 1875, a primului periodic cu caracter muzical, denumit „Almanah muzical", urmărind prin publicarea acestei reviste realizarea, de fapt, a unei istorii a muzicii românești: „Materia ce o dau cititorilor în aceste Almanahuri muzicale care vor apare regulat în fiecare an, nu este decît o adunătură de elemente pentru o istorie generală a muzicii în România". Dacă T. Burada n-a reușit să dea acea istorie a muzicii românești, despre care am amintit mai sus, ne-a dat, în schimb, o serie de studii muzicale valoroase prin ineditul și bogăția materialului comunicat. In acest sens se pot cita: „Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale Românilor", „Cronica muzicală a orașului Iași", „Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, „Elena Asachi".

Profesor la conservatorul ieșean, T. Burada își îndreaptă toate eforturile spre dezvoltarea învățămîntului muzical, fără să neglijeze însă istoria lui, elaborînd în acest sens cîteva studii: „Cercetări asupra Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași" (1836-1838), „Școala de muzică și declamație de la Rotopănești", „Organizarea Conservatoarelor". Calitățile sale pedagogice vor fi relevate și prin studiul „Metodă teoretică și practică pentru violină" (rămas în manuscris) ca și prin cele „XII Studii pentru violină", apreciate atît de mult de Alex. Flechtenmacher și de George Enescu.

Burada a fost în iureșul tuturor manifestărilor artistice nu numai organizator, ci și artist profesionist. In această postură, convins de ideea că muzica este un mijloc important de înnobilare spirituală și-a pus talentul său de violonist în slujba educației artistice a maselor recunoscînd că: „Avem datoria ca muzica să fie un stîlp puternic pe care să se reazime educația și civilizația poporului nostru". Prin cele peste 150 de concerte populare, multe din ele gratuite, el a încălzit viața tîrgurilor și satelor țării cu virtuozitatea arcușului său, dar mai ales a făcut cunoscut peste hotare frumusețea cîntecului popular românesc, bogăția spirituală a poporului nostru. A susținut concerte la Paris, Roma, Praga, Atena, Moscova ș.a.

Legat de viața Teatrului Național ieșean atît prin concertele sale cît și prin calitatea sa de președinte al Comitetului teatral, Burada a colecționat zi de zi cu minuțiozitatea și răbdarea arhivarului toate documentele vieții teatrale ieșene din trecut, ca și cele din timpul vieții sale.

Rodul acestor cercetări perseverente a fost monumentala operă „Istoria teatrului românesc", lucrare impusă definitiv în istoriografia teatrului ca un serios izvor de documentare pentru cercetătorii domeniului respectiv.

Pentru a avea o imagine cît mai completă a meritelor lui T. Burada trebuie să menționăm că el ne-a lăsat prima cercetare folclorică de tip monografic, „O călătorie în Dobrogea", și tot el este primul care aplică în studiile sale, pe lîngă metoda etnografică, și metoda comparativă.

Studiile etnografice „Despre crestăturile plutașilor pe cherestele" și „Despre crestăturile șalgăilor pe droburile de sare", demonstrează și ele că T. Burada a fost un cercetător în înțelesul adevărat al cuvîntului, permanent preocupat de interpretarea fenomenelor întîlnite, de explicarea trecutului și a modului de viață al strămoșilor noștri prin mărturii concrete, prin dovezi ale vieții materiale.

Pentru toate meritele și pentru toate contribuțiile sale aduse culturii românești, ca și pentru sacrificiile și eforturile puse în slujba operei de culturalizare a maselor, T. Burada a rămas și va rămîne în conștiința generațiilor așa după cum a remarcat încă de pe atunci, Nicolae Iorga, „exemplul unui om care a dus tinerețea creatoare pînă la ultimele hotare ale dăruirii", iar opera sa, impunătoare prin imensitatea domeniilor cercetate, prin bogăția materialelor inedite ca și prin modul științific și original de abordare și tratare a problemelor, reprezintă o reală valoare pentru cultura românească.

Georgeta ȚURCANU

POȘTA LITERARĂ

GEORGE CODRUȚ — După ce am citit proza („Undeva murea un condor") am trecut la versuri sperînd că, poate, vă voi descoperi cu adevărat. Dar... a trebuit să mă reîntoro la proză care are, totuși, mai puține defecte decît versurile. Mai puține (dar suficiente pentru a nu o putea recomanda tiparului): pare scrisă sub hipnoză, afișînd gesturi și idei excentrice: clamarea unei, să-i spunem astfel, iubiri pierdute, este prea stridentă și nu convinge; stilul alambicat, cînd prețios, cînd derizoriu, cu fraze interminabile m-a făcut să-mi pierd în cîteva rînduri respirația („Survolam după aer, prin mlaștini de gînduri întoarse, atît de aproape de sufocare — simțind din umeri aripi crescînd — într-un sărut prea lung, prea nebun, cînd lacom, după o gură de gură mai luam o gură de aer" ș.a.m.d.). Totuși în favoarea dv. pledează o anume îndemînare compozițională, unele pasaje în care, calmîndu-vă, frazele își găsesc ritmul și gîndurile coerența. In poezii, tatonați strune diverse dar arareori vă reușește cîte un sunet pur. Se pare că aveți ceva de spus dar, din păcate, mijloacele literare nu vă ajută suficient. O excepție fericită: poezia **Iubire.** De la acest nivel se poate spera.

IOAN GH. POPA — Scrisoarea m-a bucurat, poeziile însă nu mi-au provocat acea bucurie a descoperirii unor noi logodne între cuvinte. Nu-i vorba numai de „forma" în care scrieți sau de „temele" pe care le abordați ci de o insuficiență de cultură și sensibilitate. Ambiția de a scrie un nou „Luceafăr" intitulat „Dorel și Dorina" și transpus „In Dumbravă la Sibiu" este puerilă, dacă nu o impietate, iar rezultatul e lamentabil. Cel mai cinstit ar fi să rămîneți un simplu iubitor de literatură fără a încerca să-i lipiți brațe Venerei din Millo.

CONSTANTIN C. SPIRIDON — Unele progrese există, mai ales ca receptare sensitivă a vegetalului, a luminii. Nu ați învățat încă să exploatați o stare lirică pînă la capăt iar multe din formulările dv. sînt tautologice **(Nu strigați prea tare !).**

S. DORU — Este evidentă lipsa de personalitate artistică: „Cînd tu nu ești,/ Stelele își pierd strălucirea/ Cînd tu nu ești/ luna îmbracă vălul tristeții".

ASPAZIA DRAGUȚU — Preocuparea, în sine, este demnă de laudă. Citiți cît mai multă poezie contemporană și poate că distanța care vă separă de ea va deveni terestră, pentru că deocamdată e cosmică.

O.Z.N. — Simple notații, rar cutremurate de cîte un vers: „Sînt floarea albă a zilei/ și floarea albă a nopții"; „în cerul cerului nu cred/ umila mea ființă aleargă pe pămînt".

SPATARU CONSTANTIN — Pentru clasa a VI-a „Totul pare ca-n basm/ Chiar zăpada cea zglobie/ Pare ca o zînă/ Ce se joacă bucuroasă/ Peste-a(le) noastre plaiuri". Pe măsură ce crești, învingînd și ultimile bariere ale gramaticii, mai trimite.

LAZARESCU LAURA — Transcriu din „Definiția anotimpurilor": „Primăvara se numește anotimpul ce rodește/ bucurie-n suflet, dulce miros, prospețime (...). Apoi vine Vara, doamna Vara ce aduce bucurie-n trup,/ bucuria de vacanță, plictiseala unor gînduri ce n-au unde să se duc(ă). Pentru clasa a XI-a este prea puțin.

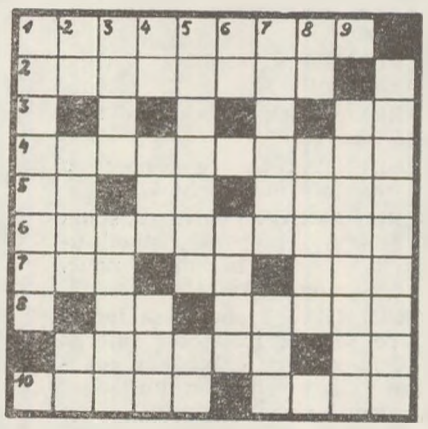
AURELIAN TIBU, LUCIA CONDURACHE, PETRU TRUȘESCU, DAN BOEȚ, MITICĂ LACATUȘU, A. TEODORESCU, ION DELAVICOV, V. RUGINA, M. TENGEANU, ION PETRESCU, CONSTANTIN COROJOANȚANU, ANTONIUS BYLL, A. I. VASLUI — Compuneri modeste, fără perspectiva tiparului.

D. CIUREA, ION MARC — Todireni, **COSTEL DUMITRAȘCU, ION SABADAC, MIHAI PASĂRE, CONSTANTIN BRINDUȘOIU** — Sînt unele oaze lirice dar poezia, în întregul ei, nu se încheagă.

CĂLINA EVU, ION TRIF-PLEȘA, CONSTANTIN DRACSIN, GEORGE DOR — Am reținut pentru timp liric, în limitele spațiului disponibil.

Nicolae TURTUREANU

Pagini de vitejie



ORIZONTAL: 1. Autorul romanelor istorice „Frații Jderi", „Zodia Cancerului", „Nicoară Potcoavă" ș.a.; 2. A scris poezia „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie"; 3. „Tudor domnul vine-n frunte,/ ...mulțimea de panduri" (G. Coșbuc — „Oltenii lui Tudor"); 4. Autorul poeziei „Visul lui Petru Rareș" și al scrierii „Necolae Bălcescu în Moldova"; 5. „... strîng în brațe frați,/ și reazemul de suflete înalță un colnic/ pe care sîngeră o inimă de mucenic" (Ion Th. Ilea — „Horia") — „...? Imi apăr sărăcia și nevoile și neamul .../ Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,/ Mi-e prieten numai mie, ..." (M. Eminescu) — „El spre ... măreț pășește,/ Lîngă rege se oprește/ (...)/ Sînt român de la Carpați,/ Și-aduc cincizeci de barbați" (V. Alecsandri — „Banul Mărăcină"); 6. A parodiat în poezia „Mihai Viteazul și turcii" pe D. Bolintineanu; 7. Din Ponor! — „S-ale valurilor mîndre generații spumegate/ Zidul vechi al mănăstirii în cadență ... izbesc" (Gr. Alexandrescu — „Umbra lui Mircea la Cozia") — Cai datorați de săteni trimișilor domnești în țară, ca prestație temporară, în sec. XV—XVIII; 9. Adunîndu-se „... 47 la număr, Lăpușneanul se puse în capul mesii, avînd în dreapta pre logofătul Trotusan, și în stînga pre vornicul Motoc" (C. Negruzzi) ... — ... „Alexandru Lăpușneanul"; 10. Autorul evocărilor „Cel ce nu se poate odihni: „Mihai Viteazul", „Cei trei mucenici: Horia, Cloșca, Crișan", „Centenarul nașterii lui Cuza vodă" ... — ... și „Istoria lui Ștefan cel..." de același autor.

VERTICAL: 1 Autorul unor reușite tablouri istorice în versuri, înmănuncheate în ciclul „Pe marginea cronicilor"; 2. Andrei Mureșanu, autorul odei „Deșteaptă-te române" — Unul din frații Negruzzi — Cap de boier!; 3. Urme în țărînă — Casă ieșeană de mare importanță în istoria scrisului românesc; 4. Culese din cronici! — „... — ... patria? — E sîngele vărsat/ De mii și milioane de eroi,/ Din orice colț de țară, ..." (M. Beniuc — „Patria") (2 cuv.) — Inălțat în calea puhoaielor; 5. „Cîntece de vitejie" de G. Coșbuc — „Dacă-i mică, nu-i de-ocară,/ Căci viteji în... mai sînt,/ Și-apoi și la noi în țară/ Crește fierul din pămînt" (G. Coșbuc — „Cîntec"); 6. S! — Inălbitor; 7. Ornamente arhitectonice — Limită (abr.); 8. „Boii-s cu coarne de spume,/ Om ca Iancu ... -i în lume" (Baladă populară) — „Vlaicu-vodă" de Alexandru Davila; 9. „Căci pe mucedele pagini stau domniile române,/ Scrise de mîna cea veche a-nvățaților mireni" (sing.); 10. „... Tîrgoviștii", poezie de Vasile Cîrlova.

Viorel VÎLCEANU

MOMENT

colocviu româno-polonez de istorie

La invitaţia istoricilor polonezi, o delegaţie de specialişti români (prof. dr. Ştefan Ştefănescu, preşedintele Secţiei de istorie a Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, directorul Institutului „N. Iorga", dr. Ilie Corfus, dr. Şerban Papacostea şi dr. L. Boicu) a participat la un colocviu româno-polonez de istorie, care s-a desfăşurat la Cracovia. Reuniunea a fost şi este apreciată ca un eveniment dacă o raportăm la împrejurările în care ea s-a produs şi la obiectivele ei.

Primiţi de către rectorul Universităţii Jagiellone, prof. dr. Mieczyslaw Kavas, de prorectorul prof. dr. Josef Buszko, de prof. dr. Emmanuel Rostworowschi, directorul Institutului de istorie a Academiei de ştiinţe poloneze, de eminentul istoric şi prieten al României prof. dr. Henryk Batowski, delegaţii români au angajat convorbiri cu partenerii polonezi în frunte cu prof. dr. Antoni Podraza şi prof. dr. Josef Gierowski.

Cele două părţi au prezentat rapoarte consacrate istoriei relaţiilor româno-poloneze oglindite în istoriografia românească şi, respectiv, poloneză. Este vorba, aşadar, de un bilanţ, de o trecere în revistă a modului şi a măsurii în care istoriografiile celor două ţări au înfăţişat legăturile româno-poloneze stabilite la mijlocul secolului al XIV-lea, odată cu afirmarea primelor formaţii statale româneşti, pînă în zilele noastre.

Raporturile feudo-vasalice moldo-poloneze, participarea românilor la războaiele Poloniei împotriva ordinului teutonic (Grünwald), implicaţiile poloneze în istoria românilor, relaţiile economice, politice, culturale pînă la prăbuşirea statului polonez (1795), legăturile între emigraţiile română şi poloneză, reluarea şi dezvoltarea relaţiilor regulate, pe linie de stat, după reconstituirea Poloniei (1918), lupta antifascistă şi noua fază a istoriei colaborării româno-poloneze inaugurată prin dobîndirea puterii statale de către clasa muncitoare etc. — iată numeroase probleme care s-au aflat în centrul dezbaterilor. Spre satisfacţia unanimă a celor două părţi, s-a vădit o coincidenţă a punctelor de vedere chiar în probleme ca, de pildă, conţinutul şi limitele raporturilor feudo-vasalice, moldo-poloneze, confirmarea participării românilor la bătălia de la Grünwald etc., fără să mai vorbim de definirea locului şi a rolului istoriei relaţiilor româno-poloneze în această parte a continentului sau de însemnătatea lor pentru cele două ţări.

Caracterul reuniunii noastre a impus, fireşte, şi configurarea perspectivelor cercetării istoriei raporturilor româno-poloneze, ceea ce presupunea luarea în considerare a golurilor şi a neajunsurilor aşa cum au rezultat ele din cele două rapoarte bilanţ. După cum se ştie, o tratare ştiinţifică şi constantă a acestui domeniu a început după primul război mondial, cînd schimbul de lectori, cercetători şi bursieri, accesibilitatea arhivelor poloneze şi înfiinţarea lectoratului de limbă română la Cracovia şi a celui de limbă poloneză la Bucureşti au dat un impuls fără precedent preocupărilor de studiu al relaţiilor româno-poloneze. Totuşi, nu se poate vorbi de o întreprindere metodică. Pe bună dreptate, prof. dr. Gierowski amintea cuvintele rostite de Górka (descoperitorul şi primul editor al cronicii domniei lui Ştefan cel Mare) la congresul istoricilor polonezi din 1927, rămase în bună măsură şi astăzi valabile: nu s-a acordat însemnătatea cuvenită istoriei raporturilor româno-poloneze şi, îndeosebi, nu s-a procedat la un program de lucru sistematic.

După cel de al doilea război mondial, istoricii polonezi au publicat cîteva cărţi interesante în această materie, între care şi o istorie a României (Juluisz Demel), dar împrejurările au fost de natură să le impună concentrarea atenţiei şi a străduinţelor în direcţia dezvoltării istoriografiei dedicată raporturilor cu Europa centrală. La rîndul lor, istoricii români au continuat studiul relaţiilor româno-poloneze, trecînd şi la un început de sistematizare a muncii: microfilmarea fondurilor arhivistice poloneze interesînd istoria patriei noastre, alcătuirea unor colective specializate menite să continue metodic opera iniţiată de P. P. Panaitescu, Gh. Duzinchevici, Ilie Corfus, Ion Chiţimia şi colaboratorii săi etc.

Górka sugera ca studierea metodică a raporturilor româno-poloneze să pornească de la ordonarea izvoarelor şi alcătuirea unei bibliografii istorice româno-poloneze, idee reluată de prof. dr. Gierowski şi acceptată de către delegaţia română. Această propunere, ca şi altele, va face obiectul dezbaterilor celei de a doua reuniuni româno-poloneze.

L. BOICU

o stare de spirit creatoare

„Şcoala bîrlădeană" ne mai fiind doar un titlu de revistă, ci — după cum scrie prof. Const. Parfene — „o stare de spirit creatoare deja constituită şi prezentă în realizările concrete şi de prestigiu", e firesc ca fiecare număr al ei să aspire a reflecta întreaga activitate cultural-artistică ce se desfăşoară pe toate coordonatele la Bîrlad.

Pe o asemenea linie merge şi sumarul ultimului număr din 1972. Printr-o echilibrată îmbinare între rememorarea tradiţiei (articole despre Tudor Pamfile, Victor Ion Popa şi consemnarea centenarului G. Tutoveanu) şi preocupări axate pe problemele curente, ca şi beletristica selectată cu grijă, revista se dovedeşte interesantă atît pentru corpul didactic care o realizează şi utilizează ca îndreptar cît şi pentru cei ce urmăresc reînvierea bunelor obiceiuri bîrlădene.

După punctarea evenimentului politic (Adam Leica şi Const. Clisu) şi a unor calde amintiri despre G. Tutoveanu semnate de G. G. Ursu, volumul ne oferă un variat material de metodologie utilă oamenilor de la catedră, întregit cu beletristică şi arte plastice. Din buchetul colaboratorilor cităm pe prof. dr. doc. Const. Ciopraga, prof. Const. Parfene, prof. dr. Georgeta Munteanu, Gruia Novac, Maria Talaşman, Şt. Secară, Mihai Luca, V. Cîrcotă, Vasile Palade, Vasile Ţugulea, Zoica Grama, Ecaterina Lavraniuc, Georgeta Cîrcotă, Ion Crăescu pentru partea de specialitate, iar de la literatură, pe Const. Clisu, G. G. Ursu, Ion Alex. Angheluş, H. Gresie, D. Donescu, Cezar Stegaru şi I. Badea.

din ale ineditelor

Ultimul număr al „Revistei de filozofie" (nr. 12/1972) publică textul unei scrisori adresată de Maiorescu lui A. D. Holban. Judicioasele comentarii ale lui M. Ciurdariu apar, din păcate, sub un titlu inexact: „Document inedit referitor la rolul domnului străin". Inexact, întrucît scrisoarea lui Maiorescu a văzut lumina tiparului cu mult înainte de decembrie 1972, fiind inclusă de G. Juvara — din al cărui fond documentar a şi fost, de altfel, transcrisă — în broşura **Titu Maiorescu Fragmente de istorie politică**, Bucureşti, Cultura poporului, 1939, p. 33—35. Tot aici, pot fi găsite şi alte scrisori maioresciene, trimise, de asemenea, lui Holban (p. 43—46).

Intre cele două texte nu există decît unele mărunte diferenţe de lecţiune; exactitatea pare a fi de partea celei de a doua publicări. Deosebirea cea mai însemnată priveşte datarea: Juvara a citit 6 ianuarie, pe cînd „Revista de filozofie" — 8 ianuarie... Eroare minoră, desigur pentru care Juvara nu merita însă a fi trecut cu vederea, fie măcar şi pentru comentariile foarte largi prin care introduce scrisoarea în discuţie.

echinox

Revista „Echinox" se manifestă ca una dintre cele mai bune publicaţii culturale ale studenţilor. Poetul şi criticul Ion Pop a grupat şi grupează în jurul ei tineri studenţi cu preocupări artistice, îi încurajează, le publică cu generozitate producţiile. Foarte mulţi dintre studenţii de ieri sînt azi scriitori cunoscuţi (Vasile Sălăjan, Dinu Flămând, Adrian Popescu, Ion Mircea, Petru Poantă, Marcel Runcanu ş.a.). Ultimul număr al revistei (nr. 12, Cluj, 1972) publică un text cu valoare de manifest artistic, **Voinţa de a avea încredere**, în cuprinsul căruia Ion Pop discută despre semnificaţia grupărilor literare, despre principiile solidarităţii creatoare, despre ideea de **generaţie** (o echivalenţă: **voinţa de a avea încredere**), despre şansa de afirmare a tinerilor scriitori studenţi de azi. Ideile critice din articolul lui Ion Pop îşi găsesc confirmarea în textele publicate de revistă. Intîlnim versuri de bună calitate semnate de Mariana Bojan, Ion Mircea, Adrian Popescu, Aurel Şorobetea, Valentin Radu, Murgu Pál. Proza este reprezentată de Constantin Zărnescu, Marcel Runcanu, Dinu Flămând ş.a. Sectorul critic al revistei este şi el bine reprezentat. Se publică texte de atitudine aparţinînd lui Petru Poantă, Olimpia Radu, Nicolae Oprea, Marian Papahagi, Ion Vartic, I. Maxim Danciu ş.a. Ceea ce dă tinereţe **Echinoxului** e pasiunea pentru idei, pentru o literatură de actualitate, de valoare.

publicistica ştiinţifică

Faţă de dezvoltarea pe care a luat-o în ultimii ani activitatea de cercetare ştiinţifică atît în institute cît şi în unităţile de producţie şi dat fiind imensul material de informatică ce asaltează fiecare specialitate, desigur că sistemul analelor e depăşit, impunîndu-se publicaţii de strictă specialitate. Chiar şi acestea trebuie să facă eforturi spre a putea reflecta pe de o parte preocupările şi rezultatele sectorului respectiv, iar pe de alta a pune la dispoziţia specialiştilor opinii şi informaţiile necesare.

O revistă care îşi îndeplineşte în mod curent şi cu acurateţe acest dublu rol devine repede un instrument de lucru solicitat şi preţuit. E cazul şi cu **„Cercetări agronomice în Moldova"**, publicaţie care a împlinit 5 ani de apariţie, deci un cincinal de activitate pusă în slujba institutelor şi staţiunilor experimentale şi, în general, a unităţilor agricole socialiste din Moldova. Publicînd materiale legate de rezultatele cercetării ştiinţifice, împărtăşind din experienţa unităţilor agricole fruntaşe, oferind informaţia de specialitate la zi, recenzii, opinii, bibliografie etc. „Cercetări agronomice în Moldova" şi-a cîştigat un cerc larg de colaboratori şi cititori din întreaga ţară şi efectuează schimburi cu publicaţii similare de peste hotare.

Numărul sărbătoresc care cinsteşte aniversarea celor 5 ani de viaţă confirmă profilul larg al revistei, sumarul includzînd articole de economie agrară, pedologie şi îmbunătăţiri funciare, cultura plantelor de cîmp, horticultură, creşterea animalelor, istoria agriculturii, întregite cu opinii, informaţii privind experienţa producţiei, recenzii, etc.

Felicitînd revista „Cercetări agronomice în Moldova" pentru aportul ei într-un sector de producţie atît de vast şi important, îi urăm în continuare cît mai largă audienţă şi menţinerea atitudinii de modestie laborioasă şi seriozitate profesională cu care ne-a obişnuit.

N. IRIMESCU

tv.

Am regretat sincer faptul că profesorul Solomon Marcus n-a dispus, în acel moment, de o tablă. O demonstraţie practică ne-ar fi dat un plus de satisfacţie, nouă celor care şi aşa am asistat, cu interes şi plăcere, la expunerea sa privind relaţiile (cît de insolite, la prima vedere!), dintre teatru şi matematică. Aşadar, între creaţia teatrală şi subtile teorii matematice, menite a ne releva, poate, că „secţiunea de aur" nu este numai o constantă a marii picturi, ea existînd, ca aspiraţie către perfecţiune, şi în celelalte arte, în ipostaze corespunzătoare. In muzică, de pildă, domeniu în care posibilele soluţii combinatorii — subsumate, ca un caz particular, unei legi matematice a lui Pitagora! — erau, încă din secolul al XII-lea reprezentate grafic, compozitorul „construind" o partitură destinată, totuşi, urechilor; în film, tot mai apropiat, în zilele noastre, ca arhitectură, de cifra 50 — aproximativa constantă a scenelor din piesele shakespeariene; în teatru, ne arată profesorul Solomon Marcus, unde participarea eroilor unei piese, în diferite scene, la conflictul acesteia, capătă aspectul unui calcul al probabilităţilor sau, dacă vreţi, al unei teorii a jocurilor, în sens invers. Adică, pornind de la soluţia optimă, către depistarea demersului care, logic, a însoţit, în subsidiar, concretizarea gestului estetic.

Evident, aceste consideraţii nu-şi revendică vreo rigoare ştiinţifică, ele fiind doar expresia entuziasmului faţă de miraculoasele reverberaţii spirituale, rezultate la confluenţa spiritului de fineţe, cu metaforicul spirit geometric. Fapt este că emisiunea vizată — mai precis, un reportaj cu participarea academicianului Grigore Moisil, a profesorului Solomon Marcus şi a dirijorului Brediceanu — depăşea simţitor orizontul unei simple curiozităţi, ilustrînd succint, dar elocvent, un sector al vieţii noastre spirituale, în care ştiinţa românească se afirmă spectaculos. In acest context, a spune, de pildă, că „exportăm lingvistică matematică" nu înseamnă doar a produce o vorbă de spirit, ci a semnala o realitate, în raport cu care multe alte compartimente ale ştiinţei au dreptul a manifesta un foarte omenesc (şi constructiv) sentiment de gelozie.

Dar nu numai ale ştiinţei, ci şi ale artei, ba şi ale publicisticii. Ba şi ale poeticii, domeniu în care fecunda expansiune a ştiinţei răstoarnă, practic, toate tradiţionalele reprezentări privind riguros determinatele căi de propensiune către adevăr. Incît devine tot mai problematic a delimita unde se termină arta şi începe ştiinţa, cîtă artă este în ştiinţă şi cîtă ştiinţă în artă. Şi dacă nu cumva, de la un timp, în foarte multe emisiuni este prea multă (şi vagă) artă publicistică, şi prea puţină ştiinţă; dacă nu cumva, întorcînd faţa de la ştiinţă, ele văduvesc inefabilul de ceea ce, în mod paradoxal — ca expresie a aspiraţiei umane spre adevăr şi perfecţiune — reprezintă secreta, matematica sa fascinaţie. De unde să ştim noi oare dacă nu cumva efectul unei reuşite metafore nu este decît procesualizarea unui subtil şi complex algoritm, din cele care populează spiritul, precum stelele cerul?

Mai multă ştiinţă, asta ar fi singura concluzie posibilă. Nu belferească ci, aş îndrăzni să zic, superbă în marea ei ingenuitate. Deschisă, deci, marelor probleme, fără obtuza prezumţie de a fi găsit, odată pentru totdeauna, soluţiile definitive. Din această fecundă perspectivă, între teoria jocurilor şi tele-emisiunile „Mozaic cultural" sau altele, n-ar mai exista atîtea abisuri, în care să se năruie generoasele noastre aşteptări. Şi nu ne-am mai plictisi, elevat intelectual, la gratuite combinaţii de determinative care, în lipsa unui matematic numitor comun, la care să le putem instructiv raporta, împrumută algebrei necunoscutele, dar nu şi seducţia magnificelor ecuaţii. Fără de care, coregrafia gestului estetic este imposibilă.

AL. I. FRIDUŞ

SPORT

ARABESCURI

La Köln, pe o tipsie translucidă, ori parcă pe un blid de staniol, siluete de bărbaţi şi femei s-au răsucit saturnian în nopţile acestui februarie chihlimbariu. Din lumea păpuşilor minune a plecat Trixi Schuba, dar a rămas Andrej Nepela, campionul gheţii, lunecînd cu siguranţă dar şi cu mister, totul amestecat după o reţetă pesemne neştiută nici de patinatorul din Bratislava. La Europenele din acest an, lume nouă şi lume veche. Lui Hoffman i-a mai crescut părul şi trupul lui coboară din Modigliani. N-a mai fost Almaszy cu roata ei de fîntînă, deşi poate acum s-ar fi putut petrece ceea ce şi-a dorit ani în şir. Probabil n-a mai avut putere să-şi asume riscul unei noi tentative. Sora lui Buck s-a cam îngrăşat, după cum remarca cineva cu maliţie, dar mie mi s-a părut doar că în lujerul acela s-au ivit nervuri şi o altfel de clorofilă, asta în vreme ce fratele ei s-a lungit la chip, ca o suveică, un obraz livid, coborît parcă de pe o pînză de demult. O pereche engleză de dans s-a privit lung, foarte lung, dar parcă nu ca Foreman şi cu Frazier.

Toate acestea au lunecat însă peste patinoarul retinei mele. A rămas acolo, doar chipul Irinei Rodina, patinatoarea pe care Ulanov a părăsit-o pentru a face pereche cu Smirnova. Mîhnirea de anul trecut am simţit-o stăruind încă în ochii ei cu riuri de borangic. O mîhnire care era contrapunctată de o copleşitoare ambiţie, de ambiţia victoriei, victorie asupra celui care a fost ani de zile computerul mişcărilor Irinei. Rodina a trăit satisfacţia succesului, iar Ulanov mi s-a părut puţin spăsit, şi în felul lui de a patina parcă nu mai era exaltarea şi viltoarea de altădată. Asta cu toate că unii dintre noi ar fi tentaţi să pună totul pe seama superiorităţii feminine în patinaj, ceea ce ar părea frumos dar nu ştiu dacă întru totul adevărat. Incolo, arbitrii parcă n-au mai avut acreala de domnişoare bătrîne de la alte campionate, (poate cu excepţia acelei severe franţuzoaice) şi asta tocmai acum cînd competiţia nu a mai avut strălucirea de altă dată, cînd băieţii şi fetele ne-au amintit mai rar de vîrtejurile albe din nordul nordurilor.

Grigore ILISEI

VLADISLAV BAHREVSKI (URSS)

FRESCA

Prezentare și traducere de
Svetlana NEGRU

desen de S. OSTROV

Unul din cei mai prolifici scriitori sovietici ai tinerei generații, Vladislav Bahrevski s-a născut la Voronej în 1936. Tatăl lui a lucrat ca topograf pe întinsele pămînturi nedeșelenite din Kazahstan și a participat ca pionier al estului la construcția orașelor din taiga și din stepa Orenburgului. Pasiunea descoperirii teritoriilor noi, a ridicării orașelor viitorului a moștenit-o și fiul său care străbate aproape întreaga Asie mijlocie și participă la clădirea orașului Nurek.

După absolvirea Institutului din Orehovo-Zuevo a fost regizor, gazetar la „Pionierul" și la „Literaturnaia gazeta", consacrîndu-se definitiv scrisului. Predilecția lui este proza istorică destinată copiilor și tineretului, dar interesînd, prin implicațiile ei filozofice și pe cititorul matur. Scriitorul este impresionat de sensul uman al monumentelor de artă medievală, de legendele și mai ales de pitorescul vechilor ctitorii rusești. În scopul cunoașterii iconografiei și frescei de rit bizantin ne-a vizitat de două ori țara oprindu-se la Iași și Suceava, de unde și-a ales subiectul unor scrieri din volumul „Nunțile domnești". Acestui volum i-au precedat douăsprezece cărți, printre care: „Băiatul din Vesel", „Gai — ulița pionierilor", „Svetka", „Paznica meridianelor", „Povestire istorică despre Semion Dejnev", „În întîmpinarea soarelui", „Atamanul Kugeiar" și „Duzina".

Prezentăm cititorilor noștri una din prozele scurte ale lui Vladislav Bahrevski nu înainte de a remarca distincția stilului său predilect vizual, cu inflexiuni de icoană veche din care transpar însă sensurile și fluxul expresivității moderne.

S-au pregătit pentru sfeștania ctitoriei celei noi din Lutoșnikovo. Ca să vadă cum s-a săvîrșit lucrarea, boierul Vasile sosi cu soția, frumoasa Maria Romanovna. Era a treia vară de cînd se încheiase zidirea, dar pînă acum nu se găsise meșterul să o picteze după cuviință. În cele din urmă, după sfatul Arinei Godunova, sora patriarhului Filaret, îl chemaseră pe tînărul monah Antonie cu călugării din breasla de pictori a Kremlinului.

Boierul Vasile mersese anume să-i vadă lucrările însoțit de Maria Romanovna, care-și pusese sufletul pe jăratec pentru noua ctitorie.

Monahul Antonie era înalt cît clopotnița lui Ivan cel Mare, svelt, solemn, și aproape întotdeauna închis în sine și întristat. Avea fața prelungă, subțire, ochii larg deschiși și o gură mică și strîns închisă, fără zîmbet. Cu o mînă uscățivă, parcă renegîndu-și opera, le arătase ultimele sale lucrări, apoi se retrăsese deoparte, în liniște, lăsîndu-i să privească.

Erau patru picturi „Dimitrie Luptătorul", „Gheorghe Învingătorul", amîndoi înfricoșători, amîndoi încrezători în puterea lor, cu fețe aprinse, îmbrăcați în purpură și aur, iar alături „Paraschiva", ca o Sfîntă Vineri, fără chip și „Fecioara din Tihvin" cu un obraz la fel de șters și de uscat.

— Doamne, se cutremură Maria Romanovna, nu cumva tot neamul femeiesc e așa de orfan de duh încît nu i-a mai rămas nici o suflare de viață?

Antonie își ridică în văzduh ochii, iar apoi îi trimise spre Maria Romanovna, severi și neînduplecați ca niște șoimi. Dar și ea îl înfruntă cu privirea, încît meșterul simți cum i se tulbură ritmul inimii. Privirea ei parcă îi spunea: „Naivule, de ce te înșeli? De femeie trebuie să te minunezi. Nu de la frumusețea ei îți vine strălucirea minții și nu de la slăbiciunea ei se trage puterea ta? Cui întorci spatele? Oare nu măreției și desăvîrșirii omenești?". Avea în ochi un zîmbet de compătimire și iertare, de revoltă și de nădejde... Vinovat, monahul simți nevoia să-și ascundă păsările ochilor, dar nu avu putere să și le desprindă de pe chipul ei; se învoi cu smerenie să zugrăvească pereții ctitoriei.

Începu de Sfînta Treime și termină aproape de Paște.

Tulburat fără seamăn, aștepta judecata. În ziua hotărîtă se sculă înainte de răsăritul soarelui, mîncă, grăi cîteva vorbe, în felul lui închis și trist, și se gîndi mult la noaptea care trecuse cumplit de greu, de parcă ar fi fost fără de sfîrșit. „Mai bine ar fi fost vis" gîndi el. „Doamne, dă-mi puteri!".

Au sosit.

I-au întîmpinat cu pîine caldă și voie bună.

Postul cel mare, sever și greu, se sfîrșise, zilele începeau să fie îmbătătoare. Verdeața se revărsa nestăvilită în soare, iarba se înălța strălucind de sevă, florile tinere și copacii rămuroși se legănau în vîntul primăvăratic. Fiorul sărbătorii încălzea sufletele oamenilor. Întinzîndu-i boierului pîinea și sarea, i-au spus vorbe cu temei și tuturora le flutura zîmbetul pe buze și le făcea soarele cu ochiul.

Egumenul mănăstirii din preajma locului îi ferici și el cu prezența. Boierul Vasile se minună de tinerețea și statura neobișnuită a egumenului.

— Doamne, ce mîndrețe de om!

Privirea îi era atotcuprinzătoare, nici supunere, nici îngăduință, doar strălucirea iscoditoare a minții. Mîinile îi erau mici, liniștite, nu mișca un deget fără trebuință; spre asemenea mîini puterea vine singură, gîndi boierul.

Maria Romanovna nu fusese de față la întîlnirea cu soborul, dar acum apăruse la brațul soțului ei. Spre uluirea tuturor, ea s-a arătat cu fața neacoperită de fard.

Cînd a coborît din caleașcă, mulțimea și-a pironit privirile asupră-i și a căzut în genunchi. Preotul, blagoslovind, s-a poticnit în cuvinte și a tăcut. Boierul Vasile era obișnuit ca lumea să fie uimită de frumusețea soației sale, dar ca să cadă toți în genunchi, înaintea ei, ca acum, asta nu i se mai întîmplase. Tulburat peste măsură, îi îmbrîncì pe slujitori și grăbi pasul nerăbdător să vadă cum arată lucrarea lui Antonie. Înăuntru era lumină mare. Fresca neobișnuit de viu colorată, încîntătoare, sporea vioiciunea luminii. Boierul nu mai văzuse niciodată asemenea minunăție, își simțea inima săltînd de bucurie, dar nu știa ce să facă, să rîdă fericit, lăudînd pictura, sau să se încrunte.

— Doamne, ce splendoare! exclamă nestăpînită Maria Romanovna și o luă vrăjită înainte, în fața bărbaților, ducîndu-i de-a valma după sine. Se opri în fața icoanei „Maicii Domnului"; chipul de pe perete era chipul ei, al Mariei Romanovna. Era fața ei, statura ei... Se feri speriată. Pentru prima oară se blestema că nu și-a ascuns obrazul sub masca fardului. Se lipi de perete, în locul cel mai întunecat. Se ascunse de oameni, dincolo de coloanele de lumină care ca niște trîmbițe de argint cădeau din înălțimea ferestrelor.

În acest potop de simțăminte tulburătoare, îi apăru înainte și chipul Magdalenei. Pe buzele ei sclipea plin de căldură un zîmbet tainic, iar ochii îi erau limpezi și fără prihană. Erau ochii Mariei Romanovna. Și ovalul feței era tot al ei, și moliciunea tulburătoare a obrajilor, și gura cu buzele pline, frumoase.

Simțea că se sfîrșește. Se clătină și se sprijini cu palmele de peretele rece.

Egumenul, uluit, nu mai puțin decît boierul, de smerenia mulțimii, privea surprins la mîndrețea de boieroaică, apoi își întoarse ochii buimaci la Magdalena și iarăși la boieroaică; pierzîndu-și cumpătul, se holba cînd la una cînd la alta. Și înlemnind, în cele din urmă, simți cum un val de sînge i se urcă în cap cu mînie.

Boierul Vasile, dumirindu-se cel din urmă își apucă de subțioară consoarta și ieși furios.

. . . . . .

Egumenul porunci să se radă pînă la cărămidă fresca și să se dreagă locul; trimise apoi breasla meșterilor săi să zugrăvească din nou pereții.

Dar popor de oameni în lăcașul acela n-a mai pășit.

glob

„Triunghiul de aur"

Macul din care se produce opiul înflorește în diferite țări ale lumii. Petalele lui au o frumusețe deosebită. Dar ele ascund un fruct trădător. Din el se obține opiu, morfină și heroină. Azi, heroina a devenit ,pentru negustorii rapaci, cea mai rentabilă marfă din lume. Un morfinoman american cheltuiește aproximativ 13 000 dolari anual pentru acest drog care îl va duce în cele din urmă la moarte. In multe state ale lumii controlul asupra stupefiantelor este o grijă permanentă a guvernelor. Președintele S.U.A., Richard Nixon, a ridicat această problemă la nivelul politicii externe. Dar drogurile continuă să se infiltreze atît în Statele Unite, cît și în alte țări. Traficanții se îmbogățesc repede și crimele provocate de stupefiante se înmulțesc. Care sînt sursele, care e drumul prin care se infiltrează și care sînt urmările acestui flagel? Firește că ele sînt numeroase, traficanții folosind diferite subterfugii pentru a-și atinge scopul. In acest cadru se înscriu și dubioasele afaceri din „Triunghiul de aur", care, fiind descoperite, au stîrnit un adevărat scandal de presă.

De pildă, la 25 aprilie 1971, pe aeroportul Orly se făceau pregătiri pentru întîmpinarea unei mari personalități. In clipa cînd a aterizat avionul, persoanele prezente la aeroport au aflat că sosește noul ambasador al Laosului la Paris, prințul Sopsaisana. După îmbrățișări și cuvîntări, cînd să-și ia în primire numeroasele sale bagaje, prințul a observat că un singur geamantan lipsește. A sesizat acest lucru autorităților aeroportului care, împreună cu scuzele de rigoare i-au promis că în scurt timp o să-l găsească și i-l înapoiază. După cîteva zile, un funcționar al vamei s-a prezentat la ambasada laoțiană cu geamantanul respectiv, care însă era gol. Ce se întîmplase? Vameșii francezi găsiseră în bagajele prințului laoțian cea mai mare cantitate de heroină descoperită vreodată în Franța — 60 kg. în valoare de 13,5 milioane dolari, prețul de pe străzile new-yorkeze. Evident, guvernul francez a refuzat să-i primească scrisorile de acreditare, iar prințul a fost reclamat la Vientiane.

Cu toate că afacerea prințului Sapsaisana are iz de operetă, ea a dezvăluit pentru prima dată tainele comerțului cu narcotice din Laos. Acest gen de comerț a devenit aici un bussiness de bază, desfășurat, așa cum s-a dovedit ulterior, sub aripa protectoare a C.I.A., care aprovizionează pe comercianți cu bani, arme, avioane.

In ultimii 50 de ani, Laosul a devenit un fel de port deschis pentru comerțul cu opium. Macul din care se obține opiumul crește pe cîmpiile de munte din nordul țării și diversele autorități — franceze, americane, laoțiene — au încurajat triburile care locuiesc acolo să cultive macul drept plantă de cultură de bază. De fapt, despre opiumul din Laos se știa încă din 1967 cînd O.N.U. a informat că în nord-estul Birmaniei, nordul Tailandei și nordul Laosului, în regiunea denumită „Triunghiul de aur" se produc anual 1 000 tone opium, adică 70 la sută din producția mondială de opium din acea vreme. Nu este greu de imaginat faptul că contrabanda cu acest produs a crescut mult de atunci, că heroina obținută prin distilarea opiumului, provine din această regiune pe piețele din S.U.A., Europa occidentală și America Latină. In 1970, un alt fapt a venit să confirme amploarea dobîndită de comerțul cu narcotice în această regiune a lumii: în cîteva luni ale anului, au fost evacuați din Vietnamul de sud pentru folosirea de narcotice mai mulți militari americani decît fuseseră răniți în lupte.

Din 1959, Agenția Centrală de Investigații a S.U.A. (C.I.A.), întreține legături cu membrii tribului meo, legături de genul activităților de spionaj. Astfel au apărut pe cîmpiile de munte terenuri de aterizare pentru avioanele „Air America" care țineau legături cu fiecare sat. Triburile meo nu aveau de ales; cei care nu voiau să se înarmeze erau bănuiți că sînt de partea forțelor Patet Lao. In felul acesta, cucerind sat după sat, în cîteva luni un teritoriu de 50 mile — de la nord-estul Văii Ulcioarelor pînă la munții Fufathi — a fost împînzit cu piste de aterizare pentru avioanele americane. Cum era de așteptat, acestea au ușurat cu mult comerțul cu narcotice. De acum, lucrurile se simplificau: iarna, negustorii își părăseau magazinele din cîmpie și se duceau la triburile meo care se ocupau cu culturile de opiu. Avioanele lui „Air America" au devenit mijloace confortabile de transport pentru prețioasa marfă.

In noiembrie 1971, Comisia americană de luptă contra drogurilor a hotărît deschiderea în Laos a unui post de control, în urma descoperirii valului de drogări în rîndul soldaților americani din Vietnam cu heroină laoțiană In Laos a început atunci o campanie împotriva fumătorilor de opium; aceștia însă au trecut la heroină, mai ușor de camuflat deoarece nu poate fi depistată ca opiumul, după miros Acum există deja dovezi că societățile de aviație care colaborează cu C.I.A. transportă opium, iar agenții ei se îndeletnicesc direct cu comerțul cu narcotice din Indochina. Statisticile dezvăluie că 70 la sută din opiumul — sau derivatele sale — care se vinde ilegal în S.U.A sau Europa occidentală provine din „Triunghiul de aur". Evaluarea aparține comisiei O.N.U. pentru droguri și stupefiante. Substanța extrasă din fructul de mac este vîndută cu 50 de dolari kilogramul. La San Francisco, e revîndută cu 2.000 de dolari kilogramul Există trei rute principale de transport. O parte din opiumul din Birmania de nord și Tailanda trece prin Bangkok, Singapore și Hong Kong, de unde pleacă în S.U.A. fie direct fie prin Taivan. Al doilea și cel mai important itinerar pornește din Birmania sau din Laos, trece prin Saigon sau prin Golful Siam și ajunge în S.U.A., fie via Orientul Apropiat — Marsilia, fie prin Hong Kong — Singapore In sfîrșit, opiumul poate fi transportat de la bazele gomindaniste din Tailanda direct în Taivan și de acolo în S.U.A.

Fiecare dintre aceste rute își are povestea ei și în fiecare dintre aceste povești rolurile principale sînt deținute de personaje foarte cunoscute.

Radu SIMIONESCU

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

Prezentarea grafică: VALER MITRU

Redacția și administrația: Iași, str. V. Alecsandri nr. 8; telefoane: 11430, 15877, 15847.

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică Iași, str. V. Alecsandri nr. 6.