

## EMINESCU

Eu un zeu? Mai mult, e om, căci zeii nu sînt decît un produs al minții omenești, o proiectare a umbrei umane pe lumina piscilor veșnice, cu atribuții limitate. Or, acest genial copil al durerii a inclus în cintul său tot ce e viață în sensurile ei eterne: zbaterea dintre întuneric și lumină, dintre haos și ordine, dintre urcușul bucuriei și căderea desnădejzii; dulceața liniștii din poiana albinelor amețite de mireasma florilor și revolta din sordida tavernă a oropsiților și asupriților; tînguirea molcomă a buciului care sună liniștea sara pe deal și clocotul aspru al bălăței de la Rovine... Nu i-a scăpat nimic din ceea ce fiecare generație întreprinde cu orgoliul de a fi deschizătoare de drumuri, cînd de fapt ea făurește doar o verigă a lanțului; și la ce dimensiuni amețitoare a ridicat el această frămîntare ce nu e decît aluat al istoriei! Astfel, a înmănușat darurile tuturor zeităților imaginate în copilăria civilizațiilor.

Eu un semen al nostru. Il cunoaștem bine, așa cum l-au știut dealurile Ipoteștilor, obicinile Bucovinei, orgoliosul peisaj transilvan, vesela Vienă, dar mai ales, Iasul împlinirii lui literare și Bucureștiul sfîrșitului. A trăit doar cu două-trei generații înainte; am mai apucat bătrîni care și-au umplut ochii cu chipul lui de zburător cu negre plete, și-au dezmiertat auzul cu glasul său catifelat, au strîns mîna cea fără de moarte care ne-a dat Poezia. Cu toate acestea, ni se pare că e bătrîn cît neamul, întrucît legenda l-a făcut fără vîrstă.

Eu al întregului acest neam cuprins de brațele lui mai puternice decît ale lui Sadoveanu, cel ce recunoaște: „ochii lui s-au umplut de imagini, de chipuri și privesc din toate părțile românimii noastre; la urechea lui au sunat cîntecele și plîngerile fraților noștri de pretutindeni... A fost parcă scris în cartea vieții lui aceasta: căci el trebuia să fie al tuturor”. Prezența lui e atît de suverană de la marginea mării pînă în tîria albastră a brazilor și din Putna lui Ștefan pînă în cîmpia Blajului încît ne-a devenit simbol de unitate națională prin forța cuvîntului logodit cu geniul.

Eu al tuturor vîrstelor, de la cîntecul de leagăn pînă la înțelepciunea senectutei. A știut ce e sfînta neștiință a copilăriei, hoinărind prin păduri dragi, a cunoscut înstrăinarea și durul de țară, a gustat din chinul foamei și al lipsurilor, a iubit și a urît ca fiecare om, dar strălucirea iubirii lui le-a întunecat pe toate. Chiar și luciul metalic al gloriei; apoi, și-a luat zborul, setos de repaos, rămînînd acolo sus, spre a lumina pentru totdeauna simfîrea românească.

Eu fîntina de apă vie la care poposim însetați pentru a scoate cleștarul neasemuit al cîntecului de limbă literară. Fîntinarul a găsit vina mănoasă a creației populare, urcînd-o spre arșiță și ger, în cîntecul anotimpurilor și al vîrstelor, retopită în forme fără moarte, în acea șlefuire unică de pasăre măiastră în zbor vertical. În stihul lui auzi cum latră cățelul pămîntului sub crucea de piatră și vezi alunecarea prin imensitatea celestă a suveranei nopților dintre cer și mare; basmul amăgitor și doina durerii, balada vitejească împletită cu gingășia cantilenei de dragoste, revolta obidiților și glosa înțelepciunii — toate sînt ale lui și ale noastre.

Eu geografia noastră spirituală, chintesența românismului de pe toate apele și plaiurile. Pădurile lui de argint, codrii lui de aramă, plopii lui fără soț, teiul sfîșit de el, au ieșit din operă și ne eminesc pămîntul în care el doarme omniprezent; e pe malul mării, dar și la Ipotești; e la Iași, precum la Putna; priviți-l, sus, pe Ceahlău, cu fruntea în nori, pînă nu pleacă spre cetatea lui Coresi. Bronzul și piatra încearcă să-l rețină cînd în fața Ateneului Român, cînd în aripa Bibliotecii lui din Iași, dar nu reușesc. Bardul geme cu talazurile, susură cu vîntul legănînd codrul, cîntă în floarea albă de cîreș și în aurul grîului românesc.

Eu o mîndrie națională pe care oricînd o putem așeza cu certitudine în balanța valorilor mondiale. Iar România e țara lui. A lui Eminescu.

CRONICA



Adrian PODOLEANU :

„Copii și steaguri”

## CHEMAREA ARTELOR PLASTICE

Ce sînt și ce s-ar cuveni să fie manifestările plastice anuale ale pictorilor, graficienilor, sculptorilor și decoratorilor moldoveni de astăzi în conștiința colectivă, în procesul educației prin cultură plastică, iată cîteva reflecții la care ne îndeamnă o recentă discuție din cadrul filialei U.A.P. Iași și al redacției, cîteva gînduri ca o postfață la expoziția intitulată „Pretențios Interjudețean 73. De ce „interjudețean”, cînd participă doar cîteva artiști invitați din alte județe ale Moldovei, cînd, chiar pentru o mîna ieșeană s-a muncit prea puțin, ambiția de sinteză lipsește, iar organizarea participării și a panotării în sală lasă de dorit? Pentru că mai trăim între nostalgia gloriosului „Salon al Moldovei”, dorința de a ridica prestigiul școlii ieșene și a polariza tot ce este mai bun în cenaclurile plastice vecine, iar pe de altă parte, ambiția aceasta frumoasă este insuficient susținută organizatoric, practic nerealizată.

Sîntem convinși că lucrările de artă monumentală și decorativă, un șir de expoziții personale de înaltă tinută, cîteva selecții de grup care au reprezentat pictura ieșeană în Italia, Jugoslavia, și mai recent, la Muzeul literaturii române, apoi sensul și semnificația citorva bune lucrări din actuala expoziție deschisă la sala „Victoria”, nu ansamblul lor eclectic, contribuie la întărirea aceluși sentiment de încredere în capacitatea imaginii picturale sau sculpturale de a fixa, de a întrușura și transmite valorile emoționale proprii oamenilor acestui timp și acestui loc istoric. Valoarea de contemplare a obiectelor artei constă tocmai în aceea că prin plăcerea, prin bucuria pe care o provoacă au puterea de a transforma în bun social general atitudinile, emoțiile, sensurile ideatice și semnificațiile filosofice proprii subiectivității creatoare. Chemarea artei de a semnifica subiectivitatea esențială a unei epoci, conștiința sa socială, umanismul propriu, nu poate fi realizată printr-un sistem discursiv rece,

abstract, indiferent, nici prin mîna sentimentului ori prin meșteșugul, prin confecționarea lui. Dăruirea totală, sinceritatea totală, trăirea totală în operă, conduc la forța de expresie, la originalitatea mult dorită, numai atunci cînd o muncă perseverentă, o invenție perpetuă, îl fac pe artist capabil să obiectiveze sentimentul, să întrușureze atitudinea sa filosofică. A rămîne numai la idee, fără a găsi mijloacele de exprimare, limbajul adecvat pentru a fi înțeles, înseamnă a rămîne la nivelul intenției, fără puterea de a emoționa. La fel a elabora un limbaj, cît de frumos și de armonios plastic, ca un joc tehnic incitant, fără a spune nimic cu ajutorul lui, înseamnă a fi doar meșteșugar, nu artist. Măiestria, marea artă, există în esență numai prin aparența sensibilă. Profunda intenționalitate, adresa filosofică, strălucirea ideii își fac loc spre mintea și inima celor mulți, care contemplă, numai prin calitățile plastice și sugestive concrete ale limbajului. Toate acestea se pot învăța pînă la un anumit punct, se pot elabora, dar nu se pot imprumuta nici din școlile tradiționale, nici din cele care își croiesc drumul abia acum, spre nemurire sau spre uitare. În artă a copia înseamnă a te anula. De aceea și este atît de grea pictura, de aceea este și mai grea sculptura, pentru că aceste arte, ca și poezia cea mare și adevărată, sînt o redescoperire și o reclădire a universului pe un drum propriu, nevățut de nimeni. Drumul acesta conduce spre culmi sau spre abis, cu condiția ca el însuși să fie o creație personală, altfel nu duce nicăieri.

Tradiția este cea mai de seamă avere culturală a unui popor. O dovedesc în mod particular cele mai reușite peisaje și naturi statice cu ceramică și ștergere românești, florile și portretele semnate de Victor Mihăilescu-Craiu, nu toate, numai acelea în care nu repetă ci dezvoltă experiența postimpresionismului ieșean, nu toate, numai acelea în care nu se autorepetă.

Să o recunoaștem deschis, oricare ar fi preferințele noastre, orientarea spre modern și decorativ își găsește temeinice puncte de sprijin în lirica autentică, în cea gestică poetică largă, în acel dozaj candid al culorii și luminii — care înseamnă de fapt interpretarea peisajului, atitudinea, sentimentul, în fața obiectelor și fenomenelor, oamenilor și evenimentelor. Sînt la Victor Mihăilescu-Craiu asemenea culori și lumini stoarse din suflet, ca picăturile de rouă. Apoi cîtă elaborare presupune acel albastru de Solești, transparent pe care uneori Petru Hârtopeanu îl folosește inspirat, mai puțin timorat de regulile școlii. Alții preferă să folosească dur, direct din tub culorile. Nu cred în vocația lor de pictori, deși s-ar putea să convingă pe alții. Gustul nu poate fi exclusivist. El este aspectul psihologic al unui crez estetic, funcția sa practic selectivă, sau, uneori, contrarierea lui.

Între idealul estetic și atitudinea estetică propriu-zisă, manifestată în creație sau în apreciere, există de obicei o concordanță. În tot cazul această concordanță fiind dialectică, așa cum sînt toate relațiile, nu exclude și momentul contradicției. Între ce crede un pictor, care lucrează de o viață întreagă și ce face cînd se așează în fața pinzei, pot exista legături directe, armonioase, dar și conflicte care să conducă pe o cale nouă creația. Chiar starea de conflict lăuntric, dacă este sinceră, profundă, tensionată dramatic, poate conduce la o operă interesantă așa cum este cea a lui Adrian Podoleanu, în momentele cînd îi reușesc efectele de laviu, de acuară încă udă, în masa păstoasă a uleiului. Dar este de admis că asemenea izbînzi îndelung elaborate sînt rare în viața unui artist. Cîte trepte, cîți ani, cîte suprafețe de culoare despart un pisc al bucuriei sau tristeții de altul...

Radu NEGRU

(continuare în pag. 7)



# Biografia poetului

Fascinația operei eminesciene, dezvăluite ca un miracol unanimității conștiințelor receptoare în care și puținele voci denigratoare notabile s-au integrat cu scuze și explicații tardive, a fost consolidată și accentuată de fascinația exercitată de viață. Pătrunderea poeziei în cele mai largi straturi s-a făcut paralel cu difuzarea datelor reale sau legendare ale vieții, acestea din urmă căpătând o amploare și contaminând pe cercetători care, în loc să descopere, au început să inventeze documente. Un imens material documentar s-a adunat și continuat să se adune, fiecare detaliu capabil să lumineze un cit de colateral episod fiind prețios, dacă nu în urmările imediate măcar în posibile virtuți latente. Cu toată această pioasă frenезie arhivistă, o viață a lui Eminescu nu s-a scris până în 1932, singura contribuție meritorie aparținând lui N. Zaharia, din paginile lui Gala Galaction fiind greu a reține ceva pentru istoria literară. Monumentul lui Călinescu a pulverizat încercările de până la el și a inhibat pentru mult timp alte tentative. Creație, nu numai în înțelesul strict al istoriei literare, cartea lui G. Călinescu absoarbe uriașa documentație într-o adevărată epopee scrisă cu liniște epică și propune un Eminescu în contradicție cu multe din romanțioasele reprezentări anterioare. Un Eminescu „țărănist” în modul de viață, de o robustețe capabilă să înfrângă marile și micile adversități. Însăși boala, tratată de genialul biograf „c-un rece ochi de mort” apare ca un accident din eterna perspectivă a operei. Fascinantă ca și obiectul reconstituirii, biografia lui G. Călinescu și-a câștigat o nouă audiență la cea de a patra recitare, în 1964, când, după marea denigratoare la adresa lui Maiorescu și a Junimii, unică de altfel prin caracterul său anticultural în istoria literaturii române, restabilirea adevărului semnifică și un necesar act de reparație. Următoarea biografie, „documentară”, a lui Ion Crețu, din 1969, nu e decât o onestă succesiune de surse, dar fără nici o idee ordonatoare, aptă de a le da un sens.

După cum ne avertizează în *Postfață* George Munteanu, *Viața lui Eminescu* reprezintă preambulul la o lucrare de anvergură, schițată încă din anul 1961-1962 cu prilejul unui curs universitar, perfectată pe parcurs, cuprinzând în secțiunile următoare (și, dacă am înțeles bine, anterioare ca redactare *Vieții*) *Biografia interioară*, *Structurile operei eminesciene*, *Eminescologia*. *Viața* s-a impus astfel istoricului literar prin solidarizare cu opera prin luminile pe care și le aruncă reciproc, indispensabile unei sinteze critice. George Munteanu a fost conștient de dificultățile întreprinderii după sinteza călinesciană și, înarmat cu întregul aparat al bibliografiei Eminescu, și-a construit infideliul, convins că multe lucrări privind viața în datele ei materiale și chiar în planul spiritual nu pot fi spuse altfel decât au fost spuse până acum și că evitarea epigonismului marilor modele ca și a polemismului zgomotos, în dorința originalității cu orice preț, este o condiție a adevăratei originalități.

*Introducerea* ne previne că decizia scrierii *Vieții* a fost determinată și de o nouă înțelegere a bolii „pentru demnitatea existențială a poetului”. Cuvintele nu rămân în rama declarației programatice, ci exprimă o realitate a biografiei propuse. George Munteanu reduce la câteva elemente strict necesare datele medicale ale bolii, urmărind în schimb repercusiunile în biografia interioară a poetului, de la primele semne, până la agresiunea totală. Citite cu ochiul proaspăt, prin eliminarea prejudecăților curente, documente arhicunoscute își relevă sensuri acum descoperite și convergente. Ele aparțin unui Eminescu conștient de la început de primejdia oricând fatală, gândind permanent la salvarea a ceea ce se mai putea salva și la prezervarea celor apropiate. Această perspectivă explică în mod convingător avaturile relațiilor cu Veronica Micle, reacțiile altfel bizare ale poetului și, mai ales, pun în lumină acel proces de eliberare a eoului contemplativ (după expresia biografului) invingător în lupta directă sau indirectă cu omul Eminescu. Procesul, dureros pentru om, interesează în urmările lui salutare pentru operă și George Munteanu îl are permanent în vedere. Fiindcă *Viața lui Eminescu*, ca orice bună biografie, referind despre om ne trimite în realitate la operă, în afară de care existența artistului nu are rațiune. Legătura cu opera se face mai simțită când biografia dezvăluie un alt proces, complementar, al trecerii de la acordul între partea „htonnică” a personalității și cea deprinsă a trece „nemargini de gindire”, la distanțarea treptată, la răceala severă cu care cea din urmă capătă altitudine. Iar comentariul la ultima perioadă de creație intră în sfera riguroasă a istoriei literare, când se produce, cu multiple nuanțe, desprinderea de eu, viață, iubire, nu prin negare, ci prin cosmicizare: „Mai semnificativă e însă direcția cealaltă, nemai-cutezată într-o atare ipostază de nuditate existențială,

a opoziției hyperionice față de tot ce constituie formă obișnuită — cm zice european-occidentală, *faustică* — a atașării de „ceva”. E, aici, îndrumarea organică, regăsirea din perspectivă modernă a evoluției ances-trale românești date raportului *eu-lume*, soluția unui popor situat la răspintia civilizațiilor. Spațiul, durata, iubirea, nu a femeii, ci în genere a ființei? Eminescu tinde cu tot mai inflexibilă stăruință să le abolească, socotindu-le nu din vreo premeditare filosofică supremul rău, ci fiindcă restrâng, individualizează, orbesc. O premeditare existase în *Rugăciunea unui dac*, numită într-o versiune *Nirvana*, și bintuită de o veritabilă *luror* a autodistrugerii. Să fi gândit poetul că aceasta echivala cu o formă foarte individuală de a combate individualia? Fapt e că de pe la 1880 înainte o dispoziție nouă îi năpădește fără nici o silă creației. Forța geniului său rezultase din ușurința, sau mai bine zis din vocația de a-și pune în paranteză eul, de a se transcende în iubirile și urile sale. Dar aceasta tot o formă de individualitate era. Acum, după 1880, Eminescu găsește cale neechivocă marii lui aspirații spre „nemargini”, nu prin vreo tehnică de negare a vieții, necum a eului, ci prin *cosmicizarea* lor, printr-un *Amor Mundi* fără termen de asemuire cu ceea ce încercase el înainte (în *Feciorul de împărat fără stea*, *Sărmanul Dionis*) și cu ce i-a preocupat pe alții în urma lui. Diferența e de la *trăit* (în sensul existențial cuprinzător) la *imaginat*, sau — mai rău — *imitat*, reconstituit pe cale livrescă (p. 258-259).

Supus cu scrupulozitate operei și sugestiei documentare („ea e termenul fix, ei sint variabilele”, declară biograful în citata *Introducere*, definind raportul operă-comentarii) George Munteanu vine totdeauna cu o lectură proprie, recomandată fără ostentație, aducând frecvente puncte de vedere fructuoase în interpretarea operei sau a vieții. Astfel, este la nivelul marilor coordonate eminesciene privirea primei iubiri ca o experiență fundamentală, poartă spre „percepția orfică a lumii”, urmată de revelația morții, cea de a doua „experiență organică”. Astfel sint numeroasele retușuri de lectură ale documentelor sau ale textelor poetice („lar tu, Hyperion râmii”, nu „lar tu, Hyperion, râmii” este numai o mostră) și care toate, individual, ca și din planul construcției, se integrează în fondul de aur al exegezei eminesciene. Nu este locul de a mă opri asupra lor aici, când nu e în discuție opera lui Eminescu, ci receptarea ei, după cum nu e locul nici de a enumera opiniile care suscită amendări. O singură idee, din ultima categorie, cu implicații în substanța biografiei, se cere totuși amintită, cu riscul de a relua observații deja făcute cărții lui George Munteanu. E vorba de privirea lui Maiorescu printr-un excesiv unghi critic, introdus până și în judecarea celor mai concludente atitudini în favoarea lui Eminescu. Interpretarea lui George Munteanu se face, „cu cărțile pe față”, dindu-ne posibilitatea de a citi și altfel documentele invocate și e departe de vulgarizările care au dus în deceniu al șaselea la absurdă tentativă de a-l demola pe Maiorescu. Totuși, rezervele uneori fără acoperire trădează o secretă antipatie față de personalitatea criticului, acuzat de insistențe în chestiunea doctoratului, de numirea în postul de revizor școlar, văzut cu o minte prea logică pentru a înțelege complexitatea poetului, privit de sus în tot ceea ce face, de la acțiune culturală la dieta „comică” prescrisă. Tonul condescendent ionic străbate și micile sfaturi, primite postum de Maiorescu: „Fructuoase în substanța lor cum n-au fost altele la noi, studiile acestea (ale lui Eminescu, n.n. L.L.) apar atât de incilcite numai pentru că încă nu s-a descoperit ceva — vreun detector miraculos ori cine știe ce alt echivalent al lămpii lui Aladin —, care să-i ajute pe cei în drept a recunoaște geniele din vreme, poate ar găsi ridicol atunci să le verifice mințogenia, dirijindu-și vigilența spre ipochimenii ce fac umbră pământului degeaba, cu toate diplomele lor” (p. 114). S-ar putea ca unele din obiecțiile aduse contemporanilor lui Eminescu să se bazeze și pe lectură prea în literă a documentelor, care privesc din perspectiva ciștigurilor actuale ale istoriografiei literare, să pară sărăcăcioase și să ne conducă la concluzii discutabile, cum e cea despre ignorarea până și de către Caragiale a fixării poetului în „habitatul proliferant al manuscriselor”. Oricum ar fi însă, prin însuși terenul serios al argumentelor în care își situează dezbaterile, *Viața lui Eminescu* vedește calități definitorii pentru receptivitate și puncte de vedere aparținând unei personalități critice.

Biografia scrisă de George Munteanu înseamnă prima construcție de exegeză eminesciană, după monumentul ridicat de G. Călinescu, confirmând calitățile unui istoric literar cu vocație pentru valorile înalte ale literaturii române.

## Recitind proza lui M. Blecher (I)

Const. CIOPRAGA

Frecventator al literaturii contemporane de tip analitic, Max Blecher excelează în exactitatea extremă a notațiilor din domeniul vieții interioare, încât „aventura”, crizele adolescenței, obsesiile, absurdul, întrebările, durerea fizică, durerea spiritului și alte reacții, se constituie în **experiențe** iar în marginea acestora o inteligență ascuțită furnizează explicații. Luciditatea structurală amplificată până la teroare, alimentează o reflexivitate tragică, pe care condiții biografice nu fac decât să-o potențeze. A opera cu abstracțiuni, cu generalități despre destin, eros, moarte, certitudine, mister, despre timp și spațiu, despre normal și sceptic, iată trăsături ce acuză un cerebralism acaparator. Pe de altă parte, de observat reacțiile unui sensual, ale cărui contacte cu materia au formidabile prelungiri în fantastic. Un prim volum, **Întimplări în irealitatea imediată** (1936), conține revelații, fragmente, momente caracteristice ale unei formațiuni. Tăria lui Blecher stă în construcția la modul fragmentar, de unde tonul memorialistic, scriitura bazată pe secvențe, destinată să sublinieze parcă la modul proustian **les intermitences du coeur**. Tranziția de la pubertate la o altă etapă, apoi experiențele adolescenței, în succesiunea către „fixarea” unui profil, îi oferă un material de viață luncos, contradictoriu, rememorat la rece, cu maximă detașare. În **Inimi cicatrizate** (1937), efortul spre detașare, sport, se înscrie aparent în convenția romanului; însă cartea conține memorialistică travestită. Măscă lui Emanuel, bolnavul de tuberculoză osoasă trimis spre căutare la Berck, este măscă prozatorului (dispărut la douăzeci și nouă de ani), care cu sentimentul teribilei damnări, narează tot **întimplări**, „aventuri” de o crudă realitate. Formula practică a ceea ce numim roman deschide perspective spre orice, prin urmare să concedem că mijloacele din **Inimi cicatrizate** sint ale unui romancier. Să observăm, totuși că romanul ascunde un eseist, cu un remarcabil stil de comentator al existenței, preocupat, ca publicist, de istoria religiilor, de teoria cromozomică în biologie, de semnificațiile umanismului, de poziția științei și metafizicii în fața analizei logice, de geniul chinuit al lui William Blake, de complexul individualității, de diverse atitudini filozofice (Kierkegaard, Bergson, Husserl) sau de potențialul poeziei. Introvertit, puternic orientat spre disecție, prozatorul era dublat, totodată, de un poet, cum o demonstrează nu atât minuscula plachetă din 1934, **Corp transparent** (în spirit modernist neconcludent, nici exercițiile în franceză publicate de André Breton (în **Le Surréalisme au service de la révolution**), nici traducerea din Apollinaire, Pierre Unik, Richard Aldington și alții, cit paginile de aspect poetic, cuceritoare, despre vara care „umflase haotic parcul, copacii și aerul, ca într-un desen nebun”, despre polioromia autumnală din **Întimplări în irealitatea imediată**. De menționat că Blecher a purtat corespondență cu André Gide, André Breton, Ilarie Voronca; a fost apropiat de Geo Bogza, care i-a sprijinit debutul (citeva schițe i-au apărut în **Bilete de papagal**) și de Sașa Pană.

Fundamentală în psihologia lui Blecher este obsesia spațiilor limitate, acestea favorizând, paralel cu accentuarea maladiei, înclinarea preexistentă către introspecție. Dacă spațiul deschis estompează, în mod obișnuit, neliniștile tragice, la autorul **Întimplărilor**... claustrarea, ținutarea într-un spațiu închis, torturează, făcând ca neputința ieșirii din sine să rănească iremediabil. În „psihologia” casei, G. Bachelard distinge o infinitate de „dialectici de fapte și de valori, de realități și de visuri, de amintiri și de legende, de proiecte și de himere” (**Poétique de la reverie**, 1961, p. 89). Blecher își amintește de „spații blesmate”, în casă, în grădina ori în stradă, „capcane invizibile”, generatoare de **crize**. Spații malefice? Locuri nefaste? La Dostoievski, spațiul dilemelor grave era **coridorul**, la Kafka spaima, coșmarul labirintului din **Procesul** le da orașul. Spațiul închis reprezintă la Blecher altceva. Certitudinea și-o regăsește el, retrospectiv, într-o cameră a copilăriei („odaia e extraordinar de condensată în materia ei!”), sau într-o casă de periferie, cu buchete de flori artificiale, cu statuete de ghips bronzat și fotografii decolorate. „Ce n-aș fi dat să pot intra în cutare sau cutare odaie”, pășind familiar și trântindu-mă ostenit pe lăvanu vechi, între pernele de creton înflorat. Să capăt acolo altă intimitate interioară, să respir alt aer și să devin eu însumi altul...” Mai târziu, în sanatoriul de la Berck, o notație similară: „Imi plac mai bine zilele astea mohorite și ploioase, când stai închiric în casă și ai o înțelegere de ciine bătut...” Depărtate în timp, abstractizate,— în ce mod revin aceste spații în conștiință? S-a remarcat (G. Bachelard, loc. cit.) că „trecutul rememorat nu mai este simplu trecut al percepției”, fiindcă, într-o asemenea rememorare trecutul devine **imagine**. Atunci când începe să reconstituie trecutul, chiar la primele pagini Blecher are reticențele unui om de știință: „Cuvintele obișnuite nu sint valabile la anumite adâncimi sufletești. Încerc să definesc exact crizele mele și nu găsesc decât imagini. Cuvântul magic care ar putea să le exprime, ar trebui să imprumute ceva din **esențele altor sensibilități de viață**, distilându-se din ele ca un miros nou dintr-o savantă compoziție de parfumuri...” Arta lui Blecher constă în tensiunea cu care opune imaginilor șterse, neocvente, adevărul halucinant al **senzațiilor prime**. Experiența etică, psihologică, e dublată de un foarte dificil experiment verbal. Soarele luminează un maidan „ca un imens lampadar, în fundul unei săli de marmură cenușie”; într-o oglindă se reflectă zorile „ce se iveau ca un perfect pătrat de mătase albastră”; o dimineață rece cîntă „ca un sunet profund de orgă”. În odăi triste, vechi, impresionează fie zăgrăveala decolorată, fie „praful și căldura” ori „amestecul de lucruri desuete”, aruncate la întâmplare, „vechituri și obiecte pline de melancolie”. Senzații vizuale, calorice, tactile, dar mai mult decât toate acestea la un loc, un extraordinar repertoriu olfactiv, traducând nu atât voluptatea senzorială a contactelor cu materia, cit fiorul nelămurit al degradării. Fiecare senzație deșteaptă o analogie, o relație între Eu și Non-eu.



**P**lanul național unic pe anul 1974 dezbătut de Plenara Comitetului Central și legiferat de Marea Adunare Națională dă un nou și viguros impuls amplei acțiuni de modernizare și creștere a eficienței întregii noastre activități economice. În el se concentrează, ca într-un focar, imensele posibilități de care dispune economia românească, ca să progreseze mai rapid și să devină mai rodnică; tot aici își află unul dintre principalele resurse în întreaga activitate politico-organizatorică a partidului, urmărind a conferi economiei noastre naționale atribuțiile unei economii socialiste moderne.

Prevederile planului, care prin ele însele îi conferă deopotrivă un caracter realist și mobilizator, au fost elaborate pe temeiul unei atente identificări și mobilizări a resurselor materiale, umane și financiare de care dispune în primul rând industria noastră socialistă, orientind întreaga activitate productivă și economică a întreprinderilor spre obiectivul valorificării lor cât mai rațional.

Prevederile planului vorbesc despre noile dimensiuni pe care le va căpăta economia românească în anul ce vine. Astfel, producția industrială va spori cu 16,7 la sută față de anul 1973, volumul investițiilor — 121,3 miliarde de lei — este de 2,8 ori mai mare decât cu zece ani în urmă; venitul național va crește cu 14,5%, continuând să devanseze sporirea produsului social; vor fi create 250.000 de noi locuri de muncă; salariul mediu va ajunge de circa 1700 lei. Aceste cutedătoare obiective, înscrise în planul de dezvoltare social-economică a României în anul ce vine, presupun concentrarea eforturilor întregului popor în direcțiile hotărâtoare pentru îndeplinirea integrală și înainte de termen, a cincinalului.

Intr-o asemenea perspectivă reține atenția cerința, impusă cu deosebită vigoare în planul pe 1974, de ridicare a gradului de utilizare a capacităților de producție. Gospodărirea rațională a potențialului tehnic cu care sunt dotate întreprinderile noastre industriale și care materializează eforturile întregului popor reprezintă o îndatorire de prim ordin. Industria noastră dispune astăzi de un mare potențial productiv. În condițiile în care ridicarea cu numai un procent a gradului de folosire a capacităților de producție poate asigura o producție suplimentară de 5 miliarde de lei, este obligatoriu pentru fiecare întreprindere să ia neîntârziat măsuri co-

# PRIORITĂȚI ȘI EXIGENȚE ÎN ECONOMIE PE 1974

respunzătoare. Intre acestea, o importanță deosebită o are întărirea disciplinei și ordinii în producție. Calculele arată că ironsirea unei singure ore din timpul de lucru al personalului productiv din industrie înseamnă pierderea unei producții de aproape 200 milioane de lei. Or, nimănui nu-i este permis să păgubească societatea de bunuri pe care aceasta este în drept să le aștepte.

Desfășurându-se și activitatea în cadrul unor planuri de perspectivă, unitățile noastre industriale au astfel posibilitatea să-și creeze pe termen lung sarcinile de producție și să-și asigure din timp aprovizionarea ritmică cu materii prime și materiale. Exigențele sporite ale planului pe 1974 obligă factorii responsabili de la diferite eşaloane să ia măsuri energice pentru a se pune ordine în acest domeniu de activitate, asigurându-se întreprinderilor materiile prime și materialele de care au nevoie în cantitățile și structura sortimentală prevăzută în plan prin balanțe și repartiții, pentru respectarea întocmai a obligațiilor asumate prin contracte.

Elaborarea de norme și normative de consum temeinic fundamentate și respectarea lor riguroasă constituie o pirghie importantă în efortul de însfăptuire a uneia din sarcinile cele mai acute, analizată cu deosebită profunzime și exigență în cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la plenara comună a C.C. al P.C.R. și Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale: reducerea cheltuielilor materiale. Societatea nu poate fi indiferentă la modul cum sunt utilizate resursele materiale, umane și financiare, la nivelul cheltuielilor cu care se realizează producția. Se știe că obiectivul fixat în actualul cincinal este ca pînă în 1975 să ajungem la o pondere a cheltuielilor materiale de numai 54 la sută, față de 59,5 la sută în 1970. Or, deși

au fost obținute unele rezultate în primii trei ani ai cincinalului, economia noastră națională dispune încă de mari rezerve în acest sens. Reducerea cheltuielilor materiale reclamă însfăptuirea unui complex de măsuri tehnico-organizatorice care să includă găsirea de soluții economicoase la proiectarea noilor produse, la modernizarea tehnologiilor și rețetelor de fabricație.

Planul pe 1974 prevede reduceri substanțiale la combustibil, energie electrică și termică, concretizate sintetic în raportul dintre creșterea mai puternică a producției industriale și a venitului național față de sporirea consumului de energie electrică (cu 9,3%) și a celui de energie primară (cu 7%). În gindirea partidului nostru, aceste prevederi se înscriu într-o viziune largă, definită astfel de tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Criteriul economiei de combustibil va trebui să guverneze însăși concepția generală a dezvoltării în perspectivă a economiei noastre naționale, principiile pe baza cărora vom acționa pentru profilarea producției de bunuri materiale în concordanță cu realitățile și cerințele epocii noastre”.

Ridicarea eficienței întregii activității de producție este exprimată sintetic în creșterea productivității muncii pe seama căreia urmează să realizăm în actualul cincinal două treimi din întregul spor al producției industriale. În noul an, productivitatea muncii urmează să crească cu 9,6 la sută față de 1973.

Chemate să facă din laturile calitative ale proceselor economice un obiectiv major al întregii lor activități, conducerea unităților industriale au obligația să se ocupe permanent de înnoirea și modernizarea produselor, ridicarea calității acestora. Creдем că nu greșim spunind că punctul de plecare în îmbunătățirea calității constă în atitudinea critică, exigentă față de în-

sușirile produselor, compararea sistematică a acestora cu tot ce aduc nou și înaintat știința și tehnica mondială.

Sarcini deosebite prevede planul pe anul ce vine în domeniul agriculturii: producția cerealiară să ajungă la peste 18 milioane tone iar cea animalieră să crească cu 10 la sută. În vederea îndeplinirii acestor sarcini sint stabilite condițiile necesare. Îngrășămintele livrate agriculturii vor spori cu 45 la sută, suprafața amenajată pentru irigații se va extinde la aproape un milion și jumătate ha., iar parcul de mașini agricole se va dezvolta cuprinzând 116.000 tractoare, 11.000 combine autopropulsate și o gamă largă de alte mijloace mecanice. În aceste condiții sporirea producției depinde în măsură decisivă de folosirea deplină a bazei materiale și de efectuarea calitativ superioară a lucrărilor agricole în timpul optim.

O problemă centrală a activității economice în anul 1974 o reprezintă îndeplinirea în cele mai bune condiții a planului de investiții. Caracteristica acestuia, în noul an, o constituie orientarea mai chibzuită a eforturilor de investiții prin scăderea cu circa 5 miliarde lei a cheltuielilor pentru clădiri și alocarea prioritara a fondurilor pentru achiziționarea de mașini și utilaje. Deplina valorificare a acestei noi orientări necesită însă o preocupare susținută și plină de responsabilitate pentru scurtarea termenilor de execuție a lucrărilor de investiții și introducerea cât mai rapidă în circuitul economic a noilor capacități.

În prezent, activitatea de comerț exterior capătă un rol tot mai mare în dezvoltarea economică generală, în formarea venitului național, ridicarea nivelului de trai al populației. În planul pe 1974 se prevede creșterea cu 41,3 la sută a volumu-

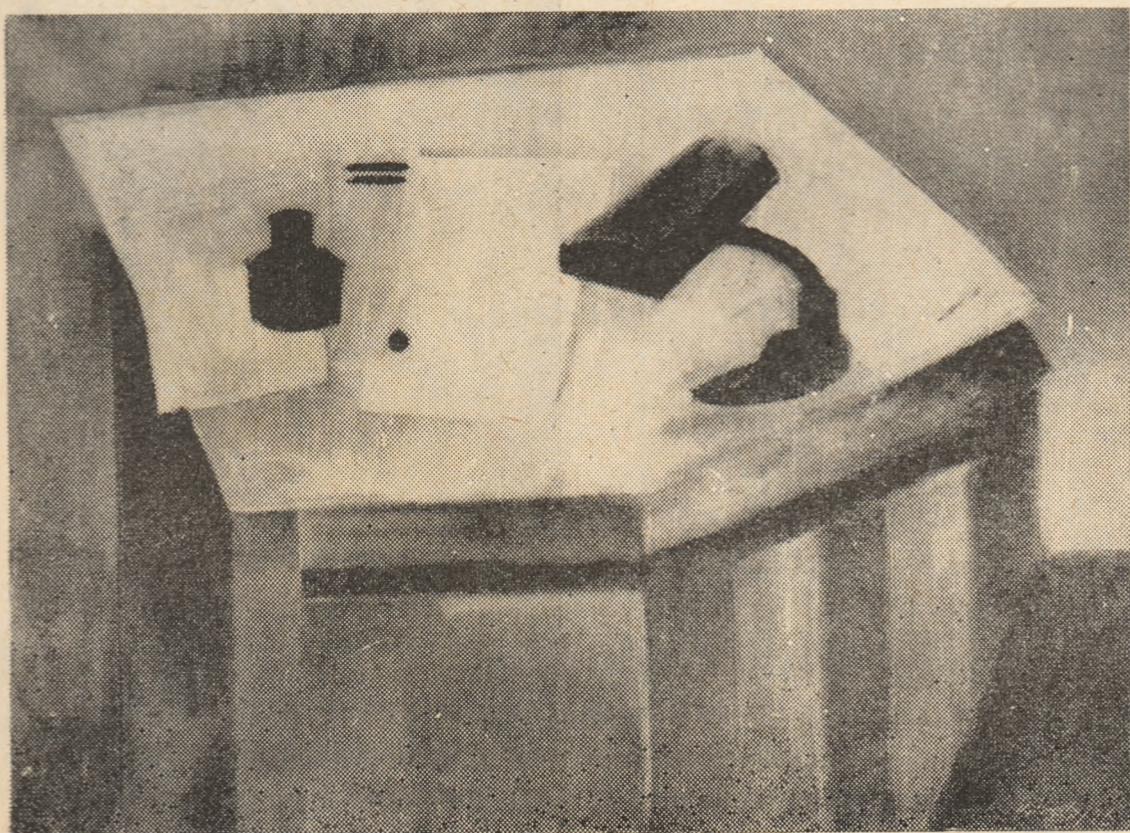
lui comerțului exterior (curente), precum și brarea, pentru prima dată 23 August 1944, a balanței plăți externe. Însfăptuirea acestor sarcini impune o preocupare susținută pentru realizarea fondului de mărfuri destinat exportului, pentru utilizarea chibzuită a resurselor valutare alocate importurilor și valorificarea cu rezultate cât mai bune a produselor noastre naționale pe piața mondială.

Prin toate prevederile sale, planul pe 1974 pune în centrul întregii noastre activități sarcina sporirii eficienței economice, a ridicării gradului de rentabilitate a fiecărei întreprinderi. Atrăgînd atenția asupra inadmisibilității existenței în economia noastră națională a unor întreprinderi care să lucreze neeconomic, secretarul general al partidului spunea: „ar trebui înțeles faptul că nici un colectiv de muncă din domeniul producției materiale nu poate trăi din beneficiul altor unități, pentru că aceasta duce la diminuarea venitului național și, în ultimă instanță, dăunează însăși creșterii nivelului de trai al poporului”.

În legătură cu aceasta este pusă și problema perfecționării indicatorilor de plan cu care operăm. Indicatorul producției globale atât de larg și frecvent folosit s-a dovedit a fi nu numai mult prea general dar și deficiente prin stimularea consumului de materiale costisitoare, a unei circulații nejustificate a producției ceea ce și explică de ce producția globală este adesea depășită, în vreme ce producția fizică nu este nici măcar realizată la parametrii planificați. Or, esențiale sint cunoașterea și urmărirea a ceea ce se produce nou, a valorii nou create prin activitatea economică. Iată de ce se consideră necesar ca prin planurile noastre să se introducă ca indicator principal producția netă.

Un adevăr fundamental evidențiat cu putere de dezbateră planului pe 1974 este legătura determinată dintre cerințele perfecționării activității economice și factorul om. Înțelegerea acestei legități cere raportarea oricăror obiective economice la om, la trebuințele lui decurgînd din esența sa umană, ca și la drepțurile și îndatoririle lui, decurgînd din dubla sa natură de producător și de proprietar al mijloacelor de producție, din condiția sa de cetățean căruia socialismul i-a deschis perspective nelimitate de participare la soluționarea problemelor sociale, la edificarea noii sale vieți.

Const. DROPU



Vasile ISTRATE :

„Natură statică”



Aurelian DINULESCU :

„Desertul”



## Valoarea reflexivă a poemului

După îndelungi exerciții, după ani de trudă asupra foii albe de hirtie, cite un scriitor ajunge (dar nu toți!) să-și limpezească sensul activității sale, iar rezultatul se concretizează de obicei în „arte poetice”, „profesiuni de credință” ș.a.m.d. Mai rar se întâmplă ca cineva să pornească invers, din lăuntru literaturii către exterior, scrisul său transformându-se într-o continuă mărturisire a actului creator. Este cazul lui Mircea Ivănescu, poet care ne-a oferit, prin toate cărțile publicate până acum, o adevărată descriere a nașterii versului, din aproape toate unghiurile posibile.

Dintru început trebuie însă lămurită situația poetului închis într-un asemenea fenomen. În ceea ce-l privește pe Mircea Ivănescu, mi se pare că totul pornește la el dintr-o anumită predispoziție psihică declanșată în momentul creației. Este vorba despre acumularea unei impresionante cantități de fapte culturale (mai ales literare), care determină o stare de hiperluciditate în fața poeziei. Astfel că modalitatea poetică profesoasă de Mircea Ivănescu se constituie în însușirea unor imagini evident compozite, alcătuite din elemente de decor și fragmente de memorie: „Dacă s-ar așeza pe marginea scaunului, / ca eroina din cartea cu vorbele înghețate, / în care nu crede nici autorul — (și e asta un semn / că nici ea nu crede? / că nici ea adică / nu este sigură că vorbele ei se așază / ca chelura pe geamul alb prin care privim / cum s-a făcut iarnă afară — și noi, lingă foc, / încălzindu-ne mâinile. E asta un semn că ea ride / în sinea ei, când vorbește cu noi?) / așezându-se ea acum pe scaun — și fața ei albă / pe care noi o privim, printr-o vreme de ne-străbătut / (cum e vremea strânsă între noi), ea crede / că ne-a spus o rătăcită — și noi, / umiliți, ne strângem așezându-ne pe pat / aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mână — / să nu spun nimic despre chipul ei atîta de obosit / încît i se încovoiau umerii, în fața oglinzii, cînd / se pieptăna încet. Să nu-mi mărturisesc spaimele / lingă fața ei înstrăinată, întoarsă de la mine. / Să nu urmbu cu versuri, ca și cu oglinda în mână / în care se frîng acele dimineți cu lumina cenușie / dinainte de zori. Poezia nu trebuie să fie reprezentare, / serie de imagini — așa scrie. Poezia / trebuie să fie vorbire interioară. Adică / tot eu să vorbesc despre fața ei înecîndu-se, căutîndu-și / respirația? Inșă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi / de remuscări tulburi, de gânduri doar ale mele, / ale imagini ei — ar fi numai un chip, o imagine — și ea, — adevărata ei ființă atunci?” Așadar începe căutarea echilibrului necesar între cuvînt și conținutul său, căutarea formulei care să angajeze expresia în literatură. Și pentru Mircea Ivănescu drumul acesta se desfășoară în poem.

Următoarele cărți vin să accentueze intenția poetului, desvăluind articulațiile versului și manevrele lor interioare, în fiecare moment cînd „mopete (vrea să) scrie un poem despre mopete”. Uneori poate părea tragică această ipostază a autorului, imobilizat de rațiune, cînd e silit să părăsească un foarte frumos debut de poem („Flacăra aceasta albastră, crae-i înconjoară trupul / și o face ființă străină, și îndepărtată, într-un timp orb —”), pentru precizarea dintr-o paranteză („pe care nici nu-l mai credem, nici nu-l mai știm / adevărat — căci am vrea să-l strîngem între mîinile noastre — / și el n-are ființă, decît în desen, în imaginea unei amintiri false, / ca într-o carte pe care ai citit-o demult”). Inșă tocmai tragismul acesta conferă o anumită lucrării poetului, este liantul pe care s-a alcătuit un destin liric.

Un corolar al poeziei ivănesciene, un adevărat „discurs asupra metodei” îl constituie recentul volum intitulat *Poem*. Cum se observă, unitatea de structură este proclamată chiar din titlu. În consecință, vom sublinia și noi, din capul locului, că este vorba despre o sinteză a reflecțiilor risipite în cărțile anterioare, o angajare definitivă în discursul literaturii despre sine. Printr-un decupaj sumar, „descrierea” acestui poem arată astfel: „Începutul (...) ar fi ca o scenă neutră dintr-un roman modern”; „așa se încep întîmplările, / care de fapt sînt tot un fel de cărți”; deci „lectura unui roman este — ... — doar un pretext”; „căci în ficțiunea / unui sentiment, a unei trăiri, trebuie întotdeauna / să se petreacă ceva”; „și e și o răsfrîngere / din ce ți se părea că știi atunci, demult...” Urmează trecerea într-o altă dimensiune, în care este „ca și cum ai citi o poveste / cu întoarcerea încă o dată spre mai adînc / a unei astfel de înțelegeri”; aici se derulează diferite „scene” ca „într-un fel de timp al ne-ființei”, cu pauze, cînd „în loc să ne închipuim (...), să facem amintitoare / ocoluri prin iarba peste care plouă mărunt”. Și iar se trece „mai departe, acolo unde se spune / cum a fost totul”, ajungîndu-se la „o scenă mai grea de semnificații”. După o scurtă recapitulare, urmează „o meditație cu cartea închisă”, „un capitol despre tristețe”, „una din scenele de înstrăinare” ș.a.m.d. Finalul se conformează pe canavaua presupusului roman polițist. Avem în această construcție un model de absorbție a realității în ficțiune. Demonstrația este urmărită din aproape în aproape cu mijloacele poeziei, și nu cu cele ale criticii. Adică avem de a face cu un fel de auto-divulgare a literaturii.

Emil NICOLAE

„Imaginația, ce lucru extraordinar! În sine însăși, străină sie înseși... întotdeauna ea compensează...” Cuvintele lui André Malraux rezumă în parte romanul Așteptare al Mariei-Luiza Cristescu. Viața ca existență imaginară, ca asediu repetat împotriva realității, a condiției ei formează substanța cărții, frumusețea ei lirică. Personajele Mariei-Luiza Cristescu evadează din realitate construindu-și o lume imaginară care compensează eșecurile: „Avem o salvare. cavalerie, avem una. Vom trăi în imaginație durerea și spaima, o vom inventa, o vom construi, o vom face să devină realitate. realitatea acestui castel vrăjmas, care ne interzice totul. În gînd voi putea crede că-mi ești necredincios și voi suferi de moarte, îmi voi imagina trădările tale și voi muri de durere și rușine, în mînte voi vedea îngroparea soarei mele lumești și voi plînge bunătatea ei fără margini și tot în această lume voi putea trăi, voi putea trăi... măcar marea mea dramă, aceea care îmi lipsește aici...” (p. 153—154). Poate însă o imaginație fecundă să înlesnească, să compenseze (cum spune André Malraux) dramele existenței? Poate imaginația să depășească condiția vieții reale printr-un proces de recuperare și de resincronizare între o lume concretă și una imaginată? Dacă „Materia romanului nu este altceva decît psihologia imaginată” (Jose Ortega y Gasset), imaginarul nu exclude însă în romanul Mariei-Luiza Cristescu realitatea socială, luciditatea personajelor, vocația lor tragică. Romanul Mariei-Luiza Cristescu cuprinde de fapt trei microromane: ale cuplurilor Raluca-Val (o familie de artiști), Ioana-Lucian (o Mia Fabian mai neburd și un Minda foarte blazat, modest), microromanul lui Horia. Fiecare microroman are o altă tehnică: confesiunea lirică, relatarea la persoana a treia, dar și la persoana întâi (ancheta, jurnalul) și din nou confesiunea, rememorarea în timp a existenței. Toate microromanele au însă un narator principal care reprezintă vocea scriitoarei: Raluca. Ea este aceea care povestește și îi pune și pe alții să se confeseze, să ajungă la o concluzie. Registrele stilistice ale romanului sînt condiționate de realitatea trăită și imaginată. Tipul de narativitate e condiționat însă și de complexitatea personajelor, de valoarea din punct de vedere profesional, de raportul lui cu lumea. Pentru a reconstitui viața doctorului Horia, romanciera apelează la memoria colectivității, la o judecată obiectivă. Ancheta întreprinsă printre medicii, timpul petrecut la sanatoriul doctorului Walter Horia sînt reconstituite din punctul de vedere al realității. Imaginarul din roman se formează o dată cu întrebarea: cum de a fost posibil ca memoria și metodele doctorului Horia, „marele vindecător” să-i supraviețuiască? Maria-Luiza Cristescu studiază — și acesta este romanul cel mai realist al scriitoarei — realitatea, duelul profesional dintre doctorul Horia, directorul sanatoriului și ceilalți, înmăsa lui putere de a domina, de a influența și de a rădăci până la sfîrșit un om de o înălțime morală exemplară. Prin romanul lui Horia, Maria-Luiza Cristescu se dovedește a fi o analistă remarcabilă. Metoda folosită este ancheta, reconstituirea, confruntarea. Toți cei care l-au cunoscut pe doctor (și aceasta se întîmplă după dispariția lui absurdă) își exprimă versiunile proprii cu micile sau marile exagerări, justificîndu-și comportarea stranie, voiața lui teribilă de a dirija pe ceilalți medicii, de a le transmite o morală roșie de a trăi viața eroic, în afara...

Din sentimentul adversității profesionale și umane a celorlalți doctorul Horia își consolidează un destin, o experiență pe care medicul din sanatoriul o adoptă. Frumusețea tragică a personajelor Mariei-Luiza Cristescu sînt în transformarea receptivă de viață într-un adevăr fundamental. Morală doctorului Horia este morală unui personaj care refuză medicocritica. Toată viața lui este o luptă de a se depăși, dar și o angajare a celorlalți în competiție, fără să-i disprețuiască și fără să-i umilească prin superioritatea lui intelectuală și profesională. Romanul se formează pe măsură ce fiecare medic își expune varianta. Celebritatea doctorului Horia s-a născut dintr-o obsesie a cunoașterii umane duală pînă la analiza afectivității: „E un sublim mesters al poezii întinse pînă la marginile ei

# Literatura imaginarului

Zaharia SÂNGEORZAN

cunoașterea sufletului omenesc. Acestui lucru trebuie să se dedice fiecare vindecător de suflete. Această luptă pentru a ști cît mai mult despre oameni, totul despre ei se plătește însă cu o mare ariditate sufletească” (p. 227). După moartea doctorului, Raluca încearcă să interpreteze viața lui Horia, să descopere adevărata identitate a psihiatrului. Testele ei scot în evidență personalitatea fascinantă a savantului. Realitatea și ficțiunea se confundă: nimeni nu mai poate stabili cu exactitate în ce constă miracolul viabilității operei doctorului. Mitul lui se prelungește. Raluca vrea să-l explice prin memoria celorlalți dintr-un sentiment al concurenței. Personajele romanului (doctorii Roșu, Ioachim, Teodorescu ș.a.) trăiesc din mitul doctorului Horia, sînt copleșiți de gloria lui postumă. El a supraviețuit devenind un model, cu toate că n-a lăsat după moarte nici un tratat sau jurnal, ci numai un exemplu, o morală invulnerabilă.

Trîndu-și condiția de medic și în același timp și pe aceea de bolnav incurabil, personajul Mariei-Luiza Cristescu respectă un sistem de adaptare la viață o dublă: reală și imaginară. Terorizat de bolnavi, medicul devine actor, iar actorul medic. Dedublarea este o metodă pentru înlăturarea suferințelor pacienților, o evadare în imaginar. Toate personajele Mariei-Luiza Cristescu au vocația imaginarii, sau, mai bine spus, obsesia lui. Există în acest roman o întreagă teorie a imaginarii ca principiu al vieții și al iubirii: „Iubirea nu e altceva decît o construcție imaginară a unei singure persoane pe niște date. Iubirea a doi oameni e întîlnirea dintre două construcții imaginare, care pot să n-aibă nici un element comun și, totuși, în realitate, ele converg într-o comuniune.

— Atunci, iubirea reală, reciprocă, e falsă, căci fiecare știe doar ce se clădește în mîntea lui, fără mari posibilități de a aduce la un numitor comun al realității cele două imaginații.

— Dar ce importanță are? Gîndește-te! Doi oameni se iubesc, ei nu pot gîndi identic. nu pot construi sentimentul lor comun, fiecare în parte, pe aceeași platformă. Nu e omenesc. Dar iubirea există, e reală. Tu deții o parte a ei, el o deține pe cealaltă. Numai el știe de ce, pentru ce te iubește, numai tu știi de ce, pentru ce îl iubești. Și, totuși, singurul fenomen real, bazat pe o neconcordanță totală de imaginație, este iubirea reală. faptul că sînteți împreună de zeci de ani, dorindu-vă, tolerîndu-vă, entuziasmîndu-vă unul pentru celălalt, fiecare din alte motive. Conflictul pe care îl vezi tu e inexistent. Vrei să suferi pentru o neconcordanță a lumii imaginare cu cea reală. Dar asta e dată de la începutul lumii” (p. 282—283).

Drama personajelor este o dramă a imaginației: cu cît ele trăiesc mai mult contradicțiile cu atît conștiința dramei crește, se transformă în obsesie. Drama doctorului Horia este declanșată de conflictul dintre sentimentul realității concrete și sentimentul imaginarii. Drama Ralucai este a neputinței de a pune de acord realitatea cu mulțimea imaginilor formate despre ea. Construindu-și o lume imaginată cu o psihologie a ei, Raluca devine, pînă la un punct, o victimă a propriei imaginații. Tot ceea ce face sau gîndește este efectul imaginației. Romanul suferă pe anumite porțiuni de excesele imaginației Ralucai care transformă și cu sens și fără sens realitatea în literatură, dar într-o literatură u-neori minoră.

## OCTAVIAN VOICU

tu

E toamnă-n minăstirea de ferigi —  
Si lacu-i orb de frunzele căzute —  
Bați fără gînd cărările izuite,  
Și te trezești că numele ți-l strigi.

E toamna roșie ca vechea moară  
Prin care astăzi vîntul doar mai trece —  
Tu, care ești cu tine mai petrece  
Și tot ce-a fost, acum mai mult te doară.

poezie

Văzută steaua ce răsare  
priveghiului, vestire pură.  
Și ochiul limpezit de moarte —  
cuprinde raza — ne-ncepută.

Rupt de la gură e cuvîntul  
și pus alături  
ea un rod.



Ion ANTONICĂ :

„Portret”



**D**estinul fascinant al „cărților de înțelepciune” — urmărit de la sfaturile basileului carpto-dunărean până la *Manualul bunului român* al lui Nicolae Bălcescu — vertebrea mentalitatea citorva secole de incertitudine politică, în care forme de cultură aluvionare, de proveniență orientală-occidentală, nu s-au topit încă total în nervurile ce exprimă plener spiritul romanității orientale. Sosite, prin timp, de la Bizanțul aureolat tragic în memoria colectivă, textele încărcate cu „sfaturi” și „pilde” prelungește în mod specific dualismul existent în cultura bizantină (constantinopolitană), deși la noi nu există fenomenul dogmosic decît — elasticizînd termenul — în paralelismul de mai târziu al limbii fanarioților cu aceea a țirgoșilor lui Anton Pann. Competiția sacral — profan, cu prevalența treptată a termenului secund, jalnează, prin „cărțile de compoziție” ori „oglinzile principilor”, un traseu segmentat în etapele sintetice și succesive ale clericului, cărturarului și cetățeanului, concretizînd deci trei mari faze în dezvoltarea culturii noastre: umanismul civic, iluminismul patriotic și romantismul pașoptist. Astfel, lucrările lui Al. Dușu, *Cărțile de înțelepciune în cultura românească* (Editura Academiei, 1972), și *Sinteza și originalitate în cultura română* (E.E.R., 1972) încheagă o concepție unitară prin includerea unor valori literare puțin cunoscute și aproape de loc studiate (cu excepția unui forga, de pildă) în sfera, mai largă, a faptului de cultură. Observațiile, fertile pentru definirea spiritualității sud-estice, vizează mutațiile istorice din mentalitatea colectivă a acestui spațiu de interferență geopolitică. Breviarul cărturarului, de exemplu, se consolidează în Renașterea brncovenească — prin tipăriturile inițiate de către Antim Ivireanu — etapă ce corespunde cu infiltrarea tendințelor umaniste în operele lui Cantemir sau în cele ale Stoilnicului Cantacuzino. Rezultatul este o laicizare ce impregnează și tipăriturile mereu mai depărtate de „oglinzile” de aceeași religioasă. De la confruntarea barocă trup-suflet, Cantemir trece la aceea dintre înțelept și lume într-un *Divan* răspîdit mai apoi în Orient. Nu mai miră receptarea, tocmai acum, a *Pildelor filosofice* sau a *Florii darurilor*. Ele urmează cursul firesc al unui drum la capătul căruia vom găsi monumentalul paremiologie al lui Anton Pann. Ricoșul laic al acestuia — de care aminteam altădată fixînd o etapă a balcanismului nostru literar — este așadar pregătit și ordonat pe trepte ce se succed într-o istorie a mentalităților și ideilor sociale. Derivate din cărțile amintite mai sus plus *Philogelos*, culegerile lui Dinicu și Iordache Goleșcu premerg întreprinderea dascălului de mușchie. Mai mult, comentariile lui Dinicu în marginea preceptelor lui Isocrate (*Cuvîntul către Dome-*

## Cărți de înțelepciune

*nikos*) inserate în *Adunarea de pilde* trădează — observă Al. Dușu — luminismul moderat al boierului. apropiindu-se, am adăuga noi, de „conformismul” mediului antonpannesc.

Că, pe de altă parte, competiția dintre religios și laic ia aspectul unei coexistențe mergînd pînă la relația complementară, aceasta își are explicația în faptul că, începînd cu creația omiletică și continuînd, la noi, cu *Învățăturile lui Neagoe* sau cu *Divanul* cantemirian, spiritualitatea răsăriteană subliniază „ponderea acordată lucrării voinței umane cu cea divină, cea sinergie menită să creze o disponibilitate spre sesizarea esențelor” (*Cărțile...* p. 78). Teoria despre „sofianic” a lui Lucian Blaga își are izvorul aici, în „raționalismul ortodox” ce colorează caracteristic „momentele de densitate”, definiții pentru civilizația nord-dunăreană pînă în pragul celui de-al XIX-lea secol. Păstrarea formelor statale explică perpetuarea literaturii parentice. Epocile se leagă între ele printr-un filon de gândire continuu, izvoart din realitățile momentului și fundamentat pe obsesia, mai veche, a „philousiei” eterne. „Eliberările” succesive, de care vorbea Dimitrie Popovici se nuanțează în spiritul unei continuități ce reclamă sinteza, definibilă pentru întreaga noastră cultură. „Momentele de sinteză — consideră autorul — nu au condamnat elemente rezultate dintr-o antinomie universal-national sau elemente oferite de confluența mai multor culturi situate în zone de interferență” (*Sinteza...* p. 35), ele purtînd în schimb numitorul comun al raportului complementar dintre tradiție și inovație. Relația aceasta, alcătuiind axul unei concepții solid articulate, postulează cercetarea fenomenului (literar) dinăuntru său, fără să nege rolul „impulsurilor externe”. Forme de spiritualitate sud-estică se prelungește pînă târziu, în nervuri din ce în ce mai subțiri, alimentînd imaginația autorilor de hronografe, preocupările de logică ale lui Dimitrie Cantemir, sau apetitul pentru fabulos și relatare orală — ambele înrădăcinate în spiritul, legănat mioritic, al nord-dunăreanului. Itinerariile cărților populare — cele mai multe sosite din Orient — însumează o unică și colectivă aventură, unificînd spațiul — sud-estic, cimentat de altfel și pe amintiri comune, de substrat. Controversatul veac XVIII îmbină

„spiritul oriental cu supraviețuirea manifestă a formelor bizantine și cu influențe permise din Occident” (*Sinteza...*, p. 145). „Cărțile de înțelepciune” ilustrează la rîndul lor, ca surse și fond de idei — fie că se subsumează sau nu „codului ideologic” al epocii — un aspect particular al relației dintre Orient și Occident existentă, probabil, la toate nivelele spiritului nord-dunărean. Autocratismul de esență orientală și principiul teocrației răsăritene se întîlnesc cu democratismul în aliajul — comentat încă în *Istoria ieroglifică* — specific bizantinismului ce intermediază astfel pătrunderea, la noi, a lui Agapet, Isocrate sau a cărților populare revendicate de către vechea Indie dar care, prin adăugări succesive, devin aproape creații naționale. Credem, de aceea, că remedierea observației de mai sus, în sensul acordării unui loc dacă nu prioritar, în *Orice caz de paritate*, a elementelor de confluență alături de raportul tradiție-inovație, ar servi la clarificarea decisivă a diferitelor momente de densitate din cultura românească. Sarcina e dificilă și ea aparține, după însăși precizarea lui Al. Dușu, unui viitor pe care îl dorim cît mai apropiat. Aceasta, și pentru sugestiile ce ne ajută la elucidarea așa numitului impact balcanic în cultura (și mai ales literatura) noastră. E adevărat, deosebiriile dintre „saeculum”-ul Principatelor dunărene și cel al popoarelor peninsulare sînt numeroase și sensibile. Păstrarea autonomiei statale, demonstrată magistral de către Nicolae Iorga, a contribuit la formarea unor focare culturale interne, în raport cu cele ale sud-estului, situate în centre precum Viena sau București. Datorită aceluiași motiv, exploziva „renaștere” balcanică își are drept corespondent un „risorgimento” autohton, cu toate că stabilizarea vieții orășenești e sincronă la noi și în Balcani, iar echilibrul românului nu exclude coexistența contrariilor violente, caracteristică psihologiei lui „homo balcanicus”. În pofida diferențelor firești, aparținem — prin istorie, cultură, dar și așezare geografică unui spațiu ce a adus o contribuție substanțială la prestigiul intelectual al continentului. Pînă nu demult „raportarea la curente intelectuale din societățile (occidentului — n.n.) era considerată obligatorie, evoluția culturii românești neputînd fi trasată decît prin „continua comparare”. Tocmai de aceea, „în măsura în care Europa este confundată cu Occidentul, iar culturile sînt întrevăzute că se alipesc și se rup ad libitum unele de altele, așa cum un gânditor poate deveni peste noapte taoist și se poate mira în zori cum pot fi alții persani, discuția este inutilă”. Aceste cuvinte alcătuiesc un „prodemo” la care ne raliem cu convingerea că, prin legarea mai strînsă și nu doar enunțativă a culturii noastre de contextul sud-estic, se deschide un cîmp vast cercetărilor multiplane.

Mircea MUTHU

## Precizări necesare

În *Cronica nr. 51/1973*, istoricul literar și fostul meu asistent, Mihai Drăgan, exprimă sub titlul „Critica negativistă” cîteva opinii despre cronicile literare pe care le semnez de cîțva timp în *Convorbiri literare*. Convîns fiind că ele pleacă dintr-un e-lan pedagogic, voi trece cu vederea ironiile ieftine, insinuările neloiale, ca și afirmațiile categorice, dar în nici un fel demonstrate (că atitudinile mele sînt „lipsite cel mai adesea de o argumentare elementară”, că practic „nihilismul” etc.). Stima și prețuirea pe care le am pentru autorul articolului la care mă refer mă obligă, totuși, să vin cu două precizări, absolut necesare:

1) Mihai Drăgan scrie la un moment dat: „Proaspătul absolvent de facultate (adică eu — n.n.) respinge «vehement» studiul monografic pe «tipar tradițional» deoarece ascunde «cel mai ades inaptitudinea flagrantă a autorilor pentru construcția critică, incapacitatea de a formula și conduce o demonstrație proprie»”. Vocabulele și sintagmele care îmi aparțin fac parte din *cronica* la monografia Camil Petrescu de I. Sirbu, unde însă susțineam că totul altceva. Iată paragraful cu pricina în care am subliniat porțiunile reținute de Mihai Drăgan: „Am luat atitudine împotriva unor studii monografice scrise de universitari sau ne-, studii concepute tradițional, nu pentru că aș avea ceva împotriva unui asemenea mod de organizare a materialului, ci pentru că în multe asemenea lucrări, dincolo de el, nu se mai găsește nimic semnificativ. Tiparul tradițional, la fel de acceptabil ca oricare altul, ascunde, totuși — cel mai ades inaptitudinea flagrantă a autorilor pentru construcția critică, incapacitatea de a formula și conduce o demonstrație proprie. Și este cum nu se mai poate mai greșit a susține că asemenea personaje practice o critică universitară. Adevăratul universitar îi învață pe studenți să gîndească, să ajungă la formularea unor opinii proprii. Și cum ar fi posibil acest lucru prin simpla reluare și memorare papagalicească a judecăților consacrate? Critica universitară repudiază locurile comune și comoditățile de gîndire și, întocmai ca prin alte părți ale globului, este avangarda perpetuă a criticii. Numai că, așa cum nu toți funcționarii universităților sînt universitari, nici toți universitarii care cred că scriu critică nu formează critica universitară.”

2) „Al. Dobrescu — urmează Mihai Drăgan — s-a declarat, cu entuziasm, partizanul studiului monografic pe tipar modern care înseamnă, în «concepția» sa, «scoaterea» operii analizate «din timpul care i-a dat naștere» deoarece «esența ei apare ca supraistorică»”. După care mă muștră, invocînd ideea că „opera literară trebuie analizată nu prin schema dogmatismului estetizant, ci printr-un proces de receptare dialectică a valorilor artistice raportate, deopotrivă, la timpul în care a (sic!) apărut și la criteriile de valorificare critică ale contemporaneității noastre”. Idee pe care o accept fără rezerve și acum, după cum o acceptam în chiar pasajul din care citează sporadic Mihai Drăgan (și care face parte din textul cronicii la monografia consacrată de domnia sa lui Hasdeu), unde însă nu comitem o judecată de valoare, ci numai una de existență. Dar iată pasajul: „Două sînt, în principiu, unghiurile din care poate fi privit un scriitor. Primul vizează integrarea lui într-un context social-istoric, într-o «generație» de temperament și gîndire, urmîrindu-se locul distinct în cadrul ei, manifestările de aderență și neaderență la idealurile epocii, cu alte cuvinte, momentul pe care respectivul autor îl concretizează în istoria unei literaturi. Celălalt, adjudecîndu-se parțial din primul (în înțelesul că nu ignoră cadrul istoric, cel puțin ca punct de plecare, ca «matrice» a unei formări spirituale), acceptă, în cele din urmă, o judecare deasupra istoriei propriu-zise. Opera este scoasă din timpul care i-a dat naștere, este adusă spre noi, încercîndu-se a i se descifra o ordine modernă, aș zice, chiar contemporană. Ponderea cercetării alunecă, așadar, dinspre istoric spre artistic, lectura critică se resimte de împrăjurarea că monografistul a parcurs în prealabil cărțile modernității. Lumea contemporană unei opere, situația istorică și estetică a contextului pot explica, în primul rînd, realizările ori eșecurile, laturile în care ea inovează și cele în care urmează o tradiție. Perenitatea își are doar izvorul în istorie prin aceea că se cristalizează cîndva, undeva și prin efortul cuiva: esența ei apare ca supraistorică.”

Monografia lui Mihai Drăgan se înscrie în tiparele primului tip amintit, chiar dacă...”

Nu mă îndoiesc de faptul că istoricul literar Mihai Drăgan, care jurase cîndva pe etica nașnilor maioreștiene și care pledează consecvent pentru exactitatea informației, va înțelege cum se cuvine aceste mărunte, dar necesare, precizări.

Al. DROBESCU

\*) În temeiul dreptului la replică, publicăm acest material, care exprimă punctul de vedere al lui Al. Dobrescu în legătură cu un articol al colaboratorului nostru Mihai Drăgan.

### către patrie

Ce limpede îmi curge-n trup  
Muzica ta de veacuri fără moarte  
Și dacii alergînd sub steagul—lup  
Cu sufletul pe cerul mai departe!

Îmi urcă-n oase seva ta curată  
Ca-într-o cetate lacrima de Olt,  
Aștri albaștri ochii mi se-arată  
Sub fruntea fulgerată dezinvolt

Eu niciodată nu mai sînt tot eu  
Ci însăși țara, lut și trandafir  
Neamului meu într-un exod mereu  
Spre țărnuț Soarelui unde respir

Și sînt pe creștet cușma lui Mihai,  
În chip de pană — veacul îmi anin;  
O, românesc pămînt, vîpăi de crin  
În Alba Iulia flori-mi răsărea!

Și Dunăre îmi e centura prinsă  
În Delta cataramei de argint,  
Cîmpia inimii, de jaruri ninsă,  
O simt Carpații pieptului izbînd

### vultur

Să dezvelim în piepturi lumina unui steag  
Mai roșie secunda pe temple să ne zboare  
Cum ne strigăm eroii ce-n astre ne atrag  
Din arbori să țîșnească fintini de sărbătoare

Cu inima pe zare să dăluim o scară  
Pe lespezi fericite florii să ne poarte  
Și gloria din riuri cum fumegă polară  
În plaiuri să-ncolțească lumina fără moarte

Sub libertatea blondă străbunii-nțineresc  
Vulturii să ne rostească spiralele-n zenit  
Ceteata izvorită din osul românesc  
Să ne respire-n imnuri destinul infrunzit

Paul TUTUNGIU





cronică teatrală

## Un debut: NATALIA DĂNĂILĂ

Principalul merit al unui teatru, în afară obligației de a-și forma publicul și de a-i satisface exigențele de variate profiluri, este descoperirea și promovarea dramaturgiei originale. Se știe și se recunoaște îndeobște că, indiferent de valoarea spectacolelor date cu capodopere universale, suflul unei mișcări teatrale naționale îl constituie dramaturgia autohtonă, mai ales cea care surprinde atât specificitatea gândirii și sensibilității unui popor cât și orientările, eforturile, zbatările, idealurile manifestate în actualitate.

În această privință, cel puțin, referindu-ne la deschiderea îndrăzneată spre piesa originală, să recunoaștem că, mai cu seamă în ultimii ani, „casa lui Alexandru” — adică Teatrul Național din Iași — și-a făcut pe deplin datoria. Andi Andrieș, Ștefan Oprea, Mircea Radu Iacovan au debutat aici și continuă să-și prezinte operele ulterioare pe această scenă. Au mai fost și alte debuturi, mai mult sau mai puțin fericite, timpul își va spune, desigur, ultimul cuvânt — și am avut, de asemenea, ocazia să aplaudăm în continuare, chiar când nu a fost vorba de debuturi, destule piese aflate la primul contact cu spectatorii.

Oameni prin transfer, piesă în trei acte de Natalia Dănăilă, constituie însă un debut absolut, și nu folosesc această noțiune cu intenția de a sciza eventualele neîmpliniri, sub cuvânt că ele ar fi inerente, ci conduc numai de convingerea că — indiferent de reușita de ansamblu, împrejurarea rămâne totuși probantă, pentru orice autor revelind dacă el are într-adevăr ceva de spus sau se înscrie în numeroasa toagmă a epigonilor. Ei bine, se pare că Natalia Dănăilă are ceva de spus, dacă judecăm cel puțin după creaționarea subțire a personajelor, fără apăsări facile, deci fără vulgaritate, și după două dialoguri dovedind subtilitatea sondajului sufleteș. Este dialogul dintre tinerii Toma și Lulia din actul II și cel dintre soții Letiția și Andrei. Ele se desfășoară paralel sugerând două universuri opuse, deși ambele posibile. Mai sînt și alte dialoguri în care autoarea manifestă o discretă sensibilitate, o înclinație spre explorarea candorilor sufletești, indiferent de vîrsta și de poziția personajelor, și voi căuta să argumentez observația. Înainte se cere însă explicit titlul. „Oameni prin transfer” poate sugera aspectul birocratic al permutării unor indivizi dintr-un mediu și dintr-o profesie în alta, dînd curs nu vocației care „sfințește locul”, ci tentațiilor carieriste; pe de altă par-

te, este evident că autoarea și-a gândit la o metaforă, menită să amplifice sensul piesei sale: transferul de umanitate, poate avea înțelesul înfluențării reciproce a indivizilor, pe canalele omeniei, ceea ce implică afirmarea posibilității de comunicare și îndrituiește un optimism moral care aici nu are nimic ostentativ, nu are nici un fel de alură tezistă.

S-ar putea ca tocmai grija de a evita tezismul să explice de ce, din menționata perspectivă, conflictul să apară estompat. Adevărat este că nici regia (un al doilea debut: cel al lui Brandy Borasch) nu a reușit să distribuie, plasindu-se în același unghi, accentele convenite. Total se infiripă mai mult din dialoguri, — de aceea le-am și menționat mai întîi pe acestea — iar combustia interioară a personajelor se prezintă eliptic. Dar, pentru a discuta mai la obiect, iată schema subiectului: în redacția unei reviste, undeva în provincie, a apărut drept conducător un personaj a cărui poză exterioară acopere un caracter găunos, egoist, infatuat, vorbind în numele unor principii în care crede foarte puțin. Este așteptat și privit, la început, cu încredere de unii, cu scepticism doar de un singur redactor: tînărul Toma. În raport cu acest transplant redacțional se manifestă, de fapt, candoarea personajelor diverse, de care aminteam mai sus: de la „Băiatul cu chitara” la maturul „G.C. (Critic literar)”, șef, se pare, al secției culturale. — Implicînd-o aici și pe Violeta Drăgan, domnișoara cam toamnă-tecă, și pe Lulia, fosta studentă a noului redactor-șef și chiar pe Letiția — soția acestuia, femeie înșurubată, mereu în așteptarea unui soț mai mult absent, acesta cu o viață personală neliniștită prin imposibilitatea fixării geografice și profesionale.

Toate aceste speranțe, nutrite, cum spunem, cu o candoare motivată diferit la fiecare vîrstă, sînt înșelate, căci personajul în care ceilalți investesc moralmente atât de mult, dezertează din nou. În schimb, fosta studentă a maestrului se apropie de scepticul dar nu și insensibilul Toma și chiar Băiatul cu chitara, fascinat, un moment, de „personalitatea” aceluiași personaj de fațadă, găsește un suport afectiv și un model în tinerețea exuberantă a lui Toma.

Cum se vede, există aici, în germene, aspecte etice apte a sustine un conflict mai precis conturat, există sensibilitate autentică, există schițe de portret pe care buni actori, cum

ar fi M. Finculescu (G.C. — critic literar) ori Adina Popo (Letiția) au căutat să le folosească în compunerea personajelor. Autoarea a dezvoltat însă cu oarecare simțibilitate intrigă, iar în experiența care, ca o lege nescriasă, consacră aproape toate debuturile și cu o doză de școlărească sfidare (și care nici nu-i vău unui începător) și-a pus și aici pe cea mai obișnuită: și la Natalia Dănăilă abundă astfel scenele în care două personaje, considerate mai ușor de rezolvat decît cele mai... populare.

În fond, însă, e o fuzie, pămîni că, dacă scenele cu mai mulți actori în scenă se rezolvă, totuși, prin câștigarea unei anumite abilități tehnice, dialogurile reușite constituie pietre de încercare care presupun, ca să depășească banalitatea, dotații autentice. Or, de oarecând calitatea funcționar autoarea pare a nu fi lipsită. Ceea ce, pentru un debut este îndestulător.

Regia debutantului Brandy Borasch, încă lipsită de mărturie unei valorificări expresive a lirismului conținut, ca și de știința gradării scenele și replicilor, preferăm a o considera deocamdată neconștientă, cu atât mai mult cu cît a scris în față un text dificil datorită și inaparentei lui finalități. În schimb, scenografia semnată de Hristofenica Coracu crează un cadru generos, cu valori nu numai funcționale ci și plastice, din păcate prea puțin valorificate în spectacol. Sudura între decor și mișcare nu s-a realizat pe întregul parcurs al reprezentății. Actorii au jucat corect, cu vădită intenție de a anima acțiunea. Domnița Mărculescu (Violeta) a urmărit consecvent traiectoria rolului, rezolvînd-l cu precizie de ton. Coasta Popo a tinuturat prima parte cu o notă de cinism, și a aflat în rest resursele de lirism care i-au desemnat drept un bun partener al tinerei Lulia, jucată cu sinceră sensibilitate de Violeta Popescu. Mircea Florin — un nume nou în colectivul ieșean — rămîne a prezentat exactă, caracterizînd judicios personajul, lipsit însă (deocamdată?) de pregnanța cerută de un rol central. În fine, ca amator, studentul Mircea Rotaru (Băiatul cu chitara) s-a achitat la un nivel corespunzător, stîngăcia sa răspunzînd, de altfel, datelor personajului. Totuși, rolul cred că pretindea mai multă luminozitate, mai mult antren, fiind vorba de unul din termenii care contribuie la definirea conflictului și — parțial — a sensului piesei.

N. BARBU

concerte

## INEGALITĂȚI

În pianistica românească actuală Sofia Cosma apare ca o personalitate de o izbitoare vitalitate. Interpretările sale sînt robuste, suculente, încărcate de sevă, interesante și captivante totodată. O tehnică instrumentală explozivă cu efect de șoc servește adeseori, alături de momente electrizante ce se prăvălesc asupra ascultătorului cu vigoarea implacabilă a unor fenomene naturale și momente de mare finețe expresivă, totul înglobat într-o concepție muzicală sobră, unitară, modelată în contururi ferme, dar izvorînd dintr-o sensibilitate vie într-o continuă vibrație, reflex ultim al unui spirit complex și profund.

La recenta execuție a concertului al doilea de Saint-Saëns s-a resimțit uneori o nepotrivire conceptuală și mai ales temperamentală între solistă și dirijorul George Vintilă care în ciuda efortului plin de evidentă solicitudine, nu a evitat totdeauna unele decalaje între pian și orchestră.

★

Instrumentiști foarte tineri (copii sau adolescenți) pot cînta frumos atunci cînd sînt talentați și bine îndrumați, chiar dacă tehnica de care dispun nu este ireproșabilă. Faptul se datorește unor calități care sînt zestrea de invidiat a vîrstei: spontaneitate, franchețe, entuziasm, încredere, calități ce se asociază unor chipuri limpezi pe care n-au apărut încă culele grijiilor vieții, unor ochi strălucitori încă netulburați de umbrele îndoielilor.

Concertul orchestrei de cameră a Liceului de muzică din Iași a răsunit cu o prospețime primăvărată, sfîdînd parcă anotimpul și punînd o pată vie de culoare pe pinza destul de monocromă a actualei stagiuni.

Faptul că s-a cîntat la lumina luminărilor și într-o costumație dacă nu chiar adecvată epocii lui Bach, Händel și Mozart, dar sugerînd o deplasare într-un alt timp, a adăugat un farmec în plus, apreciat în primul rînd de protagoniști!...

O orchestră de coarde este pretențioasă la orice nivel și cu atît mai pretențioasă la nivel de școală cînd este nevoie să se lucreze nu numai pe partide ci de multe ori chiar cu fiecare elev în parte pentru a rezolva probleme de intonație, arcuș, calități de sunete; ca să nu mai vorbim despre omogenizarea ansamblului și înțelegerea interpretării într-o încadrare stilistică adecvată; o muncă extraordinară care cere multă pricepere și o infinită răbdare. Probabil că profesorul și dirijorul Nicolae Vurpăreanu le are din plin din moment ce a reușit să-i facă pe tinerii interpreți să cînte atît de frumos, atît de autentic frumos.

Nu afirm că-n execuția paginilor din Händel, Bach, Mozart și Alfred Alessandrescu totul a fost perfect; nici nu era posibil și nici nu era absolut nevoie. S-a cîntat însă cu reușita era ambiția fiecăruia dintre executorii. (De cite bucurii estetice și sufletești nu ne privează profesioniștii exact prin lipsa acestei ambiții?!).

Totuși pretențiile dirijorului fiind mari s-a realizat mult: o acuratețe dacă nu absolută, dusă cel puțin pînă la nivelul la care să fie posibilă o evoluție melodică sensibilă, caldă; o frazare de bun gust; un ambuț larg de nuanțe, calitate de sunet. Interpretarea luată în totalitate avea farmec, farmecul a tot ce e tînăr, proaspăt, necontrafăcut și totuși aureolat de gravitate, seriozitate, simț de răspundere.

Foarte reușită interpretarea lucrărilor „Amurg de toamnă” de A. Alessandrescu și „Mica serenadă” de Mozart; se cuvine menționat violonistul C. Pintilie care în interpretarea pretențiosului Concert în la minor de Bach a dat dovadă de muzicalitate, forță de susținere și o bună pregătire instrumentală.

★

Un concert se remarcă în primul rînd prin efectul imediat dar își confirmă valabilitatea și prin ceea ce rămîne ca impresie de durată, eventual prin comparație cu manifestări similare. Într-o evaluare retrospectivă recitalul Mihaelei Agachi (încă studentă a Conservatorului „George Enescu”) continuă să se detașeze pe fondul bogat al stagiunii camerale.

Interpretînd cu egală dăruire muzică de lied și de operă într-o gamă expresivă largă, tînăra cîntăreață cereuște nu numai prin glasul cald de o remarcabilă plasticitate ci și prin deosebita forță de interpretare și exteriorizare. Nu poate fi pus însă la îndoială faptul că recitalul a cîștigat foarte mult prin acompaniamentul magistral al pianistului Ioan Welt.

Exact așa cum (contrar unei concepții din păcate destul de răspîndită) tocmai începătorii au nevoie de maeștri pentru a fi îndrumați judicios, acompanierea celor care învață trebuie încredințată unor persoane cu experiență. În general acompaniamentul cere experiență! O altă cîntăreață, soprană, Nelly Miricioiu, tot studentă, tot bine pregătită și cu un glas de perspectivă (mai degajată în operă decît în lied) a fost simțitor dezavantajată printr-un acompaniament nemulțumitor, fapt care trebuie să dea de gîndit profesorilor îndrumători.

Dintre concertele de cameră care s-au succedat în această perioadă aș mai menționa două, interesante prin profil, repertoriu și nivelul de prezentare, datorită în exclusivitate unor valoroși muzicieni ieșeni: un dublu recital de canto și violoncel susținut în colaborare cu pianista Steluța Diamant-Dumea de mezzosoprană Maria-Jana Stoja (două cicluri de lieduri de Mahler și Manuel de Falla) și violoncelistul Reinhold Schesser (sonata de Grieg și Șostacovici) și un concert de triouri (Beethoven, Brahms, Hacıaturian și Elise Popovici) în execuția instrumentiștilor Elise Popovici — pian, Stefan Lory — vioară, Reinhold Schesser — violoncel și Ion Mica — clarinet.

Liliana GHERMAN



# CU FAȚA LA ACTUALITATE

Ștefan OPREA



Eroii principali ai filmului sînt timizi și diluați ca fermenți de dramă psihologică („O sută de lei”).

Ultimele patru filme pe care le-am vizionat, la Iași, la sfîrșitul anului 1973, au fost — lucru demn de reținut — filme de actualitate. S-a discutat în timpul din urmă atât de mult și cu argumente atât de convingătoare despre necesitatea pătrunderii tot mai susținute a actualității în creația cinematografică, încît ideea este acum limpede pentru toată lumea, iar cineaștii par convingeți definitiv de imperativul ei. Așa se și explică faptul că ultimele patru filme („Despre o anume fericire”, „Viforita”, „Șapte zile” și „O sută de lei”) vizionate, cum spuneam, la sfîrșitul anului trecut, au fost inspirate din realități contemporane. Semnificativă ni se pare și declarația de credință a unuia dintre regizorii tineri — Mihai Constantinescu: „Acesta (filmul de actualitate, n.n.) e mai aproape de mine, de experiența mea de viață, cred că îl înțeleg mai bine. Știu că este greu, poate cel mai dificil gen, pentru că aici confrunți publicul cu timpul lui, cu lumea lui; dacă minți, spectatorul te simte și, în mod firesc nu te mai urmărește pentru că nu te mai crede. *Viața așa cum e* nu e ușor (să o surprinzi pe peliculă, n.r.), dar sînt convins că se poate, mai mult chiar, că trebuie și merită”.

Filmul realizat de el, pe un scenariu de Const. Chiriță și Andrei Blaier, după romanul celui dintîi, „Pașiuni”, pune în dezbatere o problemă pe cit de simplă și de directă, pe atît de apropiată omului contemporan. „Ce se înțelege prin fericire?” — se întrebă regizorul și încearcă a ne convinge că sînt posibile răspunsuri diferite, după oameni, după mentalități. Cînd poate spune un om al zilelor noastre că este fericit și ce sens social — dincolo de cel individual — poate avea fericirea? Este fericirea individului în relație directă cu responsabilitatea și utilitatea socială, sau e o problemă strict personală, o chestiune *pentru sine*? Intrebările pe care le pune filmul și în dezbateră cărora se angajează cu sinceritate sînt de maximă importanță și totodată de generoasă deschidere dramatică. Totul depinde — după ce și-ai pus asemenea întrebări — să știi să alegi termenii unui conflict, să crezi cadrul viu, de viață, al confruntării acestor termeni, să faci, cu alte cuvinte, dintr-o schemă teoretică, viața credibilă, autentică. Inginerul Mușat înțelege fericirea în utilitatea sa socială, deși pentru a ajunge acolo are de înfruntat rutina altora, egoismul, poziții directoriale obtuze, etc. Tîria lui stă însă în adevărul lui care este nu atît *al lui* ca individ cit *al lui* ca membru al unei familii sociale precis definite. Se merge însă, din păcate, pe un drum cunoscut, pe o schemă pe care am mai descifrat-o și cu alte prilejuri.

Majoritatea peliculei cuprinde viața unei uzine. Poate că se insistă prea mult asupra unor aspecte pur tehnice, aducîndu-ne a-minte de jurnalul de actualități, dar în general cineaștii surprind o atmosferă cu date de autenticitate, reușesc să pună în relație caractere și situații specifice, ceea ce pentru un regizor aflat la prima sa lucrare înseamnă destul de mult.

Există, fără îndoială, unele stîngăcii și neîmpliniri mai ales în sondarea pe verticală a personajelor. Acestea rămîn cam „simplexe”, fără adîncime și complexitate psihologică, surprinse doar în cîteva date elementare, e drept caracteristice și suficiente pentru ca personajele să fie credibile.

În „Viforita”, regizorul Mircea Moldovan abordează o temă din viața satului în perioada cooperativizării. Titlul filmului este mai întîi simbolic și apoi propriu (un personaj face chiar aluzie directă că nu e vorba de viscolul de afară, ci de cel din sufletele și conștiințele oamenilor); el vrea să spună, deci, că avem a face cu un proces dramatic prin care trec eroii filmului, în timpul edificării socialismului în agricultură. Sînt anii de început ai cooperativizării, anii destul de dificili pentru că lipsea experiența, lipseau exemplele unor unități agricole temeinic organizate (care, mai tîrziu, au devenit argumente fundamentale ale procesului cooperativizării). Și de la lipsa de experiență pînă la greșălia nu-i decît un pas; cineaștii s-au oprit exact asupra acestui punct critic și au încercat să-i pătrundă înțelesul, să-l analizeze din toate unghiurile. Sigur că substanța dramatică nu lipsea și filmul lor o încorporează, o conține din belșug. Sînt urmările mai multe destine omenești dominate de comandamentul social al acelor ani. În linii mari, „Viforita” lui Petre Sălcudeanu (scenariul) și Mircea Moldovan surprinde o mentalitate specifică unui timp, unei perioade dramatice și eroice în aceeași măsură. Cîteva caractere (Ștefan, Adam, Paraschiva) sînt schitate cu precizie, trimit exact la epoca anilor 1955-56. Filmului însă îi lipsește tensiunea, ritmul și concentrarea; cineaștii n-au avut curajul să finalizeze o parte din interesantele și substanțialele ipoteze dramatice pe care și le-au pus; o anume timiditate, o anume moliciune i-a stăpînit. Conflictuale enunțate eșuează uneori fie în pitoresc (adesea de limbaj), fie

în rezolvări facile, ca de pildă finalul, în care adunarea din fața sediului gospodăriei este insignifiantă, deși s-ar fi convenit să fie foarte alertă, traversată de curenți ai psihologiei mulțimii. Tot sub raportul folosirii mulțimii ca posibilitate de *stare dramatică* trebuie citată secvența în care instructorul de partid Adam îl pune pe directorul școlii (un învățător bătrîn) să recunoască în fața întregului sat o vină ce nu-i aparține. Scena este ratată pentru că nu e folosită cinematografic *starea de spirit* a mulțimii, regizorul mulțumindu-se cu *plastica* imaginii ei, cu evidențierea unor chipuri pitorești.

Filmul se înscrie ca o contribuție modestă, dar necesară, în completarea unui reper-toriu deficitar la unul din capitoarele sale de bază: viața satului contemporan.

Scriam despre tînrul regizor Mircea Veroiu — cu prilejul premierei filmului său anterior (episodul „Fefelega” din „Nunta de piatră”) — că aduce în cinematografia românească o notă nouă, strict personală, care tinde spre esențializarea specificului individual al filmului ca artă de sine stătătoare. Atîta timp cit estetii discută și unii pun chiar sub semnul întrebării condiția filmului ca artă cu statut propriu, strădania lui Mircea Veroiu de a demonstra posibilitatea existenței independente a acesteia trebuie socotită ca foarte utilă. El a arătat, în „Fefelega” ce posibilități nelimitate are aparatul de filmat de a se exprima în imagini artistice. Iar acum, în „Șapte zile” confirmă că performanțele de atunci n-au fost întâmplătoare: principala calitate și justificarea artistică a acestui film stau în imaginea de un ales rafinament plastic. Dar imagine bună, rafinată, etc. am mai văzut și în alte filme. Problema este ca aceasta să creeze o atmosferă, un climat, să fie investită cu o funcție dramatică. Și în „Șapte zile” Mircea Veroiu și operatorul său, Călin Ghibu, se arată conștienți de această sarcină și abili în a o realiza. Cine caută noduri în papură poate zice că există în acest film și o ușoară tendință calofilă, dar asta e o simplă impresie trecătoare, sugerată poate de disproporția dintre dramaturgia filmului și *elaborarea* strict cinematografică, disproporție în dezavantajul net al celei dintîi. Căci scenariul lui Nicolae Ștefănescu (!) e atît de pușin și de simplu, atît de plin de locuri comune încît, dacă n-ar fi intrat pe mîna unui regizor care poate face film și

din piatră seacă, în mod sigur ar fi fost un fiasco. Personajele sînt schitate doar în mare viteză, acțiunile insuficient motivate psihologic și social, relațiile dintre ele sînt căi bătute și răzbătute (vezi, de pildă, triumful Dan—Lena—Mușat), conflictul e unul de duzină. Dar cit de frumos este făcut filmul! Cit de inteligent! Fără teamă de exagerare spunem că este primul film românesc la care am uitat că există și o acțiune, o narațiune cinematografică.

Veroiu știe să creeze tensiune slujindu-se numai de imagine. Pregenericul este o mostră în acest sens. Într-o liniște perfectă, cîteva oameni așteaptă, încordați, nu știm ce, nu știm pe cine și nici nu ni se spune. Aît doar, așteaptă, undeva suspendați pe o pasarelă, într-un decor ușor cețos, de dimineată rece, gri-albăstruie. Din cînd în cînd — prim planuri pe chipurile celor care așteaptă. Chipuri minate de îngrijorare. Secvența durează, astfel încît spectatorul realizează tensiunea, i se integrează.

Filmul impune — poate pentru întîia dată la noi — prioritatea imaginii față de dramaturgie și un ton modern, fără a fi în nici un fel tributator unei modernități facile sau împrumutate. Poate nu era genul polițist terenul cel mai propice pentru tipul de modernitate care-i este specific regizorului și care contravine într-o măsură ritmului alert al policer-ului, impunînd cu fermitate meditația, receptarea elevată și pretinzînd un spectator iubitor mai întîi de frumos și în al doilea rînd amator de poezie captivantă. Veroiu știe foarte bine că procedînd așa pierde în confruntare cu o parte a publicului, dar cîștigă cu altă parte, cu aceea care s-a obișnuit deja să vadă, dincolo de narațiunea cinematografică în sine, calitățile artistice ale unei pelicule, calități țînînd de valoarea plastică a imaginii, de finețea sondajului psihologic, de insolitul unor unghiuri de filmare (cîteva sînt pur și simplu splendide în acest film), de capacitatea de a investi cu funcție dramatică un cadru, de a crea atmosferă filmînd un simplu perete, sau o simplă pasarelă, sau o simplă colibă pe malul mării.

Venirea în cinematografie a dramaturgului Horia Lovinescu trebuie salutată ca un fapt foarte semnificativ și foarte necesar; semnificativ în sensul că a șaptea artă cîștigă, treptat, încrederea și interesul celor mai buni scriitori și necesar în sensul că detașamentul scenariștilor trebuie mereu întărit cu forțe noi și de talent real. Din păcate, scenariul nu e unul din cele foarte bune; lipsa de experiență filmică a autorului e foarte evidentă, construcția dramatică de tip *cinematografic* nu-i stă la îndemînă și de aceea filmul pare linear, mereu egal ca ritm, aproape monotone, cu un conflict abia schitat, conflict ai cărui termeni — cei doi frați, eroii principali ai filmului — sînt timizi și diluați ca fermenți de dramă psihologică.

Ceea ce e meritos în filmul lui Horia Lovinescu și Mircea Săucan, e o anume acuratețe a stilului, o eleganță a replicii și, în general, o bună interpretare actoricească. Dan Nuțu, în special, reușește să facă un Petre credibil și sincer (chiar în jocul lui cu aparențele). Personajul său e înrudit evident cu Vive din „Diminețile unui băiat cuminte” pe care tot Nuțu îl interpretase excelent.

Filmul „O sută de lei” ne lasă o senzație de „prea puțin”, de neîmplinit. Poate și din cauză că regizorul Mircea Săucan a abordat scenariul (întîmîdat de valoarea și de numele dramaturgului?) doar cu corectitudine, respectîndu-i litera, fără nici o inițiativă personală și, credem, fără a descifra toate sensurile posibile ale subtextului.

## CHEMAREA ARTELOR PLASTICE

(continuare din pag. 1)

Ne convingem tot mai mult și din istoria picturii românești, că tradiția reprezintă o comoară culturală inestimabilă, pe care fiecare creator de seamă a dezvoltat-o. A urma servil tradiția, a-i imita modelele, a o repeta, este o umilință și o cheltuire zădarnică a prestigiului ei, o risipire a moștenirii. A acționa în spiritul tradiției înseamnă a o dezvolta creator, a mări averea spirituală, a-i da alte străluciri. Această datorie morală a fiecărui spirit creator este îndeplinită cu pasiune și dăruire de Dimitrie Gavrilăean, pentru care limbajul mitologic și arhaic sînt cele două surse ale sintezei moderne în pictura scenelor țărănești. Sînt imagini migălite și îngrijite țărănești. Sînt imagini migălite și îngrijite cu cea dragoste de amănunte speci-

fică omului de la țară, în stare să reclădească lumea cioplind-o în lemn, dîndu-i culoare de frescă. scoartă, împunsături cu acul plin de stele, sau flori fierbinți pe ceramică. o istorie întregă este cuprinsă sublimat în obiceiuri și jocuri. Pictura sa are tendința de a obiectiva, în perfectul echilibru al desenului și culorii, al ideii și sentimentului, axiologia populară românească. Pictorul reușește mari compoziții ca rezultat al muncii cumpănite de ani întregi.

Oricît de straniu ar părea, la prima vedere, între arta lui Dimitrie Gavrilăean și cea a lui Dan Hatmanu, cu totul diferită prin trăsăturile mari ale expresiei, prin fluiditate și invenție, există apropieri filosofice și plastice. Și Dan Hatmanu a plecat de la vibrația adîncă a

frescei moldovene, de la portret și compoziție figurativă. dar și-a croit permanent un drum, și-a căutat mereu altă ipostază, în care să nu se repete. El a ajuns foarte departe pe acest drum propriu, novator. Superioritatea acestei minți inteligente constă în capacitatea de a figura ceea ce este abstract și nonfigurativ în problematica științei, psihologiei, în dialectica procesului cunoașterii și auto-cunoașterii omenești. Luciditatea grafismului este echilibrată de tonul subtil elaborat al culorii. Cînd reprezintă figuri omenești confundate cu ținte de tir, vehemența protestului său împotriva genocidului vibrează din culoare. Roșu, ipocrit falsificat în roz, nu rezistă. Din substrat străbat umbre, cenușiu, o adîncă tristețe mergînd pînă la violet. Atunci cînd filoso-

fează Dan Hatmanu nu consideră suficient să illustreze sau să narceze discursul său logic. El transformă problematica ideatică în una plastică și nu iese din faza de experiment, de atelier, pînă nu rezolvă această problemă în termenii materiei plastice definitive.

Sînt în expoziție foarte frumoase definiții de crez poetic în culoare: Ion Gânju, Francisc Bartok, pictorii care știu foarte multă pictură și o simt adînc, pînă la patetism. Ei fac demonstrații de virtuozitate cu penelul, ca pe claviatura unui instrument muzical cu clape reci și calde, arată tuturor cum poate și trebuie să cînte culoarea. Este un fel de pictură în pictură, numai că arta mai trebuie să și reprezinte, să exprime ceva și încă în mod ligibil. A descrie lucrările lor este un nonsens pentru că ele nu vor fi niciodată descriptive. Urmărindu-le în detaliu tehnica armoniei ar însemna să ne pierdem în tehnicism critic. Or,

critica, precum și arta, nu se constituie numai din detalii tehnice, ci subordonează elementele de limbaj unui mesaj filosofic, unui crez, unui ideal fără de care cuvintele, ca și culorile nu pot servi decît la un joc nou.

Arta are o chemare esențială, aceea de a exprima estetic unanismul profund al societății românești contemporane. O fac convingător portretele concrete sau generice ale sculptorului Iftimie Bârleanu, frumoasa metaforă a prieteniei și iubirii ritmată în lemn de Nicolae Păduraru, proiectată în ipsos patinat ca două jeturi mari, cu brațele unit mîngietoare, într-un tot expresiv și funcțional care-ar înnobila unul din parcurile de aici sau de pe malul mării, dacă opera lui Vl. Florea ar fi cioplită în piatră.

În culoare sau în bronz, în cuvînt sau în melos, arta are chemarea esențială de a exprima unanismul profund al societății românești contemporane.



# Omenia — principiu și valoare etică

Omenia funcționează ca noțiune de valoare morală practică (virtute a comportării umane) și ca principiu. În această ultimă ipostază este cunoscut principiu popular românesc: „fii om de omenie!” Deasemenea, etica socialistă transformă astăzi acest principiu într-unul specific ei: „fii comunist de omenie!”

Cum trebuie să înțelegem necesitatea acestui principiu pentru etica nouă, în care valorile „comuniste” și „omenice” se condiționează reciproc și definesc un model și o datorie fundamentală de ținută morală?

Nu este locul aici să explicăm în detaliu ce s-a înțeles în trecut și ce se înțelege astăzi prin omenie și nici pentru explicarea calității omului de a fi comunist. Ne interesează însă în mod deosebit anumite valori ale principiului omeniei din trecut, pentru a putea discerne și reține necesitatea de astăzi a noului principiu: „fii comunist de omenie!”

Oricând principiu omeniei include în sine corelația dintre omenie ca valoare morală și ca model etic, pe de o parte, și datoria sau imperativul care incită pe oameni la împlinirea practică a semnificațiilor valorice și a cerințelor omeniei, pe de altă parte. Orice datorie presupusă de acest principiu se justifică, din punct de vedere moral, prin diferite sensuri valorice pozitive ale omeniei, în funcție de situația morală concretă și istoricește determinată a raporturilor sociale și a activității umane. Orice datorie a omeniei era determinată ca valoare morală. Ea era datoria de a respecta oamenii, de a manifesta grijă pentru ei, de a-i ajuta la nevoie, de a fi ospitalier și primitor cu ei, de a-i iubi și stima, de a le apăra onoarea și demnitatea, de a fi sincer și cinstit cu ei, de a fi drept și modest în raporturile cu ei, de a le acorda, în raport cu sine, prioritate în rezolvarea unor probleme de viață, de a-i trata ca pe egali și apropiați, indiferent de apartenența rasială și națională, de a te dovedi om împotriva tuturor discriminărilor și inechităților umane etc. Nu în timploz valorice omeniei și valențele principiului omeniei s-au cristalizat în mediul popular, în raporturile de muncă și de viață ale maselor populare. Numai mediul muncii, care impune prin sine însuși egalitatea și tratamentul egal și uman al oamenilor între ei, s-a putut defini și ca mediu social autentic al omeniei.

Asemenea coordonate valorice condiționează unitatea organică dintre omenie ca valoare morală (considerată în sine) și principiu

ei. Prin sensurile ei pozitive, omenia nu cunoștea și nu cunoaște nici astăzi contradicția cu principiu ei legitim: „fii om de omenie!”

Valoarea ei se răsfringe și asupra principiului, impunând acestuia forță spirituală și de acțiune.

În felul acesta, omenia și principiu omeniei s-au constituit și impus permanent ca valori morale perene, general umane. Însă atât omenia cit și principiu ei, în procesul evoluției morale, au cunoscut și cunosc o dezvoltare contradictorie. Contradicția se manifestă nu numai în raporturile lor exterioare, cu non-valorile morale în general (cu tot ceea ce reprezintă imoralul), ci și în interior, între ele și non-valorile care se impun nemijlocit omeniei și principiului ei: falsă omenie, folosirea omeniei și a normelor ei sub forma unei bunătați exagerate care tolerează defectele sau scăderile conduitei, impunerea considerentelor omeniei în aprecierea morală independentă de exigențele față de om. În aceste ultime ipostaze omenia se transformă în contrariul ei: din valoare morală ea devine non-valoare și din virtute ea ajunge să condiționeze viciul. În mod corespunzător, alterantă devine și funcționalitatea principiului. Încetînd să mai fie funcția omeniei, dobîndește modalitatea unei reguli formale; o atare regulă vine în opoziție cu însăși valoarea morală a omeniei.

Asistăm la contradicția între principiu și omenie pentru că însăși omenia încetează să mai ființeze, pentru sine și principiu ei, ca valoare morală reală. În acest caz, respectarea principiului: „fii om de omenie!” înseamnă aplicare deformată a imperativelor sale: datoriile omeniei cuprinse în principiu omeniei încetează să mai funcționeze efectiv în sumele cerințelor omeniei și orbite de anumite slăbiciuni și sentimentalisme facile, devin instrumente de acoperire a lipsurilor, a viciilor, a oricăror manifestări incorecte din partea colegilor, a prietenilor, a tovarășilor „apropiați” de muncă sau de viață. „Fii om de omenie!” devine astfel: „nu critica pe nimeni!”, „nu supăra pe nimeni!”, „iartă totul!”. Orice toleranță este, în asemenea cazuri, manifestarea, într-un fel sau altul, a lipsei de exigență față de om, a lipsei de răspundere pentru

progresul personalității colegului, prietenului, ori tovarășului apropiat.

S-ar părea că omenia și principiu ei sint permanent amenințate tocmai de natura și caracterul lor general uman, de perenitatea valorii lor. Viciul oricărei atitudini denaturate față de principiu omeniei consistă în aplicarea necondiționată a acestuia, în formalizarea datoriilor omeniei prin tratarea general abstractă a acestora, prin substituirea omeniei unei bunătați exagerate și unor slăbiciuni sentimentale care atrag după ele pierderea din vedere a oricărui criteriu de moralitate și de exigență față de om, istoricește determinate.

Contradicțiile dintre omenie ca valoare morală (deși general umană, totuși condiționată și determinată) pe de o parte, și aplicabilitatea ei necondiționată (ceea ce o face să devină o non-valoare) pe de altă parte, precum și între omenie și modalitatea formală a principiului ei, ceea ce presupune și coliziunea dintre valoarea morală a omeniei și datoriile automatizate și necondiționate pe care le conține principiu „omeniei”, pot fi rezolvate numai prin tratamentul și aplicabilitatea condiționată, din punct de vedere moral, a omeniei, prin înlăturarea subiectivismului, prin îmbinarea normelor de promovare a omeniei cu exigențele față de om (ceea ce înseamnă adevărată omenie), prin determinarea datoriilor și imperativelor de principiu ale omeniei pe baza semnificațiilor și valențelor legitime ale omeniei.

Însă contradicțiile pe care le considerăm nu pot fi limitate sau rezumate la planul pur al unor elemente ideale, adică morale, care s-ar datora unei simple deteriorări a mecanismului lor intern de funcționare. Exagerările omeniei și formalizarea principiului ei se explică, în esență, ca manifestări ale atitudinii oamenilor față de omenie și principiu omeniei. Deși oamenii diminuează valorile și valențele acestor elemente etice prin cerințe, legi și deziderate de viață cu valabilitate generală, interesele personale și pozițiile lor sociale (de clasă) generează acte de comportare care contravin determinărilor etice generale ale omeniei. Iar ceea ce contravine și chipul cel mai brutal legilor și

preceptelor morale ale omeniei este interesul exploatării și asupririi omului de către om, specific orînduirilor bazate pe proprietate privată și antagonisme de clasă, care generează interesul tratării și utilizării omului ca mijloc pentru om, ca instrument de îmbogățire și parvenire, discriminările rasiale și naționale, toate formele de abuz și de umilire a omului.

De aceea, condiția obiectivă a promovării omeniei și a respectării principiului ei constă în emanciparea istorică a mediului muncii, prin edificarea acelei forme de societate care se impune să fie una comunistă. Comunismul se impune istoricește prin necesitatea dezvoltării economice, politice și ideologice a societății, precum și prin aceea că reprezintă un imperativ etic, un deziderat alimentat de năzuințele maselor de oameni ai muncii de a putea beneficia de cadrul social-istoric propice pentru promovarea raporturilor de omenie.

Din punctul de vedere al problemelor la care ne referim, necesitatea noii ordini morale s-ar putea înțelege într-un dublu sens: a) în sensul asumării conștiente și libere de către oameni a unor datorii de conduită cărora să le fie definite și legitimize valabilitățile și imperatiile obligatorii prin valori autentice ale omeniei; b) în sensul promovării îmbinate a datoriilor omeniei cu acelea ale existenței față de om. Grijă față de om urmează să fie animată de o dragoste mai profundă față de cel care finalizează, continuu, desăvîșirea și afirmarea plenară a personalității umane: respectul pentru principiu omeniei îmbinat astfel răspunderea pentru înlăturarea a tot ceea ce stă în fața omeniei, chiar și în conduita acestuia față de care ne manifestăm omenia, cu răspunderea noastră de a ne face simți omenia prin satisfacerea nevoilor legitime ale semenilor noștri. În felul acesta, mai evident, mai pregnant și mai profund decît oricînd în trecut, omenia constructorilor vieții noi îmbină dragostea pentru om, pentru valoarea lui, multiplu afirmată, cu o anumită ținută severă menită să dezaprobe și să inhibe ceea ce contravine demnității umane; de asemenea, îmbină respectul cu critica sinceră, cu grijă pentru a-l ajuta (atît pentru a-i oferi ceea ce îi lipsește, cit și pentru a-i dezvălui ceea ce nu-i trebuie și-i dăunează sau îi poate dăuna),

precum și prețuirea pentru merite cu exigență față de lipsuri și defecte etc.

Coordonate prin idealurile și imperativele progresului socialismului multilateral în țara noastră, aceste laturi îmbinate ale omeniei, cunosc o expresie sintetică nouă, necesară și superioară, în formula care unește calitatea omului de a fi comunist cu aceea de omenie: „comunist de omenie!”. În ea însă aflăm, odată cu o nouă strînsă corelare a valorii morale a omeniei și a principiului ei, o corelare și o condiționare între omenie și suma sistemică a tuturor acelor virtuți politice și morale care caracterizează calitatea comunistului. Aceasta înseamnă că principiile politice și etice (de ansamblu) după care se conduce comunistul trebuie să condiționeze și să realizeze nemijlocit cerințele tradiționalei valori morale a omeniei îmbogățită cu noi valențe etice și istorice. Comunismul este principiu condițional al omeniei, iar omenia una din valențele fundamentale ale comunismului. „Comunist de omenie” este principiu etico-politic specific determinărilor istorice ale noii societăți. Valoare și obligativitate, sau se definesc atît prin necesitatea de a evita caracterul rigid, rigorist și rece pe care l-ar putea primi, în lipsa promovării cerințelor omeniei, principiile comunismului, cit și prin necesitatea garantării valențelor autentice ale omeniei, urmîrind păstrarea omeniei ca valoare morală superioară prin îmbinarea armonioasă a cerințelor ei cu ansamblul principiilor comunismului, cu normele fundamentale ale progresului socialist și comunist al umanității noastre. Altfel spus, principiu: „fii comunist de omenie!” este expresia superioară a îmbinării grijii și dragostei față de om cu exigența manifestată pentru desăvîșirea lui ca personalitate.

Grijă față de om, pentru dezvoltarea personalității lui ca expresie a omeniei, presupune lupta pentru asigurarea codului social nou de promovare a omeniei, construirea socialismului și comunismului ca societate umană, respectiv, ca societate a omeniei demne, autentice. Iată de ce lupta pentru omenie, ca modalitate etică a noilor raporturi dintre oameni, devine inseparabilă de lupta pentru socialism și comunism, iată de ce a avea în cel mai înalt grad virtutea omeniei înseamnă să meriți calitatea de om comunist, și de ce calitatea de comunist o include în chip esențial pe aceea a omeniei. Unitatea intimă dintre aceste două valori și datoriile etico-politice se reflectă în principiu „fii comunist de omenie!”.

Ion GRIGORAȘ

## LUCIAN VALEA

asa...

Așa s-a clădit veșnicia neamului meu :  
osul s-a așezat peste os,  
ideea peste idee,  
fruntea peste altă frunte.  
Așa am crescut prin veacuri, furtunes !  
Așa ne-am făcut sufletul curcubeu  
și l-am întins din cîmpie în ape  
și din ape în munte.

Așa s-a născut frumusețea pe-acest pămînt.  
culorile din arbori,  
cîntecele din murmur de ierbi,  
Miorița din leagănarea plaiului ;  
țara a trecut pe nesimțite-n cuvînt  
și cuvîntul s-a făcut Eminescu !

Așa s-au născut toate aicea, frumos,  
după chipuri și asemănări străbune.  
De milenii Carpații leagănă un suflet duios  
și ne-nvață limba cum să răsune,  
cum să ne strige numele-n lume,  
... numele-n lume !

## anotimp

Urcă iarăși spre munți  
lumina și turmele : verde  
se face la față șofranul  
pădurii : brunul rămîne  
statornic numai în coajă  
de brad și în blana de  
urs ; cu flăcări în cozi,  
toată noaptea vulpile  
strigă după un sirge  
tinăr : ciuboțica cucului,  
de teamă, se face mai  
galbenă pe buza prăpastiei ;  
neștiutor, șoimul,  
scrie cu-aripa,  
cercuri largi în albastru —  
descifrîndu-le, cade pe  
gînduri, izvorul ; aici  
intr-o zi și tu, vei  
afla cit de-nțelepte  
sunt cele care se nasc  
și mor, tăcute și singure,  
sub priveghiul acelorași stele.

## stampă

Fiului meu Alexandru Ioan

Doarme copilul în leagănul  
din lemn de brad ; mama  
la căpății, ascultă izvoarele  
laptelui cum susură ; părul  
ei curge frumos într-o  
cascadă roșcată, făcînd  
să pălească amurgul ; tata,

între cărți și el un fel  
de tezlaz, cioplește cuvinte ;  
acum porumbelul, zburînd,  
lasă pe creștetul arborilor  
aureole ; de pe dulap  
ursul de pislă și veverițele,  
sufală căldură spre leagăn —  
toate tac și așteaptă : dintr-o  
clipă într-alta s-ar putea  
să răsune prelung soneria și-n  
prag urători să se-arate —

## elegie

Așa gîndesc copacii cînd trec  
printre ei, cu capul descoperit :  
— „Uite și el e unul de-ai noștri  
dar ce tare-a albit !  
Ce l-o fi apucat oare de poartă  
pe creștet, atîtea nînsori ?  
Vai, ce ciudat ești copacule-omule,  
cum ți-au crescut aripi la subsiori  
și crengile tale toate,  
peste inimă aplecate,  
ce de păsări leagănă pe ele  
de parcă nici n-ar fi păsări ci stele.  
Ar fi timpul să te odihnești,  
aici lingă noi, pe creastă în lumină —  
știi cit de puțin îți trebuie pentru asta,  
o nimica toată, o rădăcină.

— „Așteptați, dragilor — le răspund, — așteptați,  
la locul vostru, în Munții Carpați,  
acolo în Munții Rodnei, sub geruri și ploii ;  
nu mai e așa de mult pină de parte...

Știu cit de puțin îmi trebuie să rămîn lingă voi,  
o nimica toată... rădăcina moarte !



După ce am fost numit redactor principal, pe lângă treburile anterioare, zise de rutină, mi s-au încredințat sarcini ceva mai dificile, între care și realizarea unor convorbiri cu diverse personalități locale.

— E bine să-l abordezi mai întâi pe tovarășul Aușel, mi-a sugerat șeful într-un mod care anula orice intenție de replică.

Specialitatea, ca să nu zic arta sa, consta în modificările subite de ton și de atitudine, chiar în aceeași frază. Fără îndoială că nu-l interesa dacă pot avea o părere în chestiunea propusă. Se ridică de la birou, merse spre geamul intens luminat de cea oră, zimbi cuiva ce trecea pe stradă, apoi păstrându-și zimbetul se duse la oglindă spre a-și aranja, cu gesturi intime, părul. Ceva totuși nu era în regulă, așa că se apropie și mai mult de oglindă. În timp ce-și examina obrazii fu surprins să-i aud continuarea:

— Îi telefonez imediat că-ți vei face vizită azi după amiază...

Imi ceru să formez numărul centralei — da, bineînțeles, l-am format — însă — curată neșansa! — telefonista întârziă să răspundă. Cum nu reușii să-i obțin legătura nici după o a treia încercare, șeful, cu nervii deja amorșiți, izbucni: „Ce aia a mă-sii face, adormita?!”, îmi smulse din mână aparatul ca să formoze el însuși numărul.

— Pe unde umbli, domnișoară? Sun de jumătate de oră ca să mă dai la tovarășul Aușel, iar dumneata...

Centralista îl recunoscu, desigur, și, probabil, încercă să-i motiveze absența din post.

— Nimic! Nu mă interesează... Ia vezi, te rog...

Convorbirea cu tovarășul Aușel o începu relaxat, zimbitor. Nu știu de ce, dar și eu, de asemenea, mă simțeam destins: mi-am permis să bag miinile în buzunarele hainei și, pare-mi-se, am și suris...

— Nu prea ne-ai onorat în ultima vreme, zise șeful, încercând să tragă mai aproape de fonsul, cu virful pantofului, un fotoliu. Fie din cauză că nu reușea fie că simțise lipsa notei cu adevărat ferme în reproșul său, deveni iarăși agitat, impulsiv.

— Ce înseamnă că sinteți ocupat?! Ei, asta... Eu am să trimit chiar azi un băiat de-al nostru pentru un interviu.

Se cunoșteau din epoca lui '50, în împrejurări de o mare varietate; se știau, adică între ei existau dese momente de „bună familiaritate”, cum le numea șeful, însă discuțiile din serviciu debutau, de fiecare dată, protocolar, cu inevitabile excese comice. Ce-i drept, șeful își pierdea cam repede apretul, și mai ales în situația când rezista sau ezita, schimba neașteptat registru oficial al convorbirii. Ignorându-ne prezența, lăsa să-i scape niște istorioare îndeajuns de asezonate din care tovarășul Aușel apărea mai nostim decât și l-ar fi putut închipui cei dedați cu respectul autorității sale. Tactica aceasta se dovedise, pînă acum, infașilabilă.

— Avem nevoie și de-o fotografie a dumneavoastră, accentuă șeful, scurtînd astfel cocheta interlocoțurului său. Nu, nu e neapărat să fie recentă...

Semn de acceptare, convorbirea se încheie, ca atîtea altele în care șeful obține ceea ce dorește, printr-un uscat, mecanic: „vă salut, cu respect”. Mai stătu o clipă vorbind parcă să-și amintească un anumit lucru, după care trecu la birou pentru a-și verifica „lista de treburi”, trase câteva linii peste numele Aușel, și, în sfîrșit, mă întrebă:

— Îl cunoști?

— Vag. Știu ce e, dar mi-a lipsit ocazia unei întrevederi, am răspuns, convențional.

— Cu atît mai bine: o ai acum! Vezi să-ți iasă ceva deosebit, elevat. Ține grozav să i se pună pe seamă o anume subtilitate intelectuală...

— Parcă numai lui!... Îmi auzii vorbele imprudente. Am încercat s-o dreg: vi-l amintiți pe tovarășul ăla cu „macrofașii”?...

CONSTANTIN CĂLIN

# Interviul

— Păi el e, domnule Aușel! Dar să nu amestecăm lucrurile. Ne-a ajutat întodeauna și după cite sint informat... Te rog să rezolvi chestiunea asta fără prejudecăți.

În loc să mă clarifice, recomandările șefului — cel puțin așa se vroiau — mă nedumeriră, intrucit nu știam — lucrul esențial — care trebuie să fie tema interviului. Consideram necesară precizarea și, sub acest motiv, așteptam.

— Fă exact cum ți-am spus... Șeful trecuse la capitolul „corespondență”, ultimile vorbe mi le spuse fără a mă privi. Orice insistență ar fi fost inoportună și inutilă. Am părăsit, încurcat, încăperea.

Era aproape ora prinzului, când, în vîntura unui mai vechi colțel, nimeni nu suportă să stea în redacție.

Odată ajuns în camera destinată nouă, reporterilor, simții că pocnetul infundat, metronomic al calculatorului mă irita mai mult decât oricînd, iar un apel telefonic mă sperie și mă amoți. M-am adunat fără distincție hîrtiile risipite pe birou, arăbit să ațîng la barul „Retty”

— unde presupuneam — s-ar fi aflat o parte din colegii sau, cel puțin, Vlăhuț. Acesta ajunsese proverbial prin preferința exclusivă pentru „Retty”. Improvizase și o explicație, de care involuntar, îmi amintii. „Pentru „Cetățenescii”, și în general pentru informarea unui gazetar, „Retty” e un veritabil avanpost. Bașca nevoia de a mă deconecta. După o oră, două petrecute la „Retty” văd lucrurile cu mult mai limpezi.” Spuse la capătul unei ședințe căzută într-o grea plictiseală, vorbele sale a-vură un efect disproporționat. Se făcu haz, minute în șir. După încheierea ședinței, în frunte cu șeful vizitarăm barul „Retty”.

— Al dracului! le mai vezi, dumneata, de aci”, se mulțumi

să comenteze șeful, iar ulterior nu mai reveni asupra acestui subiect.

Eram conștins că Vlăhuț îmi va da informațiile trebuitoare pentru convorbirea cu Aușel. Poate chiar unele sugestii tematice...

La ieșire o zării pe doamna Iliant, pe care, în ciuda intenției sale de a trece neobservată, am salutat-o. Palidă, fantomatică, avînd aerul unui animal rănit, fugar, doamna Iliant începuse să se însingureze, evitînd întîlnirile cu cei cit de cit cunoștii. Printr-un reflex ciudat mai căută încă prezența lui Sofialiu, probabil pentru o ultimă și definitivă explicație. Privind-o, m-am surprins gîndind cu neașteptată melancolie cum că doamna Iliant începe să moară. Se depărta din ce în ce mai mult, repede, cu pași de-o epuzantă nervozitate, nedorind nicidecum să fie ajunsă din urmă. Jenat eu însumi, m-am oprit ca pentru a-mi aprinde o țigară, întîrziînd mai mult decît era necesar, pînă cînd doamna Iliant intră în pasaj, pierzîndu-se în mulțime.

Cred că eram destul de tulburat, pentru că atît Vlăhuț cit și Sofialiu mă întrebă imediat ce intrasem dacă s-a întîmplat ceva. I-am asigurat că nu, încercînd să par interesat de continuarea anecdotei pe care tocmai o spunea Goru, abundent, epic, cu atît mai mult cu cît involuntara mea întrerupere diminuea nedorit succesul istorisirii sale.

— Fiți, mă, și voi atenți ca să prindeți poanta, îi admonesta el pe cei doi, care folosiră momentul de întrerupere pentru o altă discuție.

— În genere, despre mine se spune că prind destul de ușor, replică pe jumătate ofensat Vlăhuț. Privi — gest reflex — roată în jur pentru a urmări efectul vorbelor sale; zimbetul

nostru i se păru o garanție, apoi, satisfăcut, reveni la o poziție de obedient ascultător.

Aluziile anecdotei erau, pentru mine, veniți la urmă, obscure, dar veselia grupului, mult prea mare, mă contamină. Rideam cu plăcere mereu reînnoită de risul celorlalți. Cînd, în sfîrșit se făcu liniște, le mărturisii motivul care mă adusese acolo.

— Tipul e dulce de tot, plutitor, picat din senin, ce să-ți mai faci probleme, mă asigură Vlăhuț. Chestionar! ? Ar fi inutil și ridicol. Ce dracu, sîntem de meserie!

— Despre cine-i vorba? întrebă Sofialiu, sesizînd, ca-n-totdeauna, tardiv, că subiectul discuției s-a schimbat, fapt, care provoacă un val de risete cu mult mai violent decît anecdota lui Goru.

— Despre un tovarăș... cu pene negre... explică Vlăhuț, dîntro-o dispoziție petulantă.

— Al... He... he... he... rise silit Sofialiu. Apoi interesat și grav: Domnilor, într-adevăr își vopsește părul?!

— Nu, își primenește ideile! stabili scurt Vlăhuț. Era unul din șprifururile sale veritabile cu succes scontat. Își acoperi gura cu un gest muieresc, de babă foanță așteptînd ca un hohot de ris să izbucnească, de la Goru sau de la mine.

Goru, care tocmai sorbise aplecat pe spate, ultimele picături de cafea pufni zemos, cu o îngăduință disprețuitoare. Riscul unor ineleante părea iminent și gîndul acesta puse capăt hazului nostru, al celorlalți. Inutil, ne-am tras fiecare ceașca de cafea mai aproape, iar Sofialiu deveni preocupat de apariția unor puncte suspecte pe minca hainei sale. Își scoase baticista și începu să șteargă locul cu pricina, meticolos, din ce în ce mai apăsător.

— Nu te mai chinui; termină odată cu exagerările, îl opri Goru, iritat, aspru.

Ne-am aprins aproape în aceeași clipă țigările, fără o singură vorbă. Abia acum înregistram, curios, rumoarea localului, amorfă, nisipoasă, într-o scurgere continuă, nevăzută, venind de pretutindeni, în golul tăcerii noastre. Decupam, în singurătatea momentului, fragmente de decor și siluete, și la asociam după o regulă sufletească pînă atunci necunoscută.

Într-o asemenea combinație, proiectat pe fondul vișiniu al draperiei, Sofialiu părea livid, dezabuzat. Cu o înclinație ceva mai accentuată a capului ar fi semănat cu unul dintre acei bătrîni ce vin să ațipească pe banca unei săli de așteptare sau a unei grădini publice. Lui Vlăhuț i se potrivea ca fundal galantarul — montaj de etichete ispititoare, reclame pentru țigări, figuri din paginile revistelor străine ilustrate, în atitudini lejere, euforice, de un optimism fără pată. Reflexele galantarului îi revelau și mai bine lipsa de mister, starea de spirit constant fericită. Indispozițiile, cum cea de acum, nu puteau fi, pentru el, decît superficiale, iar tristețea — pretext de badinaj ori de exhibiție. În schimb Goru nu intra în nici o combinație cu lucrurile sau cu oamenii din jur. Stătea ca-ntr-o trăsură, ușor răsturnat, cu picioarele întinse, cu mîinile la piept, încordate. Expresia sa generală era a bărbatului care se visează autoritar, puternic, respectat. În mod vizibil, nu suportă umorul „gazos”, gen Vlăhuț.

— Efectul Biborțeni, mește-re, replică el într-un tîrziu. Face bine la rinichi, însă și la ăsta, adică la cap. Aușel (sau un altul căruia-i ornezi tu articolele) nu-i atît de inofensiv, pe cît crezi sau pe cît ți se pare. Există nivele de responsabilitate unde absența, alura de picat din lună, nu sînt deloc comice. Eroarea, confuzia ta vin de-acolo că prea vrei să pari simpatic, isteț și uite așa, dă-i cu umorul, îi faci simpatici

ci și pe alții.

— Vrei, într-adevăr, să-mi plîng de milă? încercă Vlăhuț să blocheze sarcasmele celui-lalt. Dacă ții neapărat, recunosc: am o infirmitate. Să te uiți bine la mine, cînd ne-om întoarce — ai să vezi că șchiopătez...

— Gratuit, meștere; asta-i specialitatea ta: gratuitatea. Spiritul cît negru sub unghie, și vesel cît capra.

Am schițat gestul de a plăti și de a pleca, sperînd ca Sofialiu să facă la fel, dar el aștepta, pare-se, un alt final întregii discuții. Plecarea de unul singur nu era recomandabilă... Vlăhuț, mai ales, nu ar fi scăpat un asemenea prilej pentru estomparea divergenței dintre el și Goru. În astfel de ocazii împăcările se realizează aproape întodeauna pe seama celor plecați. Asupra acestui punct eram, ca să zic așa, documentat. Mi-am privit ceasul: în cel mult jumătate de oră ar fi trebuit să ne întorcem la redacție...

— De ce-s așa de mofluzi, azi băieții? Era un fel de cîrpit plin de alintări, și nu o întrebare

Nu știam cui aparține, însă nu simțeam nevoia să aflu. Am continuat să desenez, cu pixul, pe un șervețel, o colibă îngropată sub omeți, cu o unghie de horn din care se ridica un fum subțire, drept, mult prea drept, așa că l-am vibrat ușor și l-am răsfiat la înălțimea la care eram conștins că scapă privirii.

— Liubița, Liubița maia... Vlăhuț se ridicase de pe scaun, și, într-o atitudine și bufonă, o întîmpina pe cea care se interesase de supărarea noastră.

— Domnilor (și vocea lui Vlăhuț poza în grav) sper s-o cunoașteți pe Liubița. Liubița Cerchez — formulă el în stil publicitar —, excelenta cîntăreață de muzică populară, o talentată reprezentantă a folclorului local; minunată din toate punctele de vedere!... Apoi, cu buze rotunde, imprimînd sunetului un foșnet de nerăbdare: „Nu-i așa, draga mea?”

Scena — de un gust îndoienic — se desfășura cam la un pas în spatele meu. Goru, în aceeași poziție de călător cu trăsura, își înfipse și mai tare bărbia în piept, pungi gura, buza de jos i se desfăcu imperceptibil. Fără îndoială că vorbăria excitată a lui Vlăhuț i se părea jalnică. „Ăsta-i incurabil...” părea să exprime privirea sa. Sofialiu își trecu grăbit mîna prin părul inconsistent ca o umbră. Profită de clipa în care Liubița își dezbracă mantoul spre a-i șopti lui Goru: „Ce ocnă de femeie...” Zimbi subțire, fugar. Vlăhuț aduse încă un scaun la masa noastră. Goru și Sofialiu sărutară înviorați, cu un soi de încîntare, mîna Liubiței.

— Mî se pare că vă cunoașteți, aprecie Vlăhuț ezitarea reciprocă de a ne saluta. Făcu prezentările ca-ntr-un cod al manierelor, insistînd insuportabil asupra calităților fiecăruia. Nu puteam distinge toate exagerările, singura mea dorință fiind aceea de a încheia acest ceremonial obositor. Liubița mă cerceta cu o privire expertă, și înainte ca Vlăhuț să termine o auzii întrîntu-l: „Chiar, dragă?, fără a reține și ce anume îi provocase mirarea. Surisul lui Vlăhuț, afișat, îmi mirosea a mică grosolanție.

— Cum ți-a mers cu „Busu-iocul” prin țări străine? Sofialiu chicoti murdar, interpretînd întrebarea lui Goru drept un joc de cuvinte indecent.

— Cezărică, nene, îl muștra Goru cu superioritate, moale, privindu-și virful pantofilor cu o atenție exagerată, iar ai priceput mai mult decît trebuia să pricepi. Liubița a fost, într-adevăr, cu „Busu-iocul”, ansamblul ăla mare, dom'le, în Țările de Jos. Fie și numai pentru că robotăști la „Cultural” ar fi trebuit să știi...

Sofialiu, buimac, își căută baticista, o aspiră cînd cu o nară

(continuare în pag. 13)



Petru HIRTOPEANU :

„Case la Veneția”



Sentința populară „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie” definește întregul sistem de relații estetice din cadrul mediilor etnografice, verificându-se atât în legătură cu frumosul artistic, cât și cu cel natural. Ca observatori ai acestei realități, noi ne vedem obligați însă adesea să facem deducții, întrucât oamenii din colectivitățile arhaice procedează intuitiv și empiric în calitatea lor de creatori ori receptori ai operei de artă. Colectivitățile etnografice și-au așezat convingeri estetice intuind specificul fiecărui domeniu în parte: frumosul artistic, frumosul natural. În primul caz, creatorul nu a simțit nevoia să se pronunțe explicit. Opțiunile în favoarea anumitor culori, forme stilizate, tipuri de portrete etc. sînt suficiente pentru a ni se dezvălui cu claritate cultura lui artistică. În cazul frumosului natural, fie că este vorba de frumusețea omului ori a mediului înconjurător, situația se schimbă în mod substanțial. Textele artistice devin pledoarii fățișe pentru cerul înstelat, cîmpul cu flori, codrul înverzît, lanul de grîu, turmele de oi, fata la fîntînă, flăcăul la horă ori la coasă, acestea constituind todată motive fundamentale ale compozițiilor poetice despre natură sau cu tematică erotică.

Un cîntec ca următorul: În grădină la Ion / Toate păsările dorm, / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om”, ne conduce cu gîndul la acea cunoscută categorie de creații în care natura constituie pretext pentru teme erotice, haideuțești, păstorești, agrare etc. De aici s-ar putea ajunge la concluzia că frumosul natural ocupă un loc secundar în viziunea estetică a artistului anonim, idee răspîdită în diverse studii de specialitate. Faptul este adevărat, dar nu trebuie luat ca o deficiență, ci ca o particularitate a spiritului popular, dictată de o concepție de viață tipică. În majoritatea cazurilor, mediul natural constituie o condiție și un cadru formal, esență și nu aparență. Există o concordanță perfectă între ciclurile fenomenelor cosmice și ciclurile vieții omului dictată de străvechi credințe animistice. Omului arhaic nu i-a fost greu să observe ca anotimpurile anului sînt asemenea vîrștelor omului. El nu a rămas la simpla constatare a acestui paralelism, ci și-a creat iluzia că poate influența momentele fundamentale ale ciclurilor. De aceea, ponderea reprezentărilor poetice și în general a practicilor rituale, inițiatice etc., o definește seria paralelă primăvară-tinerete. Celelalte anotimpuri sînt aproape eliminate. Invocate cu rari excepții, vara și toamna prilejuiesc dispare (din cauza secetei — Caloianul) sau întristare datorită înstrăinării — stîna părăsită). O singură excepție o constituie petrecerile care au loc cu ocazia strîngerii recoltelor, dar de aici nu înseamnă că toamna interesează ca anotimp pentru peisajele proprii. Omul satului arhaic nici nu a fost educat de tradiție să aprecieze estetic decorurile de vară, toamnă ori iarnă. Concepția mitică, în stabilirea raporturilor cu mediul imediat înconjurător, microcosmic și macrocosmic, l-a obligat la selecții severe, fapt care a avut urmări și asupra orizontului poetic. Din acest punct de vedere, se poate vorbi chiar de o sărăcie a repertoriului de imagini. Simplificarea repertoriului se explică prin eliminarea programatică a verii, toamnei, iernii sau prin ocolirea, tot programatică, a unor momente care se petrec în cadrul singurului anotimp preferat, primăvara, dar care, din

# Frumosul în folclor

Petru URSACHE

perspectiva gîndirii mitice, au părut omului de altădată nesemnificative. De pildă, artistul popular nu a avut revelația asfințitului de soare, primăvara (ca în orice alt anotimp), în schimb a elogiat magnificiența răsăritului; i-a displăcut ca poet cerul înourat, dar l-a fermecat cerul cu stele; i-au rămas indiferenți: seninul zilei, liniștea apelor sau o înfinitate întreagă de detalii accesibile gustului rafinat și sensibil la nuanțe al creatorului cult. Teoria lui Lucian Blaga despre capacitatea artistului anonim de a observa nuanțele este hotărît neconcludentă în legătură cu frumosul natural, deși ea a constituit o temă majoră a gîndirii sale filozofice.

Creatorul popular a ajuns la o interpretare vitalistă a frumosului natural, în sensul acordat de J.M. Guguș acestui cuvînt. Elogiul primăverii și în special al unor fenomene tipice are semnificații precise pentru viața colectivității. Primăvara este o realitate concretă, singura posibilă din punctul de vedere al conservării speciei, dar și una mitică, simbolică, la fel de reală. Ea reprezintă începutul unui nou ciclu de viață. De aceea primăvara apare în conștiința oamenilor întii de toate ca un eveniment social. Reprezentările poetice nu sînt simple cadre, pretexte etc., cum se crede la prima vedere, datorită rolului lor relativ restrîns, ci expresia filozofică a acestui impuls vital. Aici stă una dintre explicațiile potrivit căreia, în folclor, nu s-a insistat asupra chestiunilor de detaliu în etocarea naturii. Ală explicație, pe care doar o enunțăm, s-ar datorita stilizării, cu alte cuvinte necesității de a acoperi, din punct de vedere poetic, o suprafață restrînsă cu un număr mare de reprezentări ale naturii (ovule încondeiate, încrustături în lemn, feșături etc.), iar din punctul de vedere al cunoașterii, din necesitatea de a ordona varietatea fenomenală în cîteva clase de semne făcînd-o accesibilă înțelegerii.

Reprezentarea poetică a concepției vitaliste a frumosului natural este ilustrată printr-o serie de imagini și motive care subliniază aceleași semnificații etico-sociale: cîmpul înverzît, codrul înfrunzit, cîntecul păsărilor, răsăritul soarelui, urcarea turmelor la munte, ieșirea plugarilor la cîmp. Exemplificarea este aproape epuizată. Creatorul anonim reușește să asigure acestor teme, în cadrul discursului poetic, o asemenea ordine dinamică încît se naște impresia că întreaga natură constituie un organism unitar, deșteptat deodată la grandiosul spectacol al vieții. Este o veritabilă demonstrație

de vitalism în care fiecare parte a micro ori macrocosmosului, formînd una și aceeași familie, își cunoaște perfect rolul străduindu-se să se întreacă pe sine: cucii cîntă „cu foc”, soarele stă locului, păstorii doinesc de răsuna văile și se clatină munții.

Frumosul își descoperă un domeniu propriu, înscriindu-se în aceeași familie valorică cu binele, uritul distingîndu-se de asemenea și situîndu-se în regiunea spirituală a răului. Și într-un caz și în altul, avem în vedere anumite epitete caracterologice. Aceasta înseamnă că putem face distincția între frumusețe și frumos în accepțiunea dată de Platon acestor termeni, în dialogul Hippias Major. Și pentru creația populară frumusețea este o abstracțiune la nivelul conceptului. Orice ins din marea colectivitate etnografică este conștient de existența frumosului, intuindu-l ca pe o realitate necesară și binefăcătoare. Solicitat să-l definească, recurge la citirea substitutelor. Astfel va răspunde că omul frumos este tîndrul vesel, minăru, volnic și, în cele din urmă, înalt, plăcut la înfățișare, înălcînd în acest caz chiar și unele elemente generale de portret. Dar nu proceda asemenea lui Hippias care îl nemulțumea pe Socrate: în loc să aducă precizări privind conceptul de frumusețe, de existența căruia era conștient, insistă asupra ipostazelor estetice, adică asupra frumuseții ca realitate vie. Frumusețea există ca abstracțiune și în mod empiric, pe cînd frumosul este un atribut concret al oricui. El se precizează prin serie de epitete calificative, pînă la înfățișarea vieții omului și stabilirea unui model bese definit, împune o anumită condiție estetică. Datorită posibilității de substituție a ipostazelor frumuseții prin termeni sinonimi, minăru, volnic, tîndr, vesel etc., se realizează constanțarea de sens asupra conceptului. Faptul se vede în momentul în care are loc un anumit creșterea la vîrșă individuală ca individ. Se poate de la exemple: „Fata vede bob creș / M-o ură Gheorghilă-al meu / N-a m-o ură de ură / M-o ură cu-o fată pîrîră / S-a / Lășă-văd al fa lășă / Că urăc m-o răpă-ră: / Lășă-văd al fa ură / Că nimic m-o lășă: / M-o ură să fa lășă / După ei m-o răpă-ră”. Dacă frumusețea și uritarea sînt concepte hotărît diferite în sfera superioară a abstracțiunii (acceptate empiric, în momentul în care se concretizează prin substituturile caracterologice la nivelul frumuseții, respectiv al uritării, aceste două sfere estetice aflate în raporturi de inferioritate și inferioritate, față de dominantele lor abstracte tind, în mod paradoxal, să facă o singură unitate. În exemplele citate, autorii anonimi încearcă să realizeze calambururi naive. Din punctul de vedere al logicii gramaticale valoarea verbală se transferă în alta adverbială, sensul acțiunii în atributul ei, iar din punct de vedere estetic, frumosul se transferă în urit. Acest lucru nu este dictat de gîndirea colectivității care patronază conceptul general al frumuseții, ci de viața intimă a individului care traduce după gustul său realitatea concretă a frumosului. Fata poate fi frumoasă sau urită dacă o iubește sau nu o iubește cineva. Realitatea estetică pare nesocotită într-o asemenea situație în favoarea trebuințelor individului, a intereselor lui etice ori biologice, ceea ce ne conduce către aceeași concepție vitalistă despre care am mai vorbit.

cartea științifică

## STUDII DE LEXICOLOGIE

Activitatea neobosită, marcată cu rezultate și realizări de prestigiu, a prof. univ. dr. George Mihăilă, titularul Catedrei de slavistică a Universității din București, este bine cunoscută și apreciată atât în lingvistica românească cât și în cea din străinătate.

Rod al unor preocupări mai vechi și statornice, cartea de față: **Studii de lexicologie și istorie a lingvisticii românești**, Buc., 1973, înscrie noi pagini și contribuții însemnate în studiul unor probleme și aspecte de mare interes și importanță științifică ale lingvisticii și filologiei istorice românești. Materialul cărții este ordonat în două secțiuni mari, aproape egale ca întindere, cu subdiviziuni în cadrul fiecăreia. Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra direcțiilor principale în care au mers cercetările autorului, relevînd, cu precădere, ceea ce aduc ele nou.

Prima secțiune este consacrată **Criteriilor periodizării și geografiei împrumuturilor slave în limba română** (p. 9—153). Începebi delimitarea și periodizarea acestor împrumuturi, cu individualizarea celui mai vechi strat al lor, reprezintă probleme intime legate de formarea limbii române și de cele mai vechi etape de evoluție distinctă ș.a. Aflăm aici o expunere argumentată a unui complex de criterii (fonetic — acesta decisiv; derivativ; semantic; onomasiologic; geografic și cultural-istoric) care, coroborate, permit identificarea împrumuturilor slavo-bulgare vechi pătrunse în română pînă în secolul al XII-lea, adică în veacurile de asimilare a „slavilor dacici”, cu distingerea lor de cele preluate din alte limbi (bulgara, sîrba, ucraineana etc.). Distincția arătată este mult clarificată și îmbogățită prin studiile personale ale autorului, cu multe date și constatări inedite pentru lingvogeografia românească, privind geografia împrumuturilor slave în daco-română (cf. cele 26 de hărți incluse aici, în special h. 23 și 25 care înfățișează isoglozele unui mare număr de cuvinte românești de origine slavo-bulgară).

Alte studii deschid căi spre domenii prea puțin sau deloc explorate în slavistica românească: studiul comparativ al împrumuturilor vechi slave (slavo-bulgare) pătrunse concomitent în română și maghiară, prin asimilarea slavilor din Dacia și Pannonia (cele cca. 300 de împrumuturi comune aparțin aproximativ aceluiași sferă semantice); — necesitatea de a atrage, în cercetările slavo-române, în special în cele semantice și etimologice, materialul dialectal bulgar, cu atât mai mult cu cît o „limbă daco-slavă” aparte nu a existat niciodată. Studiul isoglozelor unor cuvinte pe terenul bulgare și al româniei va permite să se reconstituie „cu o mai mare precizie decît acum procesele lingvistice și cultural-istorice care au dus la integrarea în limba română a unui număr de cuvinte slave, în special vechi slavo-bulgare”. (p. 78) De menționat sînt și cele cca 30 de cuvinte slave din română, cărora autorul le stabilește pentru prima dată etimologia sau corectează pe cele de pînă acum, după o metodă care nu se pare dîntre cele mai adecvate în etimologie (îndeosebi prin căutarea și delimitarea sursei pe un teren slav cît mai larg, ca și prin relevarea statutului semantico-funcțional cu bogate ilustrații, al împrumuturilor în limba receptoare).

Cadrul larg și bine sistematizat în care autorul așează problema acestor relații lingvistice se completează firesc prin lucrări privind **Influența slavonă în vocabularul limbii române literare** și chestiunea elaborării unui dicționar al slavonici românești. Sînt de reținut de aici contribuțiile autorului în legătură cu această limbă literară slavo-română, cu „substrat popular românesc” și cu tripla ei dependență de slavona medio-bulgară, de cea sîrbă și de cea ruso-ucraineană. Dintre multiplele foloase ale unui dicționar complet al slavonici românești (în prezent în lucru la Institutul de lingvistică din București), vom accentua aici doar prelungirea cu cel puțin două veacuri dincolo de secolul al XVI-lea a atestărilor scrise ale limbii române.

Secțiunea a II-a are ca obiect **Etapelile principale ale slavistici românești și legăturile ei cu slavistica internațională de la începuturi pînă la Ioan Bogdan și Slavistica românească de la I. Bogdan la Emil Petrovici** (p. 157 și urm.). Autorul a elaborat un istoric aproape complet, pe baza unei serioase documentări, al studiului științific al raporturilor lingvistice slavo-române și al culturii vechi românești în limba slavonă, mai pe larg vorbind, un istoric al „filologiei slavo-române” ca disciplină autonomă.

Consacrată elucidării multor probleme ale istoriei vocabularului limbii române, ale istoriei lingvisticii și filologiei slavo-române, în legăturile ei cu slavistica internațională, dar, pretențioasă, pe fondul științei românești, cartea de care ne-am ocupat aici va rămîne un instrument de lucru indispensabil pentru specialiștii domeniilor de cercetare științific arătate.

Ioan LOBIUC



Mihai CAMARUȚ :

„Culesul legumelor”



Dispariția prematură, acum zece ani, a profesorului Teofil T. Vesca rămâne încă o pierdere inestimabilă. Calitățile sale multilaterale, capacitatea creatoare, umanismul său, toate împreună ar fi influențat hotărâtor creația științifică din ultimul deceniu, dacă moartea nu l-ar fi răpit la vârsta de numai 50 de ani.

În trei decenii de activitate, omul de știință a publicat 146 de lucrări. Dintre acestea, 27 se ocupă de teoria relativității; 26 sînt din domeniul modelelor de corpusculi, dintre care 17 sînt îmbinate cu teoria relativității; 19 fac parte din alte domenii ale fizicii teoretice; 10 sînt lucrări de matematică; 10 de radioactivitate naturală; 30 au caracter ideologic; 14 — de istoria științelor; 10 — cursuri și manuale.

Studiul acestora ne convinge că autorul lor a fost un savant cu o mare și profundă cultură generală și de specialitate.

Scurt timp după fundamentarea teoriei relativității, generale, în 1916, de către Albert Einstein, s-a pus problema generalizării ei, în sensul dezvoltării unei teorii unitare a cîmpurilor. Pe această direcție de cercetare se înscriu nume de mari fizicieni ca: Herman Weyl, Arthur Eddington, însuși Albert Einstein etc. O idee importantă o prezintă utilizarea mai multor dimensiuni decât 4, în care prioritatea o are Th. Kaluza. Dar cea de a cincea dimensiune, în teoria lui Kaluza, este formală, fără semnificație fizică.

Tînărul Teofil T. Vesca, pregătindu-și teza de doctorat, pe care o susține în 1939, se ocupă de teoria lui Kaluza, dar nu poate accepta caracterul formal al celei de a cincea dimensiuni. Considerînd că proprietățile electrice nu se pot reduce la cele mecanice, el ajunge la concluzia că, interpretînd cea de a 5-a dimensiune ca fiind impulsul electromagnetic, se pot obține rezultate remarcabile, cum ar fi, între altele, exprimarea printr-o singură relație a legilor de conservare a energiei, masei, sarcinii, impulsului și momentului cinetic. Prin această interpretare îl putem considera pe Teofil Vesca precursor al penta-

Savanți ieșeni

## Opera științifică a lui Teofil Vesca

opticii lui I. B. Rumer, care își dezvoltă teoria sa începînd cu anul 1949.

În teoria relativității generale, o dificultate deosebită o prezintă rezolvarea ecuației lui Einstein, pentru a obține metrica prin care să putem studia mișcarea corpurilor în cîmpul gravitațional dat. De aceea, încă în 1918, F. Kottler încearcă să determine direct metrica pentru cîmpul unui corp central din ipotezele că: 1) viteza luminii variază în direcția razei vectoriale și 2) elementul de volum este invariant. Identificînd prima aproximație cu teoria newtoniană, regăsește metrica lui Schwarzschild. Ideea lui Kottler este preluată cu mai multă subtilitate de W. Lenz și A. Sommerfeld în 1949, utilizînd principiul echivalenței și conservarea energiei în aproximația newtoniană.

Între anii 1951—54, Teofil T. Vesca fundamentează și generalizează această metodă pentru cîmpuri de diverse naturi. Tînînd cont de faptul că piatra de încercare a oricărei teorii este verificarea ei practică, el aplică metoda sa la o serie de cazuri, obținînd rezultate remarcabile ca:

— interacțiunea curenților elementari, încheind disputa asupra criticilor și comparațiilor aduse formulelor lui Ampère, Gauss, Weber, Clausius, N. Neumann, Grassmann, Riemann etc., căci toate acestea sînt diverse aproximații ale formulei relativist-generale, găsită de T. T. Vesca;

— corecții relativist-generale la studiul cîmpului mezonic;

— explicarea efectului Pinch;

— generalizarea ecuației lui Einstein ce conduce la o structură internă a particulelor elementare, concordantă cu experiențele lui Hoffstadter etc.

Generalizarea dată de Teofil T. Vesca constituie, de fapt, fundamentarea unei noi teorii unitare, care este încă în fază și care nu suferă de formalismul nejustificat al vechilor teoriilor unitare și constituie o sursă continuă de idei pentru noi cercetări.

În ultimele două decenii, în special, au apărut multe lucrări care critică fundamentarea dată de Einstein teoriei relativității generale și caută căi noi. Este suficient să amintim teoriile Hayle-Narlikar și Brans-Dicke.

Și în această privință, profesorul Teofil T. Vesca și-a exprimat părerea sa originală în diverse lucrări, începînd cu anul 1941, culminînd într-o lucrare de 40 de pagini apărută în anul 1966 (*Bemerkungen über die Grundlagen der Relativitätstheorie*, An. st. Univ. Iași, (s.n.), sect. I, Tom VI, fasc. 2, 1960, p. 331—372). Ca și în celelalte lucrări, autorul este inspirat de concepția materialist-dialectică și dă o analiză, prin această priză profundă, fundamentelor teoriei relativității generale dată de Einstein. Din această analiză rezultă, între altele, că apariția unor contradicții se datorește lipsei unei riguroase „prescripții de măsurare”, prin care trebuie să se concretizeze legea obiectivă de reflecție a naturii. Prescripția de măsurare fiind dată, contradicțiile dezvăluite nu mai au loc.

Lucrarea citată nu constituie numai o finalizare a cercetărilor anterioare referitoare la acest domeniu, ci și un program de lucru, pe care profesorul Teofil Vesca nu l-a mai putut întreprinde.

Studiind cosmologia relativistă, tînărul Teofil Vesca nu poate accepta ideea Universului în expansiune și mai ales extrapolarea acestei idei pentru trecut, ceea ce ar conduce la teorii creaționiste. În anul 1942, el arată că ecuațiile lui Einstein permit și o soluție pulsatorie, fiind primul care critică, de pe pozițiile materialismului dialectic, utilizînd argumente din știința fizicii, interpretările idealiste ale cosmologiei relativiste. Teoria Universului în pulsație este astăzi considerată ca o variantă plauzibilă, cu mențiunea, subliniată de neenumărate ori de profesorul T. T. Vesca, că sub noțiunea de „Univers” trebuie să înțelegem doar o parte (anume partea observabilă) a întregului macrocosmos.

Avem de a face cu un nou domeniu, în care cercetările profesorului Teofil T. Vesca au devenit actuale abia după 1—2 decenii.

Intr-o lucrare efectuată în timpul celui de al doilea război mondial, dar publicată în 1946, profesorul Teofil T. Vesca demonstrează că teoria logică a lui Verhulst poate fi aplicată cu succes în prevederea comportării populației unui biotop care se înmulțește rapid, dar dispune doar de un spațiu limitat, sau de resurse

materiale restrînse. Ecuația diferențială Verhulst servește și la calcularea comportamentului demografic al unei societăți umane. Concluziile ecologice care se desprind din lucrarea profesorului T. T. Vesca au fost în bună parte confirmate de evenimentele ultimelor decenii, iar metoda de studiu a devenit actuală abia după un deceniu de la publicarea acestui articol.

Lucrările lui Teofil T. Vesca au constituit și constituie o bogată sursă de inspirație pentru alte cercetări noi. Dacă numărul lucrărilor elevilor și colaboratorilor săi, acum 10 ani în urmă se apropia de 100, astăzi acest număr este cu mult depășit, referindu-ne, natural, numai la cercetările inspirate din opera regretatului savant și fost profesor al Universității din Iași.

Metodele de cercetare fundamentate de T. T. Vesca sînt cu totul originale și moderne. Ele deschid perspective noi, ale căror limite încă nu se pot prevedea. Este de datorita noastră să continuăm această operă, convinși că se pot obține în continuare roade bogate pe acest drum.

În afară de lucrările anunțate, trebuie să arătăm că profesorul Vesca a desfășurat o bogată activitate de publicist, concretizată prin cele peste 370 de articole și lucrări de popularizare a științei și a oamenilor de știință.

Dacă vîrsta unui om nu s-ar măsura în numărul de rotații terestre în jurul soarelui ci după cantitatea și calitatea activității depuse, atunci s-ar putea spune că profesorul Teofil T. Vesca a atins o vîrstă matusească, stingîndu-se, totuși, în plină activitate creatoare.

Un vechi proverb ne spune că „moare numai cel uitat”. Lu-bițul nostru profesor Vesca n-a murit căci creația și ideile sale sînt sortite să reziste timpului.

Prof. dr. I. GOTTLIEB

## EMINESCU ȘI LIMBA FOLCLORULUI

Sub raport lingvistic, opera poetică eminesciană prefigurează prima „limbă comună” românească scrisă, o limbă variată și bogată, ale cărei elemente componente aparțin unor graiuri de tip deosebit (moldovenesc, ardelenesc, muntenesc), cu preponderența graiurilor de tip moldovenesc. Pentru una și aceeași semnificație lexicală ori gramaticală, Eminescu a utilizat, fără a le acorda în mod expres rolul stilistic general de „evocare”, unități semnificative diferite sub raport dialectal: „Eminescu a căutat să scoată forme poetice din toate provinciile, împrumutînd moldovenisme, ardelenisme sau muntenisme, fără deosebire, în scopul de a-și mări capacitatea de expresie și de orchestrație și de a crea o limbă literară națională”<sup>1</sup>; „Eminescu a luat bunul lingvistic acolo unde l-a găsit, fără preferință pentru originea lui locală sau temporală. În ochii săi limba maternă alcătuia o unitate, ale cărei elemente constitutive sînt la fel de îndreptățite (...) Eminescu este cel dintîi scriitor cu adevărat național din acest punct de vedere”<sup>2</sup>. Din acest motiv, „Eminescu era omul cel mai potrivit să pună bazele limbii literare moderne”<sup>3</sup>.

Astfel, limba poetică eminesciană se deosebește atât de limba predecesorilor săi (ale căror apartenențe unidialectale sînt conturate relativ ferm), cît și de limba urmașilor săi care este, obișnuit, limba literară română modernă, regionalismelor și arhaismelor revenindu-le funcția, normală, de „evocare” locală sau temporală). Așa cum

rezultă și din Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu (1968), alcătuit sub redacția lui Tudor Vianu, limba lui Eminescu este o limbă bogată în sinonime (în sensul cel mai larg al termenului), care nu dă, totuși, impresia de aglomerare de forme ori de abundență excesivă. Este o limbă unitară, ca și limba română comună.

Varietatea și bogăția limbii poetice eminesciene pot fi explicate și de limba operelor folclorice pe care Eminescu, parțial le-a cules (ca membru, din 1868, al Societății literare, „Orientul”) și, parțial, le-a transcris din reviste și, mai ales, din manuscrise anonime din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Aceste opere folclorice (a căror editare completă a fost făcută de Perpessiciu în vol. VI *Literatura populară* din *Opere de Mihai Eminescu*, 1963), aparțin în special Transilvaniei, dar destul de multe provin și din Moldova. Acest fapt explică varietatea și bogăția lor lingvistică.

Un examen comparativ, al limbii operelor folclorice cuprinse în volumul citat și al limbii poetice eminesciene, relevă, convingător, credem, că multe dintre elementele „limbii comune” eminesciene pot fi identificate în chiar textele populare amintite. Astfel de coincidențe sînt mai puțin frecvente în fonetică (deoarece limba operelor folclorice în discuție este, obișnuit, stilizată, sub acest raport, apropiată de limba literară din secolul trecut) și mai des întîlnite în morfologie, (la verb, în deosebi), sintaxă și lexic.

Dintre faptele lingvistice, categorii de exemple și exemple probante, în sensul discutat aici, cităm numai următoarele: Utilizarea atât a formei unice a articolului genitival, cît și a formelor variabile: El este a meu frate (p. 187). Întrebînd de al meu nume (p. 203). Să-mi las eu ai mei părinți (p. 187); la Eminescu: A pieptului meu coarde (Lucașfăru); a zilei raze roșii (Strigoi); ale apei valuri (Lucașfăru); superlativul adjectivelor și adverbelor este exprimat prin foarte, tare, mult și prin locuțiuni specifice: Foarte tare m-am trudit (p. 151), Tare cu drag te-am avut (p. 140), Multu-i mare și ciudat (p. 280), Mult mi-s zilele amare (p. 171); așa de frumos (p. 329); — la Eminescu: Însă foarte liniștit (Mănușa), Mult bogat ai fost odată, mult rămas-ai tu sărac (Călin — file din poveste); Atît de crud ești tu ș-atît de moale (Cățile); Adjective pronominale nehotărîte cu două forme, vro și vo: De-ar avea vo fire proastă (p. 157), ș-o mers vo două zile (p. 329), vro douăzeci și patru (p. 350); — la Emi-

nescu: Vreo zgîtie de fată și Vintul sperios vo creangă farmă (Călin — file din poveste). Verbe: cat și coată: Cat la lună, luna-i sus (p. 133) și Cîte fete-s pin-la noi/ Toate coată să le cei (p. 248); — la Eminescu: Și singur stau și caut ca uliul care cată (Junii corupți); forme verbale iotacizate, în alternanță cu formele verbale neiotacizate corespunzătoare: Î aștept să vie iară (p. 164), Să-mi vină ceasul să mor (p. 171), Să văz pe cine-i lua (p. 143), Nu văz iarbă pe pămînt (p. 192), Să te văd cum esti culcată (p. 144), Cînd aud de al tău nume (p. 140), Doru de cine se leagă/ Nu-i poze lucru de sagă (p. 112), Cui îi pare rău pre noi (p. 202); — la Eminescu: Să-mi spuie al tău nume (Despărțire). Și dacă de cu ziuă se-nîmplă să te văz; Nu pot ca să apriază (Junii corupți); Noaptea toată stă ș-o vadă (Făt frumos din tei), Răsai ca marmura în loc (Atît de fragedă), Răsai cu-o-n-treagă lume (Lucașfăru). De-acolo trebuie să ceri (Dacă iubești fără să speri). Perfectul simplu este relativ des utilizat de Eminescu, chiar în primele sale poezii (se stînce, pași, se duse, în La mormîntul lui Aron Pumnul: ajunsse, începu, se-ndoi, grăi, în Făt-Frumos din tei, dete, în Rugăciunea unui dac ș.a.). Formele pentru acest timp sînt relativ frecvente în textele populare citate: Că lăsaî caru-n-carcat/ Și-alergai la tine-n sat (p. 154); Pînă fusei la maica/ Nici săpai, nici secerai/ Nici torsei nici pusei pînă/ Ci numai zisei în frunză/ Iar dacă mă-nstrăinaî/ Și săpai și secerai... (p. 182); Dede, că-s lacrimi de-ale mele (p. 219); auxiliarul pentru persoana a 3-a singular prezintă formele a, o și au: Iaca dealul ș-o aflat/ Pe noi ne-au despreunat (p. 164); De mine ș-a despărțit (p. 134) — la Eminescu: Cine-a deschis piramida și-năuntru a intrat? (Egipetul); El singur zeu stătut-au înainte de-a fi zeii/ Și din noian de ape puteri au dat scînteii (Rugăciunea unui dac); Forme numeroase de viitor: I-om crește, ș-or face boi (p. 133), Ș-o lărgi-o pînă-n poale (p. 138), Și pe unde va pica/ Chiar și iarba ș-a usca (p. 268), Pe unde-or să umble ele (p. 187), oi să zac și oi să morju (p. 191); — la Eminescu: Voi fi roșie ca mărul/ Mi-oi desface de-aur părul (Floare albastră), Or să vie pe-a ta urmă (Scrisoarea I), Ș-o să-mi răsai ca o icoană (Atît de fragedă...); Formele verbale comane apar și „inversate”, cu auxiliarul în poziție enclitică: Vrut-ai să mă scoți din fire (p. 145), Purta-voi cămași de jele (p. 196), face-mi-s-ar calea cruce (p. 195), Vede-o-aș pe bă-tătură (p. 193); — la Eminescu: Alungat-o-ai pe dînsa (Călin — file din poveste), În-

gîna-ne-vo c-un cînt (Dorința), Adormivom, troieni-va/ Codrul floarea-i peste noi (Povestea codrului), Fost-ar fi mai bine (Strigoi).

Evident că, mai ales în domeniul sunetelor, Eminescu a operat sistematic o selecție a formelor în favoarea acelor mai frecvente și mai răspîndite. De aceea, la Eminescu nu găsim, de exemplu, palatalizări (vetye, păretye, fetye p. 245 și 249), ori forme ca vint „venit” (p. 162 și 253) mere (p. 258) și me (p. 154 și 250), pentru „merge”, să zărit (p. 140) ș.a. Din necesități procedice, se înregistrează schimbări de accent: Că toată viața mea/ Tot la tine-mi stă mîntea (p. 140), Mai rău nu te-ăș blestema/ Numai să-ți pice aripă (p. 150); — la Eminescu: Răsfîratul pâr de aur peste perini se-mpărășie/ Timpla bate liniștită ca o umbră viorie (Călin — file din poveste); Nu au grija nimănuia/ Și de dragi unul altuia (Povestea teiului).

Uneori, în poezia eminesciană pot fi identificate chiar versuri populare prelucrate într-o măsură minimă, avînd, însă, totdeauna o finalitate specifică. Astfel, cunoscuta scrisoare a fiului de domn din Scrisoarea III este inspirată, evident, din versurile: Trimite-mi, fată măiastră, Ce-i mai verde-n valea voastră/ Codrul și poienile/ Cosița și genele/ Ochi și sprîncenile/ Că și eu trimite-ți-oi/ Ce-i mai mîndru pe la noi/ Coiful nalt cu penel/ Ochi și sprîncenile/ Că eu sînt sănătos/ Și mulțămînd lui Hristos/ Te sărut, mîndră, frumos (p. 161). Cu modificări minime, versurile: Bate vîntul frunza-n dungă/ Jalea-i mare, calea-i lungă/ Bate vîntul dintr-o parte/ Departe-i draga, departe (p. 164—165) pot fi regăsite în Ce te legeni..., după cum versurile: Eu am fost una la părinți/ Ca și luna printre stele/ Și le-am fost de mîngăiere/ Ca și luna printre stele (p. 175) amintesc de a doua strofă din Lucașfăru.

O cercetare mai extinsă a acestei teme (bazată, eventual, și pe alte culegeri folclorice din secolul al XIX-lea, tipărite ori, la acea vreme, manuscrise), va confirma, foarte probabil, rolul lingvistic important pe care l-a avut folclorul în creația eminesciană.

Petru ZUGUN

1. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, 1936, p. 262.  
2. Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu*, „Revista Fundațiilor”, 1940, nr. 5, p. 338.  
3. Gavril Istrate, *Limba română literară. Studii și articole*, 1970, p. 159.



# ITALIA ETERNĂ

Nu știm dacă există o statistică a jurnalelor despre locurile umblate ale globului, dar am spune, a priori, că scrierile despre Italia ar ocupa locul de frunte și acolo ar sta mereu, până ce Vezuviul sau Etna nu ar mai clocoți doar în prăpăștiile de dinăuntru, până ce lagunele golfului Veneției nu vor întrece măsura nebuniei lor, sau până ce Scilla și Caribda nu ar ieși din coasta Siciliei, prinzând în popasuri o Romă sau o Toscană întregă.

De aceea, Jurnal italian, aparținând lui Alexandru Balaci este o carte pe care cititorul o deschide imediat. Autorul, unul dintre italienii reprezentativi ai românilor, recompune trăiri personale, prezențe oficiale, cu lecturi neostentativ erudite și meditații intelectuale asupra locurilor sau a oamenilor de ieri și de azi. Aspectul caleidoscopic al scrierii este motivat de intenția explicită a autorului: „acest jurnal, compus, ca mozaicurile, din fragmente, din emoții și amintiri“ (p. 177).

De fapt, cartea se înfățișează ca un omagiu al vechilor relații culturale româno-italiene, care cunoscut, de cîteva ani, o renaștere entuziasmantă pentru ambele popoare. Românii și italienii s-au regăsit întotdeauna într-o redescoperire nu numai a trunchiului comun, ci și a unor mlădițe crescute identic. Căci, între teritoriile neolatine, numai principatele române și italiene aveau să se unească atât de tîrziu.

Momentele interrelațiilor spirituale româno-italiene se perindă într-o regie modernă, unde secvențele actuale alternează cu altele mai vechi, reîntîlnind nume cunoscute, devenite clasice pe această linie și întîlnind, cu surprindere plăcută, nume încă neistorice, dar pe care autorul Jurnalului le augurează ca și pe predecesori, în ridicarea aceluiași cap de operă.

Cartea abundă în portrete ale dispăruților și ale viețuitorilor, la fel de suave în delicatetea liniilor creionate. Exegețul literar își imbină atitudinile metodologice cu cele ale interpretului de artă plastică, fiindcă portretistica este aici comentariul sintetic și sensibil al teoreticianului învâluit de îndelunga contemplație a obiectului: Ungaretti (p. 101—104), Dante (p. 136—142), Leopardi (p. 145—148), Miron Radu Paraschivescu (p. 202—204)...

Ca unul care a stat mai multă vreme la Roma, patronind misiunea reaprinderii legăturilor între țara noastră și Italia, prin intermediul aceluiașăzămînt care este Accademia di Romania, așezată în Valle Giulia, lângă pinii Villei Borghese, Alexandru Balaci își începe și-și termină Jurnalul cu popasuri romane. Roma, Caput mundi, este recepționată de un liric, un călător care aparține în mare măsură Romei. Orice zădărire veche naște sentimente de pietate și adorație. Balaci privește Roma, „sinteza lumii“, din unghiul unui asemenea element de sinteză daco-romană, care se arată mai dispus a îngemănă în fața vestigiilor antice. Poate de aici și afinitatea mai mare pentru acest oraș, pe care îl poetizează mai mult decît pe oricare altul. Roma, această sinteză a Italiei, în care noțiunea de evoluție la scară milenară capătă o valoare ciudată. La fel de ciudat ca și albul intact și neplăcut de pe Victorian, căruia îi preferi marmora pătată de vreme a scaunelor imperiale din Coloseu. Ciudat, pentru că leii din subteranele de altă dată populează și azi amfiteatrul într-o miniaturizare probabilă, pînă la dimensiunile pisicilor italiene, a vestitelor pisici italiene. Ciudat, pentru că, în centrul lumii catolice, acolo unde în piața Bernini se înalță crucea din chiar lemnul care l-a ucis pe Cristos și unde mormîntul sfîntului Petru tronează minuscul în cea mai imensă biserică a lumii, Michelangelo păgînzează biblia pe plafonul capelei sîxine. De mii de ori ciudat, pentru că italienii, la Roma ca și aiurea, la o cunoaștere fugară, par a nu fi ei înșiși creatorii propriei lor țări.

Dacă Roma este un oraș de maximă concentrație istorică, Veneția îmbracă la Balaci aspectul descriptiv al portretului unei doamne, despre a cărei frumusețe s-au spus adesea și niciodată destul. Veneția, pe străzile și piațele căreia, departe de motorizatul de azi Canal Grande, liniștea, cu ecoul ei răsunător între zidurile caselor scorojite, te întoarce cu secole înapoi. Veneția care, departe de San Marco, face mormîntal lingă doliul pungilor de guno. „Si è sperta la vita della splendida Venezia...“

Restul orașelor poartă în istorie caracteristicile personalităților pe care le-au născut, adoptat, sau le-au înmormîntat: Florența ardește peste tot de Dante, adevăratul diamant; al Ferrarei este Aristo, în Palermo fiecare bucată de pămînt poate fi mormîntul lui Bălcescu...

Balaci proiectează Italia într-o imagine intens cromatică, totul fiind justificat de prezența permanentă a soarelui, a unui soare care nu decolorează, ci intensifică forma și culoarea lucrurilor, păstrîndu-se astfel și numai astfel în memorie. De aceea epitetul cromatic apar împietrite și această obsesie nu este consecința unei neglijențe stilistice (căci Balaci este, așa cum se autodefinia Ungaretti, un de asemenea „uomo di pena“), ci urmarea unei puternice fixări pe scoartă a unei cromatice emoționale: marea de pe coasta de vest este invariabil violetă, în timp ce Adriatica își se dezvăluie autorului într-un verde constant; Umbria se profilează ca albastră și verde deodată (pentru Balaci raportul cromatic între Raffael și Umbria implică probabil un proces de intercondiționalitate): în ciuda culorii obiective a pietrei, Bologna este caracterizată ca orașul roșu, la fel și Siena.

Dar, revenind la unele spuse mai sus, Italia este nu numai o țară plină de frumuseți, ci și o concentrare a unei spiritualități unice, care poartă nume diferite, Dante, Petrarca, Ariosto, Montale, ca și profilurile lui Janus cel protector al porții romane. Căci, în timp ce unele popoare au tradit mai sirguincios pentru mai marea fericire a trupului, italienii au făcut-o pentru mai multa cultivare a spiritului. Sînt unicele valori pe care timpul nu le depășește și pe care oamenii vor simți nevoia să le descrie la nesfîrșit.

Luminița FASSEL

## —poeți prizonieri—

### ADRIEN MIATLEV

#### Prizoneri de noi

Acoperiți-mă-n reproșuri, vă stă-n drept  
Și în săgeata risului mă-mpungeți  
Puneți-mi frigul vostru peste suflet  
Și aruncați în seama-mi uriciunea voastră —  
Voi fi mai mut decît un animal  
Decît pămîntul iernii strins în ger  
Și decît iarba șfichiuită-n vînt  
Decît smochinul blestemat de Christ.

Fără-un cuvînt și fără să mă apăr  
N-am pentru ce mă dezvinovăți  
Prin lumea asta o să merg mirat  
De-a fi sărac mereu, mirat  
De ura ce-o cuprinde și de frica  
Ce fac să cadă porți, să-nalțe stavili,  
Să sape-adîncuri și lumini să stingă  
Și trist voi merge, de-o tristețe veche  
Văzînd la nesfîrșit cum se ridică  
Din oameni toți pereții închisorii.

Kaisersteinbruch—1941

### RENÉ MENARD

#### Amară, intunecată și sonoră cisternă

Lui Aimé Flamet

De-as avea ochi să văd de-obinelea  
Și urechi să aud  
Și mâini să pot să-nsuțac  
Spre desfătarea aerului — pieptul  
Pielea spre desfătarea soarelui  
Spre desfătarea apelor — sudoarea  
Gura spre desfătarea altui gură...

Să fi fost piatră, fruct sau animal  
Chiar animal cu ochi de sare neagră  
Imperochindu-se peste țigărița ierbii  
Ce mușcă, gemo, zgîrie, înșepă,  
Se apără cu furia cascadei  
A pietrei prăvălîte-n povirnisuri  
Și a seminței ce plămățește-n humus.

Să fi fost frunză pentru totdeauna  
Să ca să fiu un fruct cu-adevîrat  
Unghii ca unghie să fiu  
Și numai colți pentru-a fi colți  
Petale netede, parfum  
Pentru-ncîntarea unei fiici.

De-as fi știut căldura, frigul,  
Și urma, vîgîluna, primăvara  
De-as fi avut candoarea sevei  
Și n-aș mai fi ucis decît pentru-a trăi  
De n-aș mai fi știut de existența morții

Aș fi legat cu viață pămîntu-ntr-un stele  
Aș fi bînt cu ochii doar pentru gura mea  
Cu pielea mea vedeam doar pentru ochii mei  
Și brațele-ar fi strîns căldura, frigul  
Cu inima aș fi mîncat tot soarele și noaptea  
Și n-aș mai fi vorbit decît de dragoste.  
Dacă-aș fi fost adevărat  
S-ar fi-nădurat de mine Dumnezeu.

### PHILIPPE DUMAINE

10 Decembrie 1939

(La spital)

Și fiecare fir de iarbă — un cristal  
Ce strălucen sub cer  
Atunci cînd m-am dus la spital  
În noaptea clară de ger.

Și monștrii — cîji m-am așteptat  
Pictură să fi fost de Breughel oare ??  
Cu mina-i alungam inverșunat —  
Continuau eterna lor mișcare.

Am fugit mai tîrziu obsedat  
Către nord, spre păduri, să nu sînger —  
M-au urmărit. Și iată-mă-ajutat  
De soldați în manta de inger.

M-am imbarcat: ne-am scufundat  
Într-o șalupă noi visleam agale.  
Marea sub noi se închidea treptat  
Imensă, rece, ca o gură moale.

Am coborît precum o greutate  
Pe care-o-mpinge-o forță de gheenă  
Cînd te-am văzut: erai de-adevărate  
● În ciuda soldurilor tale de sirenă.

Și tu plîngeai! — De ce-ai rămas plîngînd  
Acele lacrimi de lumini și sferă ?  
Fiîndcă descătușam venind  
Brațele tale lungi de prizonieră.

### RENÉ ROWY

#### Ieri seară în Germania

Ieri seară în Germania  
Tu ai dansat pe țîndări mici de umbră  
Prin perdeaua de ploaie și plîns

O femeie cînta  
Ieri seară în Germania  
Și vocea îi curgea ca laptele.

O tristețe-a unui vechi poem  
Cîntece de străzi îndepărtate  
Zile ale mele fără rost.

Pilpii scintei pe cerul serii  
Și-ai venit copil plînd de ploaie  
Să lovești prin geamuri  
Lacrima neplînsă.

Degetele tale dezgăzuiesc riurile — ascunse  
În zăit de-ndepărtata Franță.

Ieri seară în Germania  
Tu ai dansat  
Pe pleoapa nopții mele

Scrisă pe nisip — 15 sept. 1943

### JEAN MARCENAC

#### Într-o dimineață frumoasă de iunie

În noaptea rece. În cenușă  
Inimile noastre s-au stîns ca florile putrede  
Inimile noastre — flacăra unui popor invins  
Le-mpriște vîntul  
O inimă mișcîte de noroi

Dar într-o zi soarele s-a aruncat pe ferestre  
Ne-a fînt zăbrelele. A început culesul  
Un aer de-aiurea pătrunde prin geamuri  
Aer eroic din cerul galben  
Aer învingător.

Ce ne-a venit ca să vorbim de cer  
Pe lume nu-i decît pămîntul  
Bătăia inimilor noastre ne trezește

La capătul lumii frații noștri mai mici pămînteni  
Își smulg picioarele din ierbile somnului  
Și-ncep munca răbdării. Munca aspră  
Îi latră ciinii Neantului și țîpă la ei  
Acoperindu-i cu vocile lor

Își spală miinile într-o apă fără istorie  
Își trag pe sfoară neșansa  
Păianjenul dimineții va muri de durere.

Demnitatea ne-o cere să nu ne plecăm  
Nimic nu mai descurăjează singele  
Singe pe care suferința n-a rămas pecete  
Singe frumos ca sfidarea în obrazul negru al nopții  
Oamenii ne privesc

Puritatea nevăzută din privirea lor  
Spune de un drum de neiertat și pentru moarte-anume  
Moartea ca o femeie cu miinile umplute de pămînt  
Ce doarme în cearșafuri de balsam

Florile și păsările se trezesc în miinile oamenilor  
Ei care vor fi stăpînii lumii

Prezentare și traduceri  
Marta Alboiu CUIBUS



# Puncte de reper (II)

AI. CĂLINESCU

In istoria romanului românesc, momentul Camil Petrescu înseamnă, printre altele, și apologia persoanei întii. Așa cum notam în articolul trecut, autorul ultimei nopti... vede în folosirea persoanei întii nu numai un câștig de autenticitate, ci și un mijloc de a submina suprafața perspectivei omnisciente. Studiul din 1935 Noua vedere asupra lui Marcel Proust e ie, din punct de vedere care ne interesează aici, un document teoretic de cea mai mare importanță.

In prima sa parte, studiul prezintă etimologia similitudinii cu cartea lui Jean Pouillon, Tempus et romanus: coincidențe explicabile prin existența unei surse comune, a unei „platforme” teoretice ce susține argumentația: fenomenologia. Fără a intra în amănunte, vom observa că, după insistente referențe la Bergson, Husserl și Dilthey, romancierul român își sintetizează demonstrația în următoarea constatare, menită să tranșeze, în chip definitiv, o debateră de natură atât de filozofică cât și psihologică: „...nu putem cunoaște nimic absolut, decât răsfrângându-ne în noi înșine, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletească”. In planul literaturii, confirmarea cea mai convingătoare a justei acestei afirmații aflată în opera lui Proust, căreia i se recunoaște un rol de piatră de hotar în evoluția romanului: „Romancierii de dinaintea lui Proust, în genere... puneau foarte bine trei personaje să reflecteze astfel, căci un astfel de autor nu numai că se știe un constructor de tipuri, dar pe deasupra era și a toate știutor, ba avea încă și darul ubicuității. Cititorii prea increzătorii și urmărind doar adevărul admit însă totul”. Așadar, în ciuda precizării restrictive „in genere”, istoria romanului ar putea fi rezumată după Camil Petrescu, prin opoziția: înainte și după Proust; exagerare evidentă, căci narațiunea proustiană, romanele „personale” ale romanticilor, ca să dăm un singur exemplu, răspund foarte bine exigențelor formulate de Camil Petrescu, atât în ceea ce privește autenticitatea, sinceritatea și „onestitatea” confesiunii („Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întii...”) cât și limitarea perspectivei. In altă ordine de idei, e de remarcat că inversunarea cu care Camil Petrescu atacă pe romancierul omniscient și omniprezent prefigurează pe aceea pe care, câțiva ani mai târziu, Sartre o va dovedi contestând vehement (și la fel de pătimeș și de subiectiv) drepturile romancierului — dumnezeu. Pentru scriitorul nostru însă, acest tip de romancier ar fi mai curând un fel de diavol schiop: „Căsele par pentru el fără acoperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme deasemenea nu. In timp ce pune să-și vorbească un personaj, el își spune în același aliniat unde se găsește și celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc”. Acestei viziuni, autorul Patului lui Procușt îi opune pe acea a lui Proust, având impresia că A la recherche... constituie un exemplu perfect de unitate de perspectivă; aici Camil Petrescu greșește flagrant, deoarece Proust, dimpotrivă, violentează unitatea de perspectivă pe care ar fi cerut-o folosirea persoanei întii, acordând naratorului-erou și privilegiile naratorului omniscient. Prin urmare, nu unitate de perspectivă, ci „multiperspectivism”, aspect pe care Proust este, o dată, în plus, un scriitor ce revoluționează arta romanului. In marea lui admirație și, mai ales, dorința de a-și susține poziția în chip cât mai convingător, Camil Petrescu atribuie creației proustiene „insușiri” pe care ea nu le are sau chiar pe care — față de conținutul povestirii „clasice” — ea le contestă, le neagă. După cum tot pe seama admirabilizării exclusiviste față de Proust trebuie să punem minimalizarea lui Joyce: „E în ea (in operele lui Joyce n.n.) ceva din lipsa de semnificație a procedurii naturaliste. Firește, nu mai e fotografie a cadrului exterior, e notație a vieții interioare, dar prin materialul impus e mult prea sărac și fără merit, ca să justifice o asemenea reputație europeană...”

Dincolo de subiectivismul unor aprecieri sau interpretări, studiul lui Camil Petrescu are o valoare teoretică certă, depășind cu mult nivelul unor contribuții similare, mai mult sau mai puțin ocazionale și „amatoristice”, pe care le-a înregistrat istoria teoriei romanului. Claritatea expunerii și coerența argumentației sînt calități evidente, căroră trebuie să le adăugăm priceperea de a face comparații exacte și trimiteri sugestive la fenomene identice din alte arte, grație căroră ideea principală a studiului (necesitatea unității de perspectivă) este în chip fericit „plasticizată”. Artă narativă este comparată, mai întii, cu arta spectacolului teatral: înaintea scenei era luminată de jos în sus, luminile și umbrele fiind distribuite nefiresc, astăzi regizorii moderni (în căutarea „autenticității”, am adăuga noi) luminează scena „dintr-o singură direcție, prin fereastră, cu reflectoare mascate”, urmărind să „păstreze firescul căderii luminii”. In fine, o analogie previzibilă este aceea dintre perspectiva narativă și perspectiva din pictură, cu care ocazie Camil Petrescu mai aruncă o ironie teribilă la adresa romancierilor „raționaliști” înzestrați cu darul „ubicuității și al totvizibilității”, asemuindu-i copiii care, cînd pictează, ignoră legile perspectivei și înfățișează un obiect, o casă de pildă, din toate laturile și unghiurile posibile. Publicat într-o perioadă cînd proza românească înregistra, prin apariția unor romane la persoana întii, câteva memorabile reușite, studiul este nu numai un manifest programatic pe alocuri pătimaș și excesiv, ci și expresia unei schimbări survenite în mentalitatea romancierilor români. Schimbarea ce s-a dovedit totuși a nu fi fost decisivă, deoarece, după a fost patru decenii, problema superiorității persoanei întii a fost re-pusă în termeni aproape identici.

cînd cu cealaltă, după care își șterse mîinile invadate de transpirație. Clipi nervos. Roseața pleoapelor i se stînsse treptat.

— Păi, de unde știi, dumnea-ta, la ce m-am gîndit eu ?

Asta-l amuză strașnic pe Goru. Hohoti lung, zguduit, cu scurte intreruperi, din pricina tusei. Se bătu ușor și des cu palma peste gură, lovi de trei ori tăblița mesei ca rîsul să-i fie a bine.

— Iartă-mă, Cezărică, dar ești irezistibil, mă fratele meu. ... Liubița, iartă-mă și tu, ai văzut și singură...

— Ce-s chestiile astea, domnilor, consideră Vlăhuț nepeșar să intervină. Crede că se poate bea un dubonnet, la ora asta. Tot am întîrziat. Dacă vine șeful după noi, ne salvează Liubița. Spunemi, draga mea, vrei să comanzi altceva...

Ea răspunse printr-o mișcare a mîinii că nu, continuînd să-l privească pe Goru cu o privire în care — mi se părea — tremurau amintirile și țipa, nouă, dorința. Protejat de umărul lui Vlăhuț, abia acuză o puteam vedea. Părul roșu in tonalitate închisă, fața cu un oval plin, relieful abundent al pieptului se combinau într-o forță de explozie, iradiantă.

— Eu am să plec peste cinci minute, hotărî, subit. Goru, înălțîndu-se în scaun. Își trase tălpile mai aproape, își vîrî mîinile sub coapse și privi în jos, alături de masă.

Liubița își mai aprinse o țigară de la cea pe care încă n-o stînea pe capătul acesteia la marginea scrumierei, luă pachetul de pe masă și întorcîndu-se îl aruncă în traista de aba agățată de spătarul scaunului.

— Nu, zău, de ce naiba erați voi așa de indispuși adineaori?

## Interviul

(urmare din pag. 9)

— Naiba-i cineva care nu ții indiferent, și pe deasupra — folclorul zice — te și iubește, îi aruncă Vlăhuț răspunsul, vădit iritat de încetineala feței de la bar. Mariana, fato, pe noi ne-ai uitat ?

— Imediat, domnu' Vlăhuț, imediat.

— Azi, nu-i dau decât trei lei, decise acesta.

Mariana aduse băutura, debarasă, și înainte de a retrage îi șopti ceva lui Vlăhuț.

— Sint, totuși, fete bune, admise el. Ați văzut, și-a cerut scuze...

— Ți-am spus de o mie de ori să păstrezi pentru tine observațiile despre bunul simț natural al picolitelor, îl repezi Goru. Auzi la el, inimă de morcoveată! fe-te bu-ne...

Poateți ieși și-un artic chestia asta... Aoleu, Doan — Lăsați, mă, farfastic astea. Lumea știe că amir sîntei deștepti, izbucniți. Vizibit, Sofia!iu. Mai degra! i-ați da voie doamnei să ne spună ce-a adus din străinătate. Că restul, reportajul, îl citim în presă. Nu-i așa. doamnă ?

Liubița, care oficial nu răspundea apelativului doamnă, avu un moment de stinghereală.

— De ce, mă rog, să ne spună ? ripostă Vlăhuț, oportun, pentru a masca gafa. Ce sîntem noi : vama ? Dacă domnișoara Liubița și-a adău numai niște dessous-uri ?...

— Ce mă iei așa, maistre ! se învîrtoșă Sofia!iu. Crezi că mă doamnea bulendrele. Dacă doamna e artistă, deci populară de-a noastră, trebuie să-ți fi procurat niscăiva discuzii și reviste... Cunoasc un caz...

— Hai termino și tu, îl stopă Goru. Ai să ni-l spui altădată. Te-ascultăm, Liubița...

— Dragii mei, dar ce altceva credeți că am făcut de-aseară și pînă cu o oră în urmă : am tot povestit, ce-am mîncat, unde am dormit, dacă am călătorit comod ; am arătat fotografii, vederi. Numai Aușel m-a iscodit vreo trei ceasuri. M-am și hemeit de-a binelea. Auzi la el : dacă am zărit tablouri frumoase ca Băncilă cel din biroul său pe la olandezi. Nici nu-și închipuie cît de obositor a fost turneul : am avut și cîte spectacole pe zi...

— Ce mai vei ? îmi atrase atenția Vlăhuț. Ai o temă de interviu : despre succesul „Busuiocului” în Țările de Jos. Poftim și titlul... Nou-nouț, bun pentru a-nția : Busuiocul — un succes remarcabil...

## BARBU MARIAN :

# „Dicționar de citate și locuțiuni străine”

In Editura Enciclopedică Română, a apărut un „Dicționar de citate și locuțiuni străine” de ziarist, pentru prima dată, cu mulți ani în urmă, de ziaristul și publicistul Barbu Marian, iar acum, într-o nouă ediție, îngrijită și revăzută de frații Eugen și Paul B. Marian.

Flaubert spunea cîndă că cea mai amuzantă carte e un dicționar și ceea ce ar părea pentru unii o butadă e, totuși, pentru mulți un adevăr. E un adevăr pe poezi și pentru esteti, pentru care cuvîntul eliberat de constrîngerea frazei trăiește cu o viață nouă, proaspătă, plină de sugestii neașteptate, întrecînd adesea înțelesul căutat.

Un dicționar de citate și locuțiuni e, dimpotrivă, gîndirea prinsă, ferecată, într-o idee tip, care și-a înfipt sugestia în spiritul universal.

Dicționarul — binecunoscut celor din generațiile mai vechi, a apărut pentru prima oară în 1915, neavînd nici un fel de antecedent în țara noastră. De aceea, apariția lui, a fost, într-un fel, un eveniment, despre el scriindu-se ca despre o lucrare de pionierat, cum și de fapt era.

Iată, de pildă, ce spunea, între altele, ziarul Dimineața : „Dicționarul de citate și locuțiuni străine e o carte a cărei lipsă se simțea de mult și care poate fi consultată cu folos de toată lumea”. La noi — sublinia Adevărul — nimeni nu s-a gîndit să facă din ele (citatele și locuțiunile, n.r.) o culegere practică în care, la nevoie, să poți găsi cu ușurință și să le întrebuițești în strictul lor înțeles. La noi, B. Marian, un distins publicist și traducător de opere mari, a dat la lumină o astfel de carte atât de trebuincioasă”.

Iar ajutorarea scria că Dicționarul „vine la timp spre ajutorarea multora, adică și a celor care vor să întrebuițeze asemenea citate și locuțiuni, și

a aceloră cari vor să le înțeleagă”. Mai tirziu Adevărul literar, Completa această idee în cronica sa, afirmînd : „Sîntem siguri că acest Dicționar va ajunge, în scurt timp, un adevărat vademezum al tuturor oamenilor cu știință de carte și literatură”.

Intr-adevăr, Dicționarul de citate și locuțiuni străine s-a bucurat repede de o mare popularitate, înregistrînd un frumos succes, ceea ce arată și cele șase ediții, tipărite între 1915 și 1930.

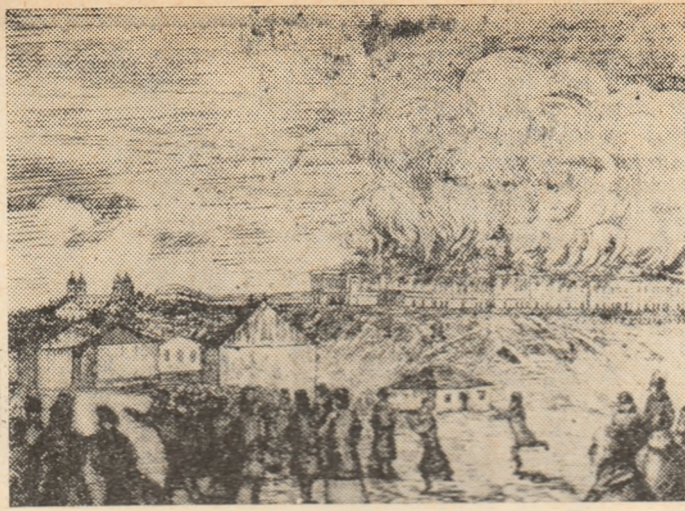
Spre deosebire de alte dicționare de acest fel apărute pînă acum la noi, care se mărginesc doar la redarea citatelor și locuțiunilor — și a stea nu în original, ci în traducere — și a sursei lor, autorii le-au redat și în original iar, pentru a înlesni cit mai mult folosirea Dicționarului și acesul către citatele și locuțiunile cuprînse în el, s-au îngrijit ca multe dintre ele să fie însoțite și de contextul în care s-au găsit ele, cît și de explicarea sensului lor, astfel ca cititorii să-și poată da cît mai bine seama cînd anume pot fi folosite aceste citate sau locuțiuni.

Așa cum apare în noua ediție, Dicționarul de citate și locuțiuni străine a devenit mai nou și mai întreg ; el va putea fi citit și ca o culegere de culegări, cuprinzînd adevăruri eterne, căroră înțelepciunea popoarelor și aceea a scriitorilor a știut să le dea un veșmînt clar, o formă lapidară.

St. M.



# Pîrjolul de la 1827



Unele mari valori de arhivă din istoria Moldovei au fost distruse în dese incendii care au mistuit, în secolul al XIX-lea, câteva imobile ce serveau ca sedii unor instituții administrative. Intre acestea, pojarul de la 19 iulie 1827 a fost cel mai păgubitor. Au ars atunci clădirile Curții Domnești, situate pe terenul ocupat astăzi de Palatul Culturii. Fuseseră clădite în anul 1805, de vodă Moruzi. Consemnări ulterioare, făcute de cercetătorii care s-au ocupat de ravanurile catastrofei (ARHIVA GENERALĂ, 1912), arhivistica românească: „Catastrofa ieșe din cadrul unei împliniri de ordin material, atingând și coarda simțitoare a sufletului neamului. Nu a dispărut numai un monument istoric al orașului Iași, ci și întreaga arhivă a Divanului Domnesc: mii de jalbe și scrisori către Domnie, cărți împărătești, actele visteriei, condecile de Divan, rapoartele logofetilor — toată arhiva veche a Moldovei“. Pentru mărturie de viitor a acestor pierderi, s-a încheiat atunci un act, semnat de toți înalții funcționari și de boieri: „Știut este tuturor de opște împlinirea năprasnicului foc de la 19 zile a trecutei luni iulie a acestui curgătoriu an 1827. Care între alte binale, case și averi ale multora din boieri, și din țirgoveți, au topit cu totul și Curțile Domnești, unde șade Domnia și unde se află giudecătoriile și toate celelalte crenuri ale ocîrmuirii, prefăcînd în cenușă și toate arhivele...“



meneste. Mihail Kogălniceanu, pe atunci ministru de interne, adresează un apel populației Iașilor, în care deplînge pierderea monumentului arhitectonic și a arhivelor, și promite grabnica refacere a clădirilor. În 1883 făgăduiala era îndeplinită, palatul fiind refăcut. În

1904, derivate împotriva nevoilor timpului, toate clădirile fostei curți domnești au fost demolate. În locul lor s-a ridicat monumentul Palatului Culturii actual.

Stampa pe care o reproducem înceadul de la 15 ianuarie 1827.

Ion MUNTEANU

# ȘAH ● ȘAH ● ȘAH ● ȘAH ● ȘAH ● ȘAH ● ȘAH WILHELM STEINITZ (II)

## 2. Gloria

Primul meci oficial pentru titlul de campion mondial începe în ianuarie 1886 la New York. Partida de debut e câștigată de Steinitz, apoi Zuckertort egalează și ia conducerea. La sfîrșitul primei treimi a meciului scorul îi este favorabil cu 4-1. Următoarea etapă: Saint Louis. Steinitz are o revenire puternică și egalează. În orașul lui Morphy, New Orleans, va fi consfințită victoria lui Steinitz care se detașează spectaculos. Scor final: 12½-7½ (+10-5=).

Astfel Steinitz devine primul campion mondial oficial de șah. Un meci pentru titlul mondial necesită un colosal consum nervos, un echilibru interior remarcabil. Nervii lui Zuckertort nu au rezistat ritmului impus de Steinitz. „În marea majoritate a partidelor Steinitz a știut să creeze poziții în care talentul combinativ al lui Zuckertort să nu poată fi pus în valoare“ (Lasker).

Cea mai bună partidă a meciului pare a fi a 7-a în care Steinitz realizează una din ideile sale poziționale: lupta împotriva pionului izolat de pe coloana „D“.

### STEINITZ — ZUCKERTORT

1. d4-d5 2. c4-e6 3. Cc3-Cf6 4. e3-e5 5. Cf3-Cc6 6. a3-dc 7. Nc4-cd 8. ed-Ne7 9. 0-0 0-0 (A rezultat o poziție cu pion izolat pe coloana „d“). În astfel de poziții, planul albului constă în încercarea de a realiza înaintarea pionului sau desfășurarea unui atac pe flancul regelui; planul negrului constă în atacarea pionului izolat cu ajutorul figurilor, sau trecerea într-un final favorabil). 10. Ne3-Nd7 11. Dd3-Tac8 12. Tac1-Da5 13. Na2-Tfd8 14. Tfel-(O greșeală strategică datorată faptului că Zuckertort nu joacă cu plan. Bine era 14. Tfd1). 14... Ne8 15. Nbl-g6 16. De-2Nf8! 17. Ted1-Ng7 (Pe diagonală nebunul vizează pionul d4) 18. Na2-Ce7 (Calul se îndreaptă spre f5 tot pentru a ataca pionul d4) 19. Dd2-Da6 20. Ng5-Cf5 21. g4?-Cd4! 22. Cd4-e5! 23. Cd5-Tel 24. Dcl-ed 25. Td4-Cd5 26. Td5 27. Nd5 (Slăbiciunea anterioară a albului, pionul d4 a dispărut, dar mutarea care a forțat această dispariție 21. g4 a slăbit mult flancul regelui) 27... De2! 28. h3-h6 29. Nc4-ddf3 30. De3-Ddl+ 31. Rh2-Nc6! 32. Ne7-Ne5+!! 33. f4 (Nu merge 33. De5—Dhl 34. Rg3-Dg2 35. Rh4-Df2 (36. Dg3-g5+) /33... Nf4!! 34. Df4-Dhl+ 35. Rg3-Dgl+ și albul a cedat.

Finalul partidei arată forța cu care se poate desfășura un atac prin intermediul bateriei damă+perche de nebuni.

Pentru a-și apăra titlul, Steinitz a mai susținut alte 4 meciuri. Să le trecem în revistă. În 1888 este invitat la Havana unde i se propune un meci cu un adversar pe care să și-l aleagă singur. Departele a se eschiva de la o luptă dură, Steinitz propune ca partener pe maestrul rus Cigorin. Acesta, nu numai că era un jucător de forță, dar avea și un stil incomod. În partidele anterioare meciului scorul era favorabil lui Cigorin. Disputa dintre Cigorin și Steinitz avea și o bază principială. Cigorin a fost un creator și nu s-a sfîșit să critice dogmatismul în care a alunecat Steinitz. „Steinitz caută regulile, eu excepțiile“ spunea Cigorin.

În ianuarie 1889 meciul începe. A fost după cum spunea însuși Steinitz „un meci între un bătrîn maestru al noii școli și un tânăr maestru al vechii școli“. Foarte disputat, meciul se încheie cu victoria lui Steinitz (plus 10-6=1). Singura remiză a fost realizată în ultima partidă și abia la mutarea 70.

Următorul pretendent la titlul de campion mondial a fost Isidor Gunsberg, care s-a remarcat prin locul I obținut la Hamburg 1885 și Bradford 1888, prin meciurile câștigate la Bird și Blackburne precum și prin egalul realizat cu Cigorin (+9-9=5).

Scorul destul de strîns cu care s-a încheiat meciul (disputat în 1890) dintre Steinitz și Gunsberg (+6-4=9 pentru campionul mondial), arată că Steinitz poate fi invins (Lasker).

Anul 1892 marchează un nou meci pentru titlul suprem, avîndu-i din nou ca protagoniști pe Steinitz și Cigorin. Cum era de așteptat disputa dintre un strateg al pozițiilor închise și unul al pozițiilor deschise a fost foarte interesantă și a confirmat justetea principiilor poziționale ale lui Steinitz, îmbogățite de critica creatoare pe care o aduce Cigorin.

O partidă bună este cea de a 4-a, în care Steinitz conduce atacul cu mîini alăturate.

### STEINITZ — CIGORIN

1. e4-e5 2. Cf3-Ce6 3. Nb5-Cf6 4. d3-d5 5. c3-g6 6. Cbd2-Ng7 7. Cf3-Ce6 8. Ne4-Cd7 9. Ce4-Ce5 10. Nc2-Ce5 11. h4-Ce7 12. h5-d5 (Ne-gul a realizat înaintarea principială d6-d5, dar după cum se va vedea în final acesta nu are mare importanță) 13. hg-fg 14. ed1-Cd5 15. Cd5-Dd3 16. Nf8 (Scholarul are pe importanță diagonală a2-g8) 16... Dc6 17. De4-Nd7 18. Ne3-Nd8 19. g4-g5 20. Df1!! (O mutare foarte fină care împiedică negrul să-și aducă Ce6 cu tempo la d5 pentru a optura diagonala a2-g8) 21... e5 22. Cd4-Nd4 23. Td4-Cd4 24. Th7+!! (Căsuța cârmărie se bazează pe un element tactic de care am mai vorbit: bateria damă+perche de nebuni).

24... Rh7 25. Dd4-Rg7 26. Nb5+-RRf6 27. Dh4+Re5 28. Dd4+ 1-0. Rezultatul final al meciului +10-8=5 pentru Steinitz și marea majoritate a partidelor arată că steaua lui Steinitz începe să apună. Campionul mondial declară că acesta a fost ultimul meci din cariera sa. Căruț după meci, asupra lui Steinitz se abate o mare tragedie: moartea soției și a fetei sale — care îl zdruncină profund.

## 2. Apusul

Ca fenomen general, în viața sahistă mondială are loc un schimb de generații. În locul bătrînilor măștri Winawer, Blackburne, Bird, apoi tineri Marco, Bardeleben, Macoveț, Tarrasch și Cigorin se află în plină efervescență creatoare. Invingătorul turneeelor de la Breslau, Manchester și Dresda, dr. Tarasch arată că are dreptul de a fi considerat precedent la titlul mondial dar, cînd clubul din Havana propune meciul, refuză din motive datorate practicii medicale.

Tot în această perioadă pe firmament apare o nouă stea, Emmauel Lasker. Drumul în șah al lui Lasker a început la Londra unde, în 1892, ocupă locul I. Un succes deosebit l-a constituit victoria în turneul de la New York 1893, cu 13 puncte din 13 posibile. Câștigă dețasa: meciurile cu Blackburn (+6-0=4) și Bird (+5-0=0).

În toamna anului 1893 Clubul din Havana propune un nou meci pentru titlul suprem, adversarul lui Steinitz urmînd a fi Lasker. Steinitz trece peste hotărîrea sa de a se retrage și începe tratativele.

Din declarațiile dinaintea meciului se vede că Steinitz nu mai este la fel de sigur ca altădată. Lasker declară modest: „Am o părere minunată despre arta lui Steinitz. Știu, îmi va fi greu să obțin titlul de campion mondial, titlu pe care Steinitz și l-a apărut cu onoare de atîtea ori“.

Meciul se încheie cu victoria lui Lasker (+10-5=4) acesta devenind noul campion mondial. Steinitz știe să primească înfrîngerea, cîstîndu-l cum se cuvine pe noul campion. Părăsește sala cu un aer mulțumit pentru a nu umbri cu nimic bucuria partenerului. Doar umerii îi sînt parcă mai coborîți decît de obicei, poate sub povara celor 40 de ani închinați șahului.

Steaua bătrînului maestru a apus. Generațiile viitoare vor arăta viabilitatea și integritatea principiilor expuse de el. După înfrîngerea la Lasker, Steinitz nu numai că nu se retrage, dar joacă cu o energie nebănuită pentru un om de vîrsta lui. Din 1894 pînă în 1899 joacă în 8 turnee și 5 meciuri. Joacă din plăcere și bucuria de a juca. Ar dori să susțină, acum, în 1894, meciul revanșă cu Lasker, dar noul campion mondial trebuie să-și respecte angajamentele. Meciul revanșă se va disputa mai tîrziu în 1896 la Moscova. Steinitz va pierde catastrofal (-10+2=5).

Astfel se încheie odiseea meciurilor pentru titlul de campion mondial ale lui Steinitz. Acum este bătrîn și bolnav. După meci se internează într-o clinică moscovită. În martie 1897 părăsește clinica. Va mai juca în cîteva turnee (Viena 1898 locul IV, Köln 1898 locul 5), dar nu cu strălucirea de odinioară. În 1899, la Londra, ocupă abia locul 10-11. Este prima oară în ultimii 40 de ani cînd nu obține nici un premiu. Tot la acest turneu susține și ultima partidă din viața sa.

Își încheie activitatea brav, cu o victorie la Ianovski. Moare la 12 august 1900, la New York, lăsînd în patrimoniul teoriei și practicii sahistice valori inestimabile.

Nicolae DOROFTEI

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1											
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											

# CHIMIE

ORIZONTAL: 1. Măsurătoare optice ale concentrației soluțiilor; 2. Compuși derivați din metan; 3. Sulfat natural de bariu — Un balon fără valoare!; 4. Radical chimic — Lacul... materialelor plastice; 5. Bastoane contra cărora luptăm pe cale chimică — A trata un țesut cu azizi sau baze tari; 6. În compoziția chimicilor — Urania, fără entuziasm! — Istrati și

Teclu; 7. Caută! — Elementul chimic descoperit de C. G. Mosander în 1838...; 8... și metalul rar descoperit, în 1825, de Ida și Walter Noddack — Macroreceptivul amestecului de hidrocarburi; 9. Apă — Masiv muntos în Făgăraș, alcătuit din gnaise; 10. Apă prezentă și în varianta de aur — De culoarea elementului chimic cu nr. atomic 79; 11. Mare chimist american, specialist în structura macromoleculor, dublu laureat al premiului Nobel (1954 și 1962), membru de onoare al Academiei R.S.R. — Alexandru Balaban, chimist român.

VERTICAL: 1. Derivat acidulat din lapte, lipsit de grăsimi; 2. A produce un gaz — Materie primă pentru o infuzie la... temperatură ridicată; 3. Sare a acidului fericianhidric; 4. Care conține un radical organic monovalent, derivat din etan prin eliminarea unui atom de hidrogen — Comune la actiniu și litiu!; 5. Călită! — Soluție apoasă care conține iod și iodura de potasiu; 6. Silica: natural de magneziu și fier; 7. Surse de metale în combinații — Negrul substăței „indican“; 8. Colorant sintetic cu nuanță de roșu-stacojiu — Tren (reg.); 9. Pe scurt, titan... — ...și neon — Apă gazoasă; 10. Aminoacid esențial, conținut în majoritatea proteinelor vegetale și animale — Serveste; 11. Metal luat ca... masă plastică — „Chimia“ Rimnicul-Vilcea sau „Aurul“ Brad.

Dicționar: ȚUG.

Viorel VILCEANU

Dezlegarea jocului REVELION 1974

ORIZONTAL: 1. La mulți ani — Oc; 2. Urător — Ma — Tra; 3. Car — Cete — Brad; 4. It — Răcitură — O; 5. U — Feluri — Ateu; 6. Invitați — A.C.R.; 7. Ci — Eta — Emoții; 8. U — Aia; 9. Pinot; 10. Alece.



## tot despre nepricepere

În România literară de joi, 29 noiembrie a.c., la rubrica Prima verba, Laurențiu Ulici comentează **A patra dimensiune**, folosindu-se de termeni violenți pentru a susține că în cartea incriminată am dat dovadă de „nepricepere a poeziei”, datorită frazeologiei „ininteligibile”, locurilor comune, confuziilor, tautologiilor etc. Era de așteptat ca asemenea grave acuzații să fi fost însoțite de explicații convingătoare ale semnatarului. Laurențiu Ulici se privează însă de asemenea efortul în numele ideii că obiectul critic, în aceste cazuri, „de luminoasă evidență a inaptitudinii critice”, nu-și are nici o justificare. Este o „operație lipsită de farmec, cu totul neinteresantă și într-un fel, nedemnă”. De acord. Teoria ține, în fond, de domeniul locurilor comune deși Laurențiu Ulici, interesat parcă să se ia act de superioritatea sa intelectuală, o formulează într-un mod atât de pretențios și alambicat, încât n-o mai recunoaște nimeni ușor. De aici urmează partea comică a situației căci autorul, preocupat de probleme mari, le-a scăpat din vedere pe cele mărunte, uitând să fie loial cu teoria enunțată. Normal era să nu scrie nici un rând despre **A patra dimensiune**: o carte proastă se elimină de la sine.

Am convingerea că nu am scris o carte invulnerabilă și probabil aceeași părere o are însuși Laurențiu Ulici despre propriile-i volume. Dar atâta vreme cât obiecțiile nu sînt argumentate, ele rămîn niște neadevăruri. În ceea ce privește cazurile în care face puține exemple, adică „argumentează”, acuzațiile se întorc împotriva sa. Laurențiu Ulici vrea, de pildă, să tragă drept cunosător al lui Blaga, reproșându-mi că „aș confunda miticul cu mitologicul, afirmațiile neacoperite în ceea ce îl privește și falsă în ceea ce mă privește”. Laurențiu Ulici pune cu seninătate pe seama lui Blaga teza „despre necesitatea pentru poet, de a gândi mitic”, dovadă o consternantă lipsă de informație. Lacuna se explică deoarece cum rezultă din comentariile la **A patra dimensiune**, lui Laurențiu Ulici îi displace ideea de a cita autori străini, eventual precursori ai lui Blaga. Dacă ar fi spus că Lucian Blaga a reformulat într-o manieră personală o veche teorie de circulație universală, afirmația ar fi căpătat precizarea necesară. Însă exigentul critic de la Prima verba nu a făcut-o, situându-se între eroare și confuzie. De cupînd un pasaj pentru a-l incrimina, după o metodă reprobabilă, Laurențiu Ulici pedă o parte aze impresia că aș confunda concepte fundamentale ale artei (fără explicații, bineînțeles), pe de altă parte descoperirea senzatională că esteticul și frumosul ar fi realități tautologice, punînd în dificultate tot ce se cunoaște în problema categoriilor de la Longinus încoace. Lui Laurențiu Ulici îi displace de asemenea faptul că folosesc termeni aflați „în uzul poeticelor moderne”. Întă o părere eronată a unui critic preocupat de destinele literaturii actuale. Cu aceasta, din fericiere pentru severul critic de la Prima verba, lista exemplificărilor s-a epuizat. Altfel, cine știe, am fi aflat mai multe despre „nepriceperea” autorului. Aici, după pilda lui Laurențiu Ulici s-ar putea ticută chiar o teorie savantă despre etica scriitoricească. Inutilă însă în cazul de față.

De un singur lucru m-am convins în urma parcurgerii articolelor de la Prima verba: mi se pare nu numai comic, ba de-a dreptul ridicol cel care vrea cu orice preț să dea sfaturi altuia, neținînd seama că el însuși are nevoie de ele. Există în incipitului lui Laurențiu Ulici încăl un tip de exemplificare asupra cărora imi propun să insist în continuare deoarece autorul, în felul său, a fost foarte darnic în citate. Intenția era, după cîte înțeleg, să argumenteze „o convingătoare demonstrație de nepricepere a poeziei”. Dată fiind gravitatea acuzației, am simțit nevoia să-mi caut un model, pentru a vedea în mod concret, eu neștiutoarea debutantă, cum trebuie făcut și dres. Și ce exemplu putea fi mai potrivit în cazul de față decît însuși scrisul lui Laurențiu U-

# M O M E N T

lici, așa că am citit cu luare aminte cronicile de la Prima verba. În comentariul la **A patra dimensiune** Laurențiu Ulici afirmă, și-l cred, că nu i-a adus nici o satisfacție lectura cărții. Eu, să fiu sinceră, mărturisesc că, citindu-i articolele, am cunoscut momente plăcute, ba și situații amuzante, reconfortante chiar. La drept vorbind n-aș vrea să fiu bănuită de intenții polemice. Din contra, voi proceda exact ca Laurențiu Ulici, ca să-i ofer plăcerea de a avea un prim adept în tehnica elaborării discursului critic. Cu alte cuvinte, voi decupa fraze din articolele de la Prima verba, cum a procedat și Laurențiu Ulici cînd a „comentat” cartea mea. Să vedem ce rezultă.

### Laurențiu Ulici despre Maria Contea

„Speranța era ca lectura să-mi dezlege taina cuvintului, deși, mărturisesc, am un soi de timiditate intelectuală în fața cărților care mi se refuză înțelesului încă din titlu, ceea ce îmi strică plăcerea lecturii, punîndu-mă în situația unui chirurg obligat să opereze sub clar de lună... Inocranii ar fi putut fi o carte în care între întinplările epice, tensiunile psihologice și stil să se vadă bine legăturile. Proza toarea e încă foarte aproape de ceea ce povestește, se privește în oglindă, însă nu o face, ca un scriitor cu conștiință să scrie ti ca un însc de simte nevoia unei descărcări nervoase” (...).  
„Iată și un fragment calificat remarcabil: „Aș pălmui-o pînă la sînge pe pușoaica asta frumoasă și timpă. Mă apropiu de cortină. Dansează corect mortificîndu-și picioarele goale. Dar atît. Poate e fecioară, și asta ar explica totul. Poate e timpă”.

### Despre Cornelia Maria Savu:

„A fi cum l apar este problema numărului 1 pentru psihologia socială în secolul nostru și, în diverse variante, ea se pune, cu suficiente justificări, și în literatură”; „Cornelia Maria Savu știe foarte multe cuvinte și, mai ales, știe să le așeze sub regimul poeziei fără să arate că face vreun efort”.

### Despre Ion Singereanu:

„Ion Singereanu e, fără îndoială, un poet, aflat însă într-o situație puțin obișnuită: caută ceea ce crede că îi trebuie și nu ceea ce are”.

### Despre Hristu Căndroveanu:

„Emoția e radicalul intensității interogative, se înțelege, ce nu se înțelege întodeauna e calitate ei formală și asta pentru bunul motiv că a-ți da sufletul pe față nu-i o exclusivitate a poeziei, și nu de puține ori umirea de sine — care conduce finalmente la vechi clamează a poeziei ca exclamație — se dublează, la celălalt capăt al firului, de o altă umire ce-și face din prima obiect. Poetul trebuie să știe toate acestea fiindcă păstrează, cu prudență, o distanță egală între a vorbi, respectiv a înțebra, în versuri și a versifica în vorbe, respectiv în interogații”.

Cer scuze că spațiul nu-mi permite să citez întreaga cronică.

Magda URSA CHE

P. S. Deoarece România literară nu a publicat, în baza dreptului la replică, acest text trimis în urmă cu patru săptămîni, am cerut revistei Cronica să-mi acorde spațiul tipografic necesar.

M. U.

## fragmente critice

Eugen Simion și-a reluat activitatea critică publicînd în România literară capitole din lucrarea Scriitori români de

astăzi (în curs de apariție la Cartea Românească), o nouă istorie a literaturii române contemporane. Trebuie să subliniem că **Fragmentele critice** publicate de Eugen Simion se remarcă prin soliditatea analizei, prin verosimilitatea concluziilor, prin limba rafinată al comentariilor. Eugen Simion este la ora actuală unul dintre cei mai reprezentativi critici ai generației sale. El s-a impus o personalitate critică încă de la debut. Noua sa carte, publicată doar fragmentar, e un prilej de certitudine. S-a vorbit foarte mult și cu îndreptărire de necesitatea unei **Istorii a literaturii române contemporane**. Sperăm ca, Istoria... lui Eugen Simion să fie ceea ce scriitorii și publicul de azi așteaptă. Fragmentele sale critice o dovedesc cu prisosință. Un singur exemplu: valoarea analizei romanului **Marele singuratic** de Marin Preda. După cum bine se știe, la apariție, romanul lui Marin Preda a fost contestat de unii critici. Bazat pe o demonstrație logică, Eugen Simion pune un diagnostic exact. Stilul său critic are limpezime, forță de convingere. Printre criticile maturi de astăzi, silueta lui Eugen Simion e a unui autentice lovinescian imperturbabil în judecățile sale critice fundamentale.

## arta naivă

La Pitești se află singura galerie de artă naivă din țara noastră, cu un valoros fond de lucrări și cu activitate expozițională neîntreruptă. Tot aici au loc expozițiile anuale de artă naivă, la care participă creatori din întreaga țară, concurend la premiul „Memoria Argeșului” și totodată simpozionul „Puncte de vedere despre artă naivă”, la care își dau contribuția esteticieni și critici avizați.

Era firesc și totodată necesar, deci, ca Argeșul să ne ofere și primul album de artă naivă „ca un omagiu adus întregii manifestări din țara noastră și tuturor celor care au avut măcar

o singură dată revelația artei naive”. Apărut sub egida Centrului județean Argeș de îndrumare a creației populare, albumul întocmit de Aurel Calotă include 64 de reproduceri color și alb-negru după cele mai reprezentative lucrări din galerie, dar punerea lor în pagină este pe cît de neeconomicos, pe atît de nesistematic făcută, nefiind propus nici un criteriu (grupare pe genuri, pe autori, pe teme etc.).

În schimb, introducerea semnată de Vasile Savonea urmărește o sistematizare a materialului ilustrativ, susținută de caracterul sporadic dar pertinente și, fapt important, incercînd a delimita locul ocupat de această artă naivă, care „vine să ne restituie convingerea că formele de cultură populară pot să difere în timp pentru că spiritualitatea specifică își descoperă dimensiuni noi, valorificîndu-se în propria sa renaștere. „De asemenea, autorul insistă asupra raportului dintre artă naivă și amatorism, conchizînd: „mişcarea de amatori nu se poate limita la creația artiștilor naivi, dar aceștia pot constitui pentru dînsa un cadru de fertilitate și de propensiune”. Așadar, încadrat în largă mișcare artistică de masă, artă naivă românească se afirmă prin participări și premii internaționale tot mai numeroase, iar catalogul editat la Pitești urmărește a-i schița un profil cît mai distinct. Desigur, e doar un început modest, dar e salutar că s-a făcut.

## băiețelul și grupele

Un filmuleț — suspense (la televizor), cu tragerea la sorți a grupelor WM de fotbal din vara aceasta. Deși știam deja împărțirea pe grupe, filmulețul a fost delicios: într-o sală extrem de modernă elegantă, cu aer condiționat și acustică impecabilă, samsarii fotbalului mondial stăteau în fotolii și păreau calmi.

În prim planuri apăreau fețe încercate în ale vieții (sportive), cișiva notau în carnet. Ce? Peste eleganța sălii se întindea umbra extraterestră a omului care, după un panou străveziu, completa locurile anunțate de sir Stanley Rous.

În acest infernal cadou, băiețelul cu păr lung, cu manșete albe, cu guler alb, în rol de înghitor al dreptății. Un rol emoționant și cinstit.

Sub aripa căruia, zeli WM doresc să se desfășoare etapele infernului din vară.

Așteptăm cu sufletul la gură.

## continuitatea discuțiilor

Am urmărit cu plăcere și satisfacție, în cadrul Revistei literar-artistice T.V. de luni seara, discuția dedicată relației dintre critica literară și literatura pentru copii, precum și altor aspecte ale artei destinată celor mici. Alternanța intervențiilor, susținută onora dintre ele, au avut vivacitate și forță de convingere, venind să confirme utilitatea anchetei pe care revista CRONICA a întreprins-o încă în luna noiembrie 1973 — pe aceeași temă.

## expoziții de artă plastică

După Iași, Piatra-Neamț și Galați, o nouă expoziție județeană de artă plastică a înflorit în peisajul Moldovei în acest început de nou an. E vorba de expoziția în curs de amenajare, în sălile Casei de cultură din Suceava. Vor expune pictură și grafică, creatori din Suceava și Botoșani.

Asupra acestor expoziții, ce constituie o oglindă a activității cenaclurilor respective în cursul anului 1973, vom reveni în cadrul paginilor noastre de artă.

N. IRIMESCU

## SPORT

## NEA TITI, FĂRĂ FES

De-o vreme încoace, nea Titi a renunțat la trening și la fesul cu pompon: elegant, spilcuit, napoleonul fotbalului românesc defilează prin redacții, pe la cenaculuri, pe la Casa Căndra, totdeauna purtînd o mapă burdușită de manuscrise. În ordinea firească a întâmplărilor inerente procesului de scriitorizare, și urma adoptarea pipei, inventarea bărbii, vizitele la Mogoșoia și interviurile luate prin ferestrele clubului nostru prieten Bătrîneanu... În preajma anului nou, zărindu-l pe nea Titi defilînd între Piața Unirii și Palatul Culturii, ieșenii au intrat la idei: te pomenesti c-a făcut schimb de locuri cu Oană, și-atunci ține-te prîmeniri la „Politehnica”! S-au scoate înțai pariuri pe moment: pe cine va avea mai înțai Tească din echipă? Simion, Costăș, Lupulescu — suna varianta, să-i spunem astfel, „minimală”. Alarma își propuneau ca sigură menținerea lui Romila I. în rest...

Întu liniștirea prea iubitorilor noștri concepății, se cuvîne să dăm în vileag motivul adevărat al vizitei micului mare antrenor al echipei „Steaua”: Titi Tească I-ul a voi ajirisit la Iași în calitate de scriitor. Deci, nu cu fesul, ci cu mapa.

— Ce țî-a venit, nea Titi, să te apuci de scris?

— Ai uitat că, încă atunci cînd eram antrenor la Iași, m-ai sfătuit să aștern pe hîrtie „drama fericirii mele”?

— Dar bine, nu mi-am închipuit c-o să îmi gluma în serios!

— Uite ce-am luat-o.

— De ce ai scris cartea? Ce urmărești? Unde vrei să ajungi?

— Cîstit vorbind: am considerat-o datorie morală. În persoana antrenorului Tească s-a investit, la un moment dat, o cantitate s-ormă de încredere. Citîndu-mă, confrății care s-ar putea afla vreodată într-o situație oarecum similară, ar putea învăța ce să facă, dar mai ales ce să nu facă. Iar tinerii, ar afla ce așteaptă... Mă gîndesc, apoi, la milioanele de iubitori ai fotbalului; ei au dreptul să cunoască și ceea ce se petrece în afara dreptun-

ghiului verde... Am fost și sint un antrenor controversat. Unde există controverse, sar scînteii. Care lumineză unele ceva în jur, mai știi, incendiază. Eu unul, după cum bine mă cunoști, sint din belșug stropit cu substanțe ignifuge.

— Și care ar fi ideea majoră a cărții?

— În fotbal nu se poate trișa.

— Iar concluzia?

— Fotbalul nu-i un simplu joc.

— Scopul cărții?

— Refacerea încrederii în fotbal și-n oame-

nii lui.

— Pentru cititori, în avampremieră, țî-aș propune să amîntești aici titlurile citorva capitole.

— Cu plăcere. Ceea ce se publică în „Săptămîna” reprezintă doar fragmente, manuscrisul totalizînd circa 500 de pagini; unele capitole, desigur, vor lipsi din săptămînalul bucu-reștean, altele vor apare prescurtate. Iată unele titluri: „Cîntînd bucuria paradisului pierdut”, „Drumul spre Austerlitz”, „Waterloo”, „Tot pe drum, pe drum, pe drum”, „Iluzii și deziluzii”, „Copăcel, copăcel”, „Durduțma topu” și, în final, „Ce rău v-am făcut?”

— Fiîndcă te-ai referit la iluzii și deziluzii, spune-mi te rog, țî faci vreo iluzie în legătură cu audiența cărții în rîndurile publicului larg?

— Desigur. „Romanul” vieții lui Tească îl vor cumpăra și prietenii autorului și (mai ales) dușmanii. Am, în consecință, tirajul asigurat.

M. B. I.

P. S.

După cum vă amintiți, în clasamentul european alcătuit de revista „Fotbal”, selecția României deținea locul 6 în 1970, 6 în 1971, 10 în 1972. În 1973, a căzut tocmai pe locul 13. Iar Valentin Stănescu afirmă că naționala a evoluat multumitor! Măntreb cam pe ce loc s-ar fi situat echipa română în cazul unei evoluții nemulțumitoare. Problema c-ar fi ieșit cu totul din paginamitoarea. Probabil european, performanțele urmînd a-i fi tipărite pe muchia foii...



# Premiul Nobel pentru literatură

**L**a 10 decembrie, reunit într-o ședință solemnă, președintele Academiei regale de științe a Suediei a remis candidaților desemnați de juriile respective premiile Nobel pe anul 1973.

Deși s-au scurs 77 de ani de la moartea lui Alfred Nobel, (10 decembrie 1896), clauzele testamentului său, care stabilesc binecunoscutele premii Nobel, inclusiv cel al literaturii, apar încă și azi atât de contradictorii și incompatibile (dinamită și violență — cultură și pace) încât nasc și acum întrebări și ipoteze.

Adevărul e că deși Nobel și-a dobândit formația sa tehnică și umanistă fără studii universitare — ceea ce explică în același timp limitele ei — el a manifestat de timpuriu un viu interes nu numai pentru știință, ci și pentru literatură.

„Când a început să studieze limbile străine, — ne spune Erik Bergengren, unul din cei mai recentți biografi ai lui Nobel\* — el traducea în mod obișnuit pe cei mai buni autori străini (între care și Voltaire) în limba suedeză cu atâta interes încât deveni el însuși într-o măsură oarecare scriitor”. Profesorul Schück spune că Nobel avea o mare sensibilitate și o puternică imaginație, așa cum se poate observa în eseuul său din tinerețe despre poezia engleză imitată după Shelley.

Dar viața lui luă o altă întorsătură, iar afacerile lui mondiale și experiențele lui științifice îl îndepărtară de poezie, iar când, după aceea, vru să reînceapă să scrie, era prea târziu. Imaginația sa își pierduse forța, iar exprimarea era lipsită de siguranță, fapt de care el însuși își dădea seama. Ciornele nuvelor *In lumina Africii* (1861) și *Surorile* (1862), în care dădea frâu liber ideilor sale de reformă socială, sau schița comediei *Bacilul brevetelor* (scrisă mult mai târziu, 1895), sînt cam naive și artificiale, deși conțin observații psihologice inteligente. Atitudinea lui din ce în ce mai critică față de viață face ca scrierile lui să aibă un ton sarcastic și bizar, așa că nu trebuie de loc să ne mire că n-au fost publicate.

Doar tragedia *Nemesis*, scrisă în 1895, a văzut lumina tiparului, la Paris, în 1896. Ediția era gata când el muri. Familia sa considerînd că „o dramă atât de mediocră nu putea adăuga nimic memoriei unui om atât de mare”, hotărî să se distrugă toate exemplarele, afară de trei. „Era singurul lucru care trebuia făcut, spune profesorul Schück, căci publicul și-ar fi făcut o idee falsă despre Nobel, după această unică lucrare tipărită”.

Dragostea de poezie nu l-a părăsit niciodată în ciuda muncii enorme care îl apăsa. El era la curent cu tendințele literare, inclusiv acele din Scandinavia.

În scrisorile lui găsim numeroase citate și parafraze după Shakespeare și alți autori englezi. Încercările poetice ale lui Nobel sînt imitații după Byron și Shelley. El și-a exprimat în mod clar aprecierile față de autorii editați, preferințele lui îndreptîndu-se spre lucrările cu tendință „idealistică”, termen luat în sens polemic față de naturalismul din epoca sa. Dintre scriitorii francezi, îi admira pe Victor Hugo — pe care îl cunoștea personal — pe Maupassant, Balzac și Lamartine, dar îl socotea pe Zola, „un scriitor josnic”. Dintre marii scriitori ruși, Gogol, Dostoievski, Tolstoi și Turgheniev, prefera sa se îndrepta spre ultimul. Autorii scandinavii favorizii, despre care vorbește deseori în scrisorile adresate prietenilor săi, erau Ibsen, Björnson, Kielland, Viktor Rydberg și Selma Lagerlöf. Despre *Peer Gynt* el trimise unor prieteni succedezii o dare de seamă entuziastă. Socotea că în *Gösta Berling* a Selmei Lagerlöf „sueta evenimentelor este ilogică, dar stilul fascinant”. Prietenii lui Nobel relatează în scrisorile lor că, chiar spre sfîrșitul vieții sale, el putea recita tirade lungi din *Eritjofs Saga* de Tenger și din *Child Harold* de Byron. În corespondența sa, el cita deseori cugetări extrase din autori antici și din Voltaire, Schiller și Andersen. În biografiile lui Nobel s-a spus deseori că el și-a ars majoritatea poemelor sale din tinerețe. Totuși, în afară de importantul său poem, *O enigmă*, atât de discutat, arhivele familiei sale cuprind și alte, diferite încercări, vîndînd înclinația sa pentru poezie. Mai

mult încă, în ultimii ani, cercetători ai vieții lui Nobel au descoperit, în cele mai neașteptate locuri, cum ar fi, de pildă, jurnalul său de laborator, note și fragmente literare scrise de mîna lui. Aici s-au găsit rezumate din lucrarea „E sigur că intenționez să filozofez” și poeme pe care le-a scris în cursul vieții.

Într-unul din aceste caiete, intitulat *Reflecții filozofice de scris*, sînt menționate cele mai diverse subiecte, ca: interacțiunea atomilor, funcțiile creierului, ale gîndirii și ale memoriei; eterul și materia ponderabilă; penetrația diferitelor religii; sistem de guvernare întemeiat pe idei noi: filozofia celulelor și a cosmosului, etc.

Altă listă poartă titlul: *Literatură și poezii deja scrise: Trei surori; În șo cu moartea; Boală și leac; Ea; Enigma; Dacă am iubi...; Visurile sînt dăruite...; Cenci; Educația spirituală; Jurăminte; Credință și necredință; Doi pe-un cal; De ce?; Am văzut doi boboci de trandafir.*

Iată, așadar, ceea ce explică, în bună măsură, de ce Alfred Nobel a ținut să lase și un premiu literar.

Deși premiul Nobel pentru literatură se acordă, din 1901, — deci de 72 de ani — și de atunci încolo, an de an, totuși nu se știe, pare-se, prea multe lucruri despre principiile care guvernează atribuirea premiilor.

Premiile literare, ca toate celelalte premii, sînt acordate de către *Fundația Nobel*, constituită la 10 decembrie 1896, în conformitate cu testamentul lui Alfred Nobel, din 27 noiembrie 1895, aproape cu un an înaintea morții sale. Statutele care reglementează *Fundația* și instituțiile care decernază premiile (*Academia regală de științe a Suediei; Institutul medico-chirurgical Karolinska; Academia Suediei și Comisia Nobel a Svingingului norvegian*) au fost promulgate de către regele Suediei, în consiliul din 29 iunie 1900. Astfel, *Fundația* a devenit o realitate după aproape trei ani și jumătate de la moartea lui Nobel.

Primele premii distribuite în 1901 se ridicau la aproape 150.000.000 coroane suedeze. Azi, premiile sînt mai mari cu 70%, dar valoarea lor reală e, evident, mai mică. Potrivit testamentului, premiile sînt decernate celor care, în cursul anului care s-a scurs, au făcut cel mai mare bine omenirii, la acordarea premiilor urmînd să se țină seama de naționalitatea candidaților, ci doar de meritele lor. În ce privește literatura, Nobel stipula ca premiul să fie atribuit celui „mai remarcabilă opere cu tendință idealistă”.

Acestă limitare a pricinuit *Academiei Suediei* griji constante și a stîrnit multe polemici. Mai încă, cuvintele au fost luate în sensul lor strict, literal, așa încît mulți scriitori de seamă ai literaturii mondiale n-au fost încununati cu premiul Nobel. Încetul cu încetul, conceptul de „operă cu tendință idealistă” a evoluat și interpretarea actuală, largită, se întemeiază mai mult pe spiritul lui decît pe înțelesul lui strict formal.

Candidații pentru premiul Nobel pentru literatură pot fi propuși de: 1. membrii *Academiei suedeze* și al altor academii, instituții și societăți, a căror constituire și scop sînt similare; 2. profesorii de literatură și de filologie ai universităților și colegiilor universitare; 3. predecesorii laureați ai premiului Nobel pentru literatură; 4. președinții *Societăților sau Uniunilor de scriitori*, și 5. unele personalități.

Propunerile se fac în scris și trebuie să fie însoțite de lucrările care le pot justifica. Ele sînt examinate de comisia respectivă și apoi supuse juriului care acordă premiul. În mod obișnuit, juriul se conformază avizului comisiei, dar nu exclude și excepții, așa că nimic nu se poate ști cu precizie înainte de proclamarea premiului. Deciziile juriului sînt fîrîi apel. Dacă un laureat refuză premiul — cum s-a întîmplat cu Shaw, cu Sartre și alții — sau nu se prezintă să-l primească, premiul este vărsat fondurilor administrației *Fundației Nobel*.

Parcurgînd lista lungă a laureaților de pînă acum — 69 la număr — ești obișnuit să constăți că, în perioada care a precedat războiul mondial, nici Tolstoi, nici Cehov, acești titani ai literaturii universale, nici Salom Alshem, reprezentant de frunte al literaturii idice, de pildă, n-au fost încununati cu premiul Nobel. În schimb el a fost acordat filozofului Eucken, despre care doar oamenii de specialitate își mai pot aminti. Asemenea omisiuni sau erori au stîrnit și în perioada dintre cele două războaie, cînd juriul Premiului Nobel l-a ignorat pe un poet și eseist ca Rainer Maria Rilke, pe un romancier militant ca Upton Sinclair, pe marele scriitor sovietic Maxim Gorki, pe Barbuse, pe Hasek, dar a ținut să încununze cu acest premiu de răsunet mondial scriitorii ca Pontoppidan, Gjellerup, Heidenstam și Spitteler pe care doar istoriile literare și probabilele manualele școlare ale țărilor respective îi mai menționează, uneori.

Juriul Premiului Nobel nu ne-a scutit de asemenea lacune nici după cel de al doilea război mondial, trecînd peste scriitorii ca Bertolt Brecht, Dreiser, Tudor Arghezi, Michel de Celderoide, Lion Feuchtwanger, Céline, Ezra Pound, Mihail Sadoveanu, Eugen Ionescu, Cesare Pavese, decît premiarea lor ar fi fost posibilă, dacă ținem seama de faptul că însuși regulamentul Premiului prevede posibilitatea acordării premiului chiar la doi scriitori, cum s-a și întîmplat în 1904 (Frédéric Mistral și José Eche-garay) și în 1917 (K. H. Pontoppidan și K. Gjellerup).

Desigur, „errare humanum est” și, precum se vede, aici chiar o instituție ca *Fundația Nobel* nu este scutită de greșeli.

Dincolo de aceste greșeli, trebuie să recunoaștem că Premiul Nobel a avut — și are încă și acum — marele merit de a revela lumii scriitorii care, altfel, ar fi rămas mai departe necunoscuți sau s-ar fi bucurat de faimă doar în țara lor. Acesta e chiar cazul cu ultimul laureat, a cărui încununare cu Premiul Nobel i-a surprins pe toți aceia — mulți la număr — care nu sînt prea familiarizați cu literatura australiană, deși Patrick White este, dintre romancierii care scriu în Australia, cel mai prețuit.

Acordarea premiului Nobel pentru literatură lui Patrick White va avea poate și meritul de a trezi curiozitatea pentru o literatură care a dăruit poeți ca Christopher Brennan, Mary Gilmore, Hugh Mc Crae, Leon Gel-



Alfred NOBEL, inițiatorul prestigioaselor premii.

lert, Furnley Maurice, Kenneth Slessor, Robert D. Fitzgerald și romancierii ca T.A.G. Hangerford, Handel Richardson, Catherine Sussannah Prichard, Barnard Eldershaw, Eleonor Dark, Dympha Cusack, Vance Palmer, Brian Penton, Xavier Herbert, — o literatură, deci, care s-ar cere mai serios cercetată.

Paul B. MARIAN

\* Erik Bergengren, *Alfred Nobel, omul și opera sa*, editura Sequoia-Elsevier, Paris-Bruxelles, 1970.

## Laureați ai premiului Nobel pentru literatură

S. Y. Agnon (Is, 1965), Ivo Andrić (Iu, 1960), M. A. Asturias (Guat, 1967), S. Beckett (Is, 1969), Jacinto Benavente (Sp, 1922), Henri Bergson (F, 1927), Bjornstjerne Bjornson (N, 1903), H. Böll (R.F.G., 1972), Pearl Buck (S.U.A., 1938), Albert Camus (F, 1956), Giosue Carducci (I, 1906), Winston Churchill (An, 1956), Grazia Deledda (I, 1926), José Echegaray (S, 1904), T. S. Eliot (Ang, 1944), Rudolf Eucken (G, 1908), William Faulkner (S.U.A., 1949), Anatole France (F, 1921), John Galsworthy (An, 1932), Roger Martin du Gard (F, 1937), André Gide (F, 1947), Karl Gjellerup (D, 1917), Knut Hamsun (N, 1920), Gerhart Hauptmann (G, 1912), Verner v. Heidenstam (Su, 1916), Ernest Hemingway (S.U.A., 1953), Hermann Hesse (El, 1946), Paul Heyse (G, 1910), Johannes V. Jonson (D, 1944), J. R. Jiménez (Sp, 1955), Erik Axel Karlfeldt (Su, 1931), Y. Kawabata (J, 1968), Rudyard Kipling (An, 1907), Pär Lagerkvist (Su, 1951), Selma Lagerlöf (Su, 1909), Halldör Laxness (Is, 1954), Sinclair Lewis (S.U.A., 1930), Maurice Maeterlinck (B, 1911), Thomas Mann (G, 1929), François Mauriac (F, 1952); Frédéric Mistral (F, 1904), Gabriela Mistral (Ch, 1945), Theodor Mommsen (G, 1902), P. Neruda (Ch, 1971), Eugene O'Neill (S.U.A., 1936), Saint-John Perse (F, 1959), Luigi Pirandello (I, 1934), Henrik Pontoppidan (D, 1917), Sully Prudhomme (F, 1901), Salvatore Quasimodo (I, 1958), Wladislaw Reymont (Pol, 1924), Romain Rolland (F, 1915), Bertrand Russel (An, 1950), N. Sachs (R.F.G., 1966), J.P. Sartre (F, 1963 — a refuzat premiul), Carl Spitteler (El, 1919), J. Steinbeck (S.U.A., 1961), Henryk Sienkiewicz (Pol, 1905), G. B. Shaw (An, 1925 — a refuzat premiul), F. E. Sillanpää (Fi, 1939), M. Solohov (U.R.S.S., 1964), Rabindranath Tagore (In, 1913), Sigrid Undset (N, 1928), Patrick White (Aus, 1973), W. B. Yeats (Ir, 1923).

Explicația abrevierilor: An — Anglia; Aus — Australia; B — Belgia; Ch — Chile; D — Danemarca; El — Elveția; Fi — Finlanda; F — Franța; G — Germania; Gr — Grecia; Guat — Guatemala; I — India; Ir — Irlanda; I — Italia; Is — Islanda; Isr — Israel; — Iu Iugoslavia; J — Japonia; N — Norvegia; Sp — Spania; R.F.G. — Republica Federală Germană; S.U.A. — Statele Unite ale Americii; U.R.S.S. — Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice.



Albert Camus, laureatul premiului Nobel pentru literatură în 1956, stînd de borbă cu Gustav Adolf al VI-lea, regele Suediei.

## CRONICA

săptămînal politic, social, cultural

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

în colegial de redacție:

AL. ANDRIESCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGA, AL. DIMA, ILIE GRAMADA, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE ȚĂTOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU