

MALRAUX

„ANTIMEMORII“

(pag. 12)

Biblioteca Centrală
Regională
Hunedoara-Deva

„MONA LISA“

piesă într-un act de
AUREL BRUMĂ

(pag. 6-7)

ION BĂNUȚĂ
versuri

(pag. 6)

Proletari din toate țările, uniți-vă!

eronica

Anul III nr. 16 (115)

SĂMBĂTĂ

20

APRILIE

1968

12 pagini 1 leu

săptămânal politic, social, cultural



I. Vlasiu :

„Mireasă“

INFORMARE ȘI... PARAFRAZARE

Cred că eficiența cercetării științifice rezidă mai presus de orice în timpul pe care aparatul specializat în investigație îl folosește mai economic în acest scop, degrevând astfel producția și permițându-i să se dedice exclusiv problemelor ei proprii.

Una din principalele sarcini aferente cercetării o constituie, după cum se știe, informarea și documentarea științifică. Funcționalitatea economică a informării este evidentă, nu numai în sensul că evită reluarea costisitoare și inutilă a unor căi străbătute anterior, ci și pe considerentul fundamental că are misiunea de a stabili parametrii unui stadiu, din care se configurează rampa inovațiilor necesare dezvoltării.

Ideea de dezvoltare este esențială pentru etapa actuală a cercetării științifice de la noi. Esențială, dar și angajantă de răspunderi și de inițiative. Dincolo de sfera, cu pereți totuși de sticlă, a cercetării fundamentale, în care o relativă doză de contemplativitate pare a fi obligatorie pentru creație, știința noastră se cere astăzi trecută cu curaj sub semnul creșterii și dezvoltării economice. Dezvoltare care presupune direcționarea investițiilor, impulsivitatea recalificării și a transformărilor tehnice și tehnologice, în vederea plusului de producție și de calitate, ca și a minusului de costuri.

Condiția umană a dezvoltării rezidă înainte de orice în curajul și hărnicia de a gândi la obiect, de a ieși din strânsura comodă a rețetelor prestabilite și de a căuta — chinuitor, arzător, uneori decepționant, totdeauna în alertă, — soluțiile adecvate.

Această performanță pe care viața contemporană o pretinde cotidiană și care rezervă uneori un munte de strădanii și de deșeuri pentru o idee consternant de simplă dar și extraordinar de potrivită, presupune, firește, vocație, dăruire, dar în același timp și plămădirea în nevăzutele și mistuitoarele cuptoare ale personalității, a unor răspunsuri autentice, unde bagajul cunoștințelor câștigate și experiența trecută sint topite pînă la uitare, reluate ca materie primă și reconfigurate printr-o adevărată nouă zămislire.

Tocmai în domeniul dezvoltării informarea curentă are un rol esențial și tocmai acolo valoarea ei se traduce în termeni de operativitate, adică de viteză a transmiterii și de facilitare a codificării și decodificării.

Se vorbește mult în ultimul timp și mai în toate țările despre metode, sisteme și tehnici de informare și fără îndoială că aceasta este o problemă importantă, dar niciodată privită în sine ci numai în funcție de ieftinătatea, rapiditatea și claritatea cu care se face comunicarea, deci în funcție de măsura în care un sistem informațional poate pune la dispoziția dezvoltării mijloacelor de a evita investigații deja realizate sau respinse și de a economisi în felul acesta fondurile și energiile, mai rațional utilizabile în domeniile nebatătorite, unde există lacune și necesități reale. Progresul înregistrat de informarea modernă este legat în primul rînd de aceste imperative economice.

Nu intenționez, cînd afirm aceasta, să neg importanța informării și în alte domenii decît cele direct sau indirect legate de practică, de producție, fie că este vorba de științele naturii sau de cele sociale. Și în cadrul fiecărei discipline există o diferențiere în aria informării și în nevoia de a o efectua cu maximum de urgență. Sociologia sau psihologia muncii au o exigență mai mare față de informare, decît ontologia sau istoria filozofiei. Numărul de publicații este mai mic în aceste din urmă cazuri, posibilitatea de a parcurge multe dintre ele este mai mare. Aș spune că, în disciplinele mai puțin legate de diversele forme ale acțiunii umane, există o atracție mai puternică și șanse mai mari de informare directă, după surse primare, decît în celelalte discipline. În teoria literaturii sau în estetică, în lingvistică sau în logică, pauzele de respirație între salturi și tot ritmul de evoluție al cunoașterii lasă o margine mai largă pentru informarea directă, desigur nu exhaustivă, dar în orice caz destul de cuprinzătoare.

VI. Krasnaseschi

(Continuare în pag. a 9-a)

OMAGIINDU-L PE LENIN

La 22 aprilie se împlinesc 98 de ani de la nașterea marelui teoretician și organizator al revoluției și al statului socialist. Cel ce a dezvoltat tezaurul ideologic al marxismului, îmbogățindu-l multilateral și consecvent în condițiile sociale noi, era un intelectual de o mare modestie și de o profundă umanitate, un devotat fiu al poporului său care a știut să fie, în același timp un exponent al întregii omeniri dornice de un viitor demn și luminos. Opera monumentală a lui Lenin îmbrățișează toate

domeniile științei revoluționare, de la filozofie și economie politică la teoria și tactica luptei de cucerire a puterii de către proletariat, în alianță cu țărănimea, la problemele construcției economiei, a statului și culturii socialiste. Făuritor inspirat al detașamentului înaintat al clasei muncitoare — partidul — Lenin a știut să mobilizeze masele în jurul nobililor idealuri ale comunismului, bazându-se pe forța lor revoluționară, pe capacitatea lor de luptă conștientă și organizată. Lenin a înțeles

ca nimeni altul năzuințele cele mai profunde ale omenirii asupra și a prefigurat, prin acțiunile sale împletite profund cu cunoașterea teoretică, laturile caracteristice ale unui nou umanism: umanismul socialist. Decretul asupra păcii, Decretul asupra pământului, statuarea dreptului de autodeterminare a popoarelor — au constituit temelia primului stat socialist, multinațional și au inspirat idealurile de unitate națională și de muncă pașnică a întregii omeniri progresiste.

Ideile leninismului nu au strălucit nici când mai luminos și mai viu ca astăzi, în condițiile înlăturării denaturărilor și alterărilor concepției înaintate a lui Ilici asupra esenței democrației socialiste, a rolului partidului, a importanței conducerii colective. Lenin a luptat cu îndrăzneală împotriva dogmatizării și a vulgarizării marxismului, împotriva spiritului îngust-conformist și birocratic care ucide inițiativele și împiedică veritabila activitate creatoare. Omagiindu-l pe Lenin, aducem și un omagiu spiritului viu, apt să se adapteze realităților specifice și să

le domine, dindu-le soluții corespunzătoare. Spiritul leninist este opusul închistării și al rutinei lipsită de orizont, este opusul a tot ce este înghețat, ruginit, deci a tot ce înnează mersul înainte al societății. În activitatea sa teoretică și practică, Lenin a dovedit, nu o dată, înțelegere plină de pătrundere față de realitățile românești. Între altele, a dat o apreciere pozitivă acțiunilor revoluționare ale țărănimii noastre, în 1907. Cu o deosebită pătrundere, el stabilea în 1917 și mai târziu, în

1918, stadiul de dezvoltare a națiunii și a statului român, arătând că, înainte de 1918, de pildă, România se afla în faza desăvârșirii unității naționale. Revelator este, deosebi, articolul „Statistică și sociologie”, din ianuarie 1917, în care, subliniind faptul că un mare număr de români se aflau în afara granițelor statului de atunci, conchidea că „în general, construcția de stat în direcția burgeois-națională nu s-a terminat” în România și în alte state din Balcani.

Cronica

M O M E N T

Congresul romanștilor

Între 15 și 20 aprilie a avut loc la București al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică. Congresul a reunit savanți, specialiști în filologie romanică, din peste 40 de țări. Comunicările, atât cele din ședințele plenare, cât și cele pe secții, consacrate unor probleme de importanță capitală pentru romanștii, au dezbătut aspectele teoretice și practice pe care le ridică acest domeniu important de cercetare (raporturile lingvistice române cu lingvistica generală, dialectologia romanică, vocabularul românesc, locul și importanța limbii române în cercetările de lingvistică romanică, gramatică și onomastică, editarea și critica de texte, geografia lingvistică, limbile literare române, statistică și poetică romanică etc.). Numeroasele comunicări care s-au ținut în cele cinci limbi oficiale ale congresului (franceza, italiana, portugheza, româna, spaniola) au demonstrat înalta valoare științifică a acestei reuniuni internaționale. În ceea ce privește limba română, „al patrulea picior al mesei”, după formularea plastică a unui romanștilor de reputația savanților suedezi Alf Lombard, este de observat că lucrările actualului congres au demonstrat încă o dată marea sa importanță în studiile de romanștilor.

Poezia română

Un interesant eseu critic semnat Laurențiu Ulci caută interpretări de ansamblu poeziei noastre contemporane. E drept, afirmațiile sentențioase transante nu pot fi acceptate totdeauna (de pildă această frază introductivă care constituie teza fundamentală: „Doi poeți au revoluționat organismul poeziei române: Eminescu și Ion Barbu”). De asemenea, grupul de scriitori și ierarhizările din a doua parte a articolului rămân de discutat, fiind, după noi, cam rigide și exclusiviste, contrazicând observațiile judicioase cu privire la „mimarea constantă a inconștientului” — prezentă chiar la unii dintre poeții pe care L.U. îi numește „cirmaici de generație”.

Însă punctul de plecare al eseuului se arată rodnic. Autorul are puterea de a arunca o acoladă asupra vastului teritoriu poetic actual. (Poezia română la 1967 este titlul) căutându-i coordonate în trecut. Eminescu și

Ion Barbu sînt văzuți numai ca modalități lirice de natură opusă, tot ce a urmat și urmează reflectându-se în succesiunea celor două alternative. În orice caz, ceea ce reține interesul cititorului este tocmai spiritul critic (și nu criticastru), bizuit pe judecata de valoare, diferențiată de la caz la caz. Procedura inversă, de care s-a uzat și s-a abuzat, constă în supunerea producției poetice unor jaloane prefigurative, în absența gustului. Încă o dată, vom spune că nu putem împărtași toate judecățile și preferințele criticului, dar apreciem curajul și perspectiva care-i permite să explice, menținându-se la considerații teoretice, fenomene care sînt departe de a constitui insule izolate în teritoriul creației poetice: mediocritatea, mimetismul ca și unele condiții speciale, cum ar fi faptul că „în poezia actuală, generații de poeți care în chip firesc trebuiau să se continue, sînt așezate față în față”. Iată de ce socotim articolul publicat în pag. XI, la „Tribuna Contemporanului”, (nr. 15/1968) o breșă în modul conformist-poematic sau intolerant pînă la violență al criticii literare.

De ochi sau cu ochi

Vădînd lectura în diagonală, un recenzent de la Contemporanul schimbă titlul cărții pusă sub obiectiv: „Cercul cu ochi, în loc de Cercul de ochi. E o „mică” scăpare, să recunoaștem, care începe de la... lectura copertii. Or, poate, Andrei Antonescu s-a ferit de „deochi” și a preferat o lectură... personală!”

Rime

„Tribuna” atrage atenția asupra unei neatenții a lui Al. Andrișoiu care, citind din memorie, a transcris greșit versul lui Goethe: „Kennst du das Land wo die Zitronen blühen”. Faptul că autorul care scrie „die (sic!) Land wo die zietronnen (sic!) blühen” repetă versul acordîndu-i rime cu egumen și rumen arată că neatenția a fost mai... de durată și nu numai față de poezia dar și față de limba lui Goethe.

Teatrele naționale

„Lucașăru” abordează, printr-un articol judicios al lui Dinu Săraru, situația Teatrelor naționale în contextul mișcărilor tea-

trafe de astăzi. Observațiile referitoare la profilul și rolul acestor instituții, al căror prestigiu nu trebuie să rămînă un apañaj al trecutului, sînt îndreptățite. Însă, cele mai acuzabile manifestări care determină nivelul scăzut, neinteresant, al multor spectacole de pe aceste scene, ci lipsa unor criterii consecvent urmărite, stihia întîmplătorului care domină în funcție de relații și preferințe prea personale ale regiilorilor sau colaboratorilor angajați pentru cite un spectacol. Ne abținem de la exemplificări, propunîndu-ne să revenim asupra ansamblului de probleme ce stau azi în fața Teatrelor naționale.

Unde sînt actorii?

Valentin Silvestru remarcă pe bună dreptate, într-un articol din „Contemporanul”, absența de pe așeză a frunzișilor scenei românești, în cap cu Aura Buzescu, Storin, Calboreanu ș. a. Este și aici rezultatul unui anume exclusivism care, dînd prioritate preocupărilor de selecție a repertoriului și de aducere la zi a artei noastre scenice, a neglijat adevărul elementar că „realitatea cea mai cuprinzătoare a teatrului românesc de azi o constituie actorii”. Se impune deci, o mai pronunțată grijă pentru valorificarea actorilor de seamă ai tuturor generațiilor. În această privință s-ar putea alcătui, în baza unor date obiective, statistice, o analiză revelatoare asupra condițiilor actuale a actorului, la a cărui evoluție profesională nu se mai gîndește nimeni sau aproape nimeni dintre diriguitorii activității teatrelor.

Amabilitate?

Continuînd bunele tradiții existente în acest domeniu, creatorii din cercul literar „Mihai Eminescu” al Casei de Cultură a tineretului și studenților din Iași au organizat dumnică trecută un schimb de experiență cu colegii lor bucureșteni grupați în cenaclul literar al Universității din Capitală. Cel 25 de tineri au fost împinși cu amabilitate și căldură de către conducerea Casei de Cultură a studenților „Grigore Preoteasa”, la ora fixată s-au întîlnit, în cadrul ședinței de lucru comune, cu poezii și prozatoriile cenaclului „Atlantida” și... pînă aici toate bune. „Prea simplu” — și-o fi zis în sinea lui tînărul condeier A. Păunescu și, vociferînd, își face apariția în plină ședință, cerînd... evacuarea sălii, aflată, zice-se, prin tradiție, doar la dispoziția... ce-

naclului „Junimea”. Și iată-i pe ieșeni scoși pur și simplu pe culoar și trimiși... în căutarea unei încăperi dispuse să găzduiască o întîlnire oficial organizată, aflată în planul de muncă al unor instituții serioase și prestigioase. Cum pot fi tolerate, în acest context, atitudinile de vechil întempestiv ale lui Păunescu, greu de înțeles. Nu mai intră aici în discuție noțiunea de ospitalitate, ci aceea de bun simț elementar.

Dar, de altfel, nu-i prima oară cînd sîntem nevoiți să atragem atenția asupra comportărilor numitului Păunescu, „poet” (în scriptele Fondului literar) „vizionar” (cu parul!) și — nu în ultimul rînd — amarnic certat cu reguli ale bunului simț ce s-ar fi convenit deprinse cam între anii 1 și 7 ai existenței domniei sale.

Teatru scurt

Trebuie apreciate eforturile pe care le face în ultima vreme redacția culturală de la Radio București în vederea realizării unor cit mai interesante emisiuni teatrale. Mai ales emisiunea „Teatru scurt” de duminică se situează, de un timp, la un nivel ridicat. A contribuit la aceasta și ultima transmisie (duminică 14 aprilie) în care a fost prezentată piesa „Interludiu” de Ani Andrieș, o lucrare dramatică densă, promovînd un conflict ascuțit între conformismul „legal” și aspirația spre libertatea de creație. Autorul „Grădini cu trandafiri” dovedește în „Interludiu” (piesă publicată în „Scînteia” din 13 ianuarie a.c.) un deosebit curaj al replicii și o evidentă înclinare spre conturarea unor personaje de substanță.

În montarea de la Radio București, piesa s-a bucurat de o foarte bună distribuție, interpretării principale fiind Colea Răutu, Florin Piessic și Melania Cîrje.

Încă o dată, emisiunea „Teatru scurt” de la Radio are motive de calitate să-și atragă un număr tot mai mare de auditori.

★

Ceea ce nu se poate spune și despre unele emisiuni teatrale de la Televiziune. Tot duminică s-a transmis în cadrul „Magazinului III” (în treacă fie spus, acest magazin trebuie ori închis, ori mutat pe Lipsca) schița „Căldură mare” de I. L. Caragiu. Întîi n-am înțeles de ce era necesară prezentarea ei la așa de scurt timp după ce fusese excelent interpretată de Toma Caragiu și Jorj Voicu în filmul „De trei ori București”.

sîmbătă 20 aprilie ora 18,30
ședința de lucru a cenaclului

„CONVORBIRI LITERARE”

prezintă lucrări:

Iolanda Malamen, Marcel Bă-răganu, Eugen Podaru (poezie),
Adia Ropală (proză)

ședința va avea loc la sediul revistei
CRONICA, Palatul Culturii

Dar dacă a fost prezentată, de ce nu s-a făcut apel la interpreți potriviți? Cosma Brașoveanu și Dumitru Chesu au fost complet străini de Caragiale și, străduindu-se să se apropie de el, n-au reușit decît un modest nivel amatoristic. Păcat de muncă și păcat de timpul nostru.

dești, că alte volume alcătuite tot din asemenea „perle” au fost și mai sint ridicare în slăvi fiind prezentate ca niște culmi. Culmi ale aberației, ar spune cititorii.

N. Irimescu

Curat cinste! scrisori

Nu de mult intrat pe culoarele literaturii, Vintilă Ivăncă nu iscă un zgomot strident, se agită, dorind cu orice preț să facă postament sonor celor două nume la care răspunde. Este gata să dea (după cum ne-a demonstrat) orice fel de declarații împotriva celor pe care-i „neagă” (și aceștia sînt enorm de mulți), să se declare conducător de „școală”, să facă pantomimă la vreau bar sau adunare și mai ales să scrie poezie. Volumul său, Cîinste specială, alcătuit din ciupeală de ici și de colo (după cum în parte a relevat Al. Piru în ale sale Controverse din Lucașăru) scîlădată în delirul său pretins artistic. Rezultatul: o bibliolă cumplită, o adunătură de cuvînt care a dat „izbină” de acest gen: „Călătorește către tine / (cîntre iubita sa — n.n.) Într-un borcan de spirit abastur / Inima mea / Inima mea în poștalion / Cu roți din capete de om... sau din altă „operă”: „Sînt singur, draga mea, ca niște/Mașini de scris în cimitir/ Vîno iubit fără tine/Imi cresc copite / o recunoaște! n.n.) ochii dor/Cu bucele din podul palmiei”...

Întregul volum se consumă astfel. Titlul: Cîinste specială. Curat cinste! Și cînd te gin-

Manualele de limbă română cuprind capitole întregi cu numeroase referiri la literatura universală. La secția umanistă s-a introdus ca obiect de studiu literatura universală, recomandăm permanent elevilor materiale noi apărute în presă. Nu mai vorbim de necesitatea care izvorăște direct din obligativitatea de a efectua o serie de exerciții cuprinse în manualul de gramatică la capitolul Vocabular. Desigur, există bibliotecă școlare sau centrale, unde elevii merg să solicite cărți și unde există unul sau două exemplare din mult sau două dicționare de limbă română contemporană. Numărul solicitărilor însă, este mult prea mare.

Perspectiva învățămîntului general obligatoriu cu durata de 10 ani, precum și experiența primei promoții cu 12 ani din anul 1969, va aduce în prim plan rezolvarea a o serie de noi și multiple cerințe pe linia învățămîntului în țara noastră și, credem, printre ele și apariția unui Dicționar al limbii române moderne cu o destinație mai restrînsă, într-un tiraj mai mare, cu un format și un preț accesibil.

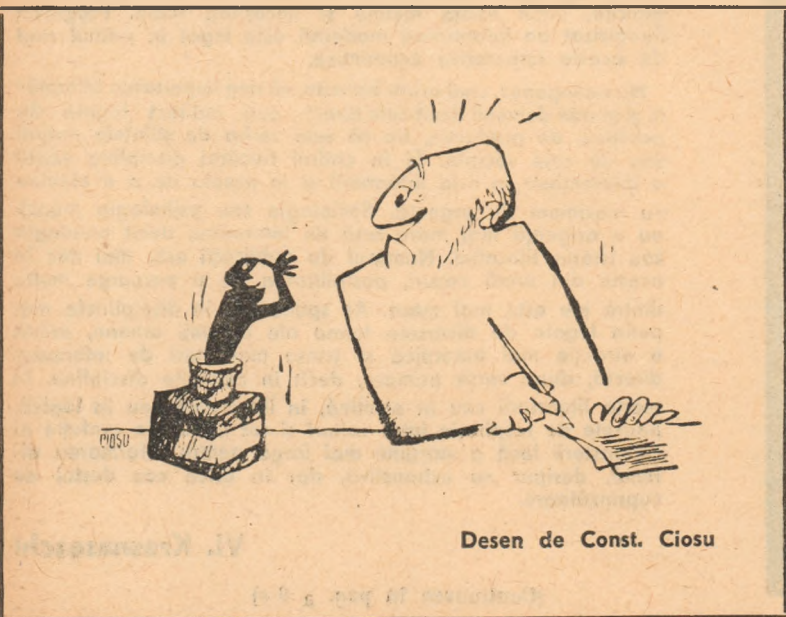
Petruța Chiriac
profesoară — Birlad

SPORT ERORILE

Nu e ușor să fii arbitru. Cînd te hotărăști la asta, joci o carte mare. Să conviețuiești pașnic și înțelept cu două tabere care se bat cap în cap (și, nu o dată, picior în picior), iată o tentativă într-adevăr temerară. Nimeni nu te obligă să faci așa ceva. Poți să stai acasă și să citești un ziar, să faci o tablă, să dai de mîncare la porumbei sau la peștii. Dar odată ce ți-ai băgat capul sănătos sub evanghelia arbitrajului, apoi treaba trebuie făcută pînă la capăt. Nu de alta, dar vorbește lumea. Era un timp cînd arbitrii nu dădeau un 11 m. nici să-i picie cu ceară. Se secerau oamenii în fața porților, se trăgeau de mîncă — arbitrii făceau un semn larg și binevoitor care însemna că totul poate să continue și că totul e în ordine. Acum lucrurile s-au mai schimbat. Sînt arbitri care au de îndeplinit, se pare, niște restanțe în privința asta, așa că, atunci cînd nu te aștepți, ard o decizie de penalti de turtesc pălăria la toată lumea. Și dacă, întîmplător sau nu, rezultatul unui meci este viciat din pricina asta, de bună seamă că trebuie făcut ceva neapărat, pentru a nu perpetua activitatea unei specii de judecători

care împart dreptatea în funcție de bătaia vîntului. Încerc să mă pun în pielea Steagului roșu care a pierdut cel puțin un punct de aur la București din pricina unui (să zicem!) capriciu de arbitraj — și mă cuprind groaza. Meciurile în care erorile de arbitraj dau un alt curs jocului, viciază rezultatul, sînt deci evidente și condamnate unanim, jocurile acestea ar trebui rejuocate. În numele echității sportive. Fiecare om poate greși, pare-mi-se că așa se spune. Poate că greșelile de arbitraj nu-s dintre cele mai grave greșeli ale umanității. Tocmai de aceea pot fi rezolvate mai ușor, prin acordarea unui concediu protagoniștilor în cauză, pentru a le înlesni să privească un timo, din tribună, fotbalul cărui credeau că-i cunosc toate tainele. În rest, nimic nu poate fi prevăzut privitor la clăsament. Argeșul și Steaua merg umăr la umăr, mereu așa, așteptînd fiecare o eroare din partea celeilalte. Ceea ce nu-i exclus.

Andi Andrieș



Desen de Const. Ciosu

OBIECT ȘI IMPLICAȚII ACTUALE

În publicistica noastră, problematica științei contemporane este examinată din unghiurile cele mai diverse. „Activitatea științifică în atenția sociologiei”, „Scientologie? Pentru ce?”, „Unitatea dintre științific și etic”, „Sensul uman al științei”, „Eficiența socială a științei”, „Condiții extra-materiale ale cercetării științifice”, „Din problemele psihosociale ale științei” — sînt numai cîteva titluri spiculate dintr-o listă bogată de articole, studii, comunicări apărute în reviste social-culturale. După cum se poate observa, preocupările de a descifra sensurile actuale ale activității științifice nu oferă o imagine monocoloră. Nuanțe, accente, sublinieri, convergențe și divergențe se les pe o zonă întinsă de investigații. Există însă „o pată albă”, străbătută doar de cîteva firave creionări: economia științei. Atrăgînd în repetate rînduri atenția asupra pericolului de a reduce eficiența științei la avantajul economic, mulți autori preferă să ocolească „pata albă” sau, în cel mai bun caz, s-o traverseze cu cea de-a doua viteză cosmică. Astfel străbat pînă la noi într-un iel sau altul, ecurile disputei foarte vechi care opunea pe homo oeconomicus lui homo theoreticus. Mi se pare cel puțin nepotrivit ca în condițiile actuale cînd nu s-au elaborat metode complexe, de o mare înțelegere, pentru determinarea eficienței economice a științei să atragem atenția asupra unui pericol care nu există: abuzul de economism în știință. Dimpotrivă, pericolul real constă în subaprecierea criteriului de eficiență economică a cercetării științifice. Un exemplu-argument îndreptat discuția pe terenul realităților. Consiliul Național al Cercetării Științifice a interzis ca energie pentru a determina aplicarea, în acest an, a 400 de cercetări deosebite de valoroase (pentru care s-au cheltuit din belșug inteligență, timp și fonduri), cercetări ce așteaptă de doi-trei ani să fie finalizate. De remarcat că aceste 400 de cercetări au fost selecționate dintr-un „lot” de peste 2.000 inventariate de diferite ministere și alte organe centrale.

În acest context ne apare pe deplin justificată următoarea idee formulată de profesorul doctor inginer Valter Roman în studiul său apărut în volumul „Revoluția științifică și tehnică contemporană”: „Studiul eficienței economice a cercetării științifice pune tot mai acut problema creării unei ramuri speciale a științei economice—economia cercetărilor științifice. Acestei ramuri — continuă autorul — i-ar reveni sarcina să stabilească indicatorii economici proprii activității institutelor de cercetări științifice și a oamenilor de știință, formele de finanțare a acestei munci de stimulare a oamenilor de știință, să stabilească corect productivitatea muncii științifice și ridicarea ei continuă. În această disciplină ar urma deci să intre, în mod special, descoperirea, stabilirea formelor și căilor de apropiere a științei de producția bunurilor materiale.

De o deosebită însemnătate, în condițiile actuale, este fundamentarea larg socială — deci, inclusiv economică — a măsurilor adoptate pentru progresul științific. Nu este de loc un semn al lipsei de fantazie că tot mai mulți autori alătură noțiunii de politică a științei, adjectivele de

coerent, rațional, eficient etc. Atrăgînd că „știința modernă nu este numai cunoașterea teoretică a adevărului ci și acțiune, factor de acțiune tehnică și resursă a tehnicii”, O. Dubarle (în „Les études philosophiques” nr. 2/1966) conchide că nu se poate concepe o politică coerentă a științei fără luarea în considerație a efectelor științei asupra principalei sferă a activității umane: producerea bunurilor materiale. La rîndul său, Stevan Dedijer, directorul lui Science Policy Programme (Suedia), scrie în cunoscutul studiu intitulat „La politique de la recherche — Du roman à la réalité” că nu se pot stabili obiective raționale ale cercetării științifice pe plan național fără încadrarea acesteia în sistemul socioeconomic dat. Am citat aceste opinii, deoarece ele exprimă explicit și implicit nevoia unor determinări care să corespondă nu unei viziuni

al creației umane (și atunci nu mai poate fi vorba de o disciplină științifică de sine stătătoare, cu drept de existență în această postură).

Dezlegarea poate fi găsită dacă vom adopta o viziune dialectică asupra raportului dintre obiectiv și conștient. Ca orice legi ale dezvoltării sociale, legile dezvoltării științei acționează prin intermediul activității oamenilor. În măsura în care tendințele obiective ale legilor sînt înțelese ca cerințe obiective pentru activitatea conștientă și se acționează în acest sens, avem de-a face cu o coincidență de mișcare, de direcție a obiectivului cu subiectivul. Știința (ne referim la științele sociale), așadar, nu se poate limita la dezvăluirea tendințelor obiective independente de factorii care materializează aceste tendințe în acte conștiente, după cum nu poate deduce din acte subiective tendințele obiective. Din implementarea, din interacțiunea elementelor obiective și conștiente, rezultă ansamblul de legături cauzale care determină, deîntreg un fenomen social sau altul. Tocmai de aceea ni se pare incompletă, unilaterală, enumerarea sarcinilor economiei științei din studiul citat. Formula potrivit căreia în această disciplină ar urma să intre, în mod special, „descoperirea formelor și căilor de apropiere a științei de producția bunurilor materiale” se cere întregită cu precizarea că astfel de forme și căi trebuie „descoperite” prin cunoașterea tendințelor obiective ale acțiunii legilor economice în sfera cercetării științifice.

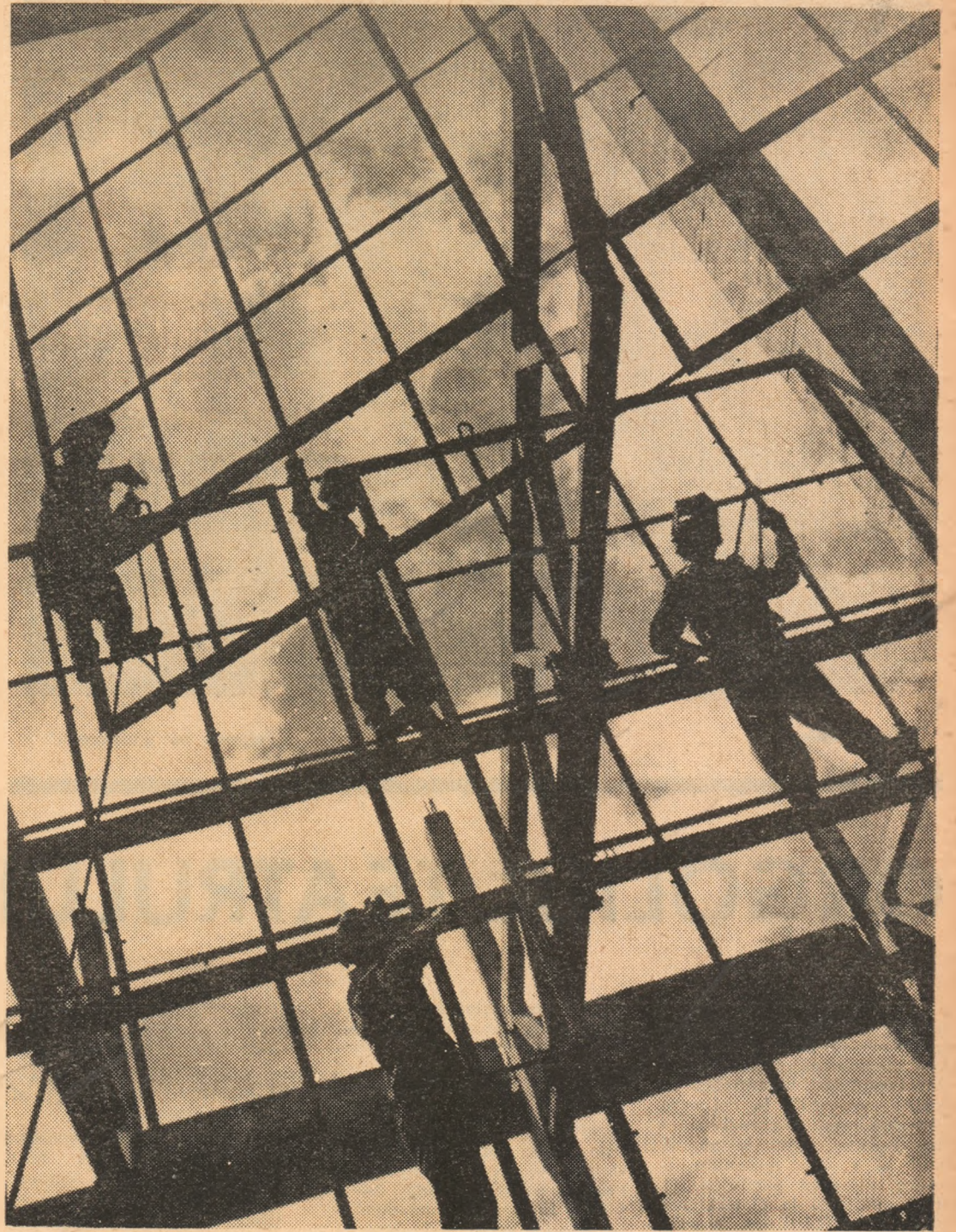
Prin aceasta, cred, că ne-am apropiat de delinirea obiectului economiei științei.

Într-un articol publicat în revista „Lupta de clasă” (n. 9/1967) autorul acestor rînduri și-a exprimat opinia că cercetarea științifică trebuie inclusă în sfera productivă, subliniind, în același timp, specificitatea acestei activități. Concretizînd această opinie la tema obiectului economiei științei putem face o analogie. Științele economice de ramură au ca sferă de analiză modul cum acționează legile obiective, prin intermediul factorului conștient, în sferă delimitată — la rîndul lor obiectiv — ale activității economice. Avem aici relația dintre parte și întreg, ca și relația dintre general și particular.

Ce ne apare drept incontestabil în tema noastră, folosind metoda logică enunțată? Constituind un moment al procesului unic al reproducției sociale, cercetarea științifică se încorporează tot mai mult în însăși producția materială. Deci mecanismul legilor economice integrează și această activitate. Repetăm, cu elemente specifice. Deocamdată nu ne referim la acestea, ci la ceea ce este general valabil. Or, economia științei, după opinia noastră, are ca obiect tocmai dezvoltarea modalităților de acțiune a legilor economice în sfera distinctă — constituită obiectiv prin dezvoltarea istorică a diviziunii sociale a muncii — reprezentată de cercetarea științifică.

Desigur, nu ne putem opri la această apreciere generică. Trebuie mers mai departe. Dar, cum nu ne-am propus în acest articol decât să exprimăm cerința definirii obiectului economiei științei, evidențînd unele aspecte de principiu, vom continua analiza cu un alt prilej.

Teodor Brateș



„Cvartet”

Foto: Ioan Negrea

POLITOLOGIA ȘI RAMURILE ÎNVECINATE

Diversele semnificații date științei politice în prezent sînt, fără îndoială, în funcție și de înțelegerea multiplexului raportului ale acestora cu alte domenii, cum ar fi istoria, economia, dreptul. Disputele, controversele, acordurile sau dezacordurile sînt generate de unele mari semne de întrebare pe care, cu risul unei anumite schematizări, le-am putea formula aproximativ astfel: 1) Se justifică o „dezmembrare”, o „dizlocare” a științei politice de corpul ramurilor citate sau ea este o prelungire a acestora? 2) Există o rațiune suficientă a științei politice independente sau ea este „inecătă” de celelalte ramuri care au un statut propriu, justificat prin obiect, metodă și sistem categorial propriu? 3) Dacă politologia nu se identifică nici cu toate celelalte ramuri, nici cu fiecare dintre ele în parte — în ce constau momentele de continuitate și de discontinuitate între ea și istorie, economie, sociologie, drept etc.

Cum era și de așteptat, opiniile s-au grupat, vrînd-nevrînd, în variantele: a) identificării, dizolvării științei politice în celelalte ramuri și ca atare incompatibilitatea principală a unei științe de sine stătătoare și b) interpretării științei politice ca fiind separată și independentă relativ de ramurile înrudite.

Adepii primei variante ajung fie la suprapunere perfectă între sferile politologiei și o anumite ramură particulară — cum ar fi aceea a dreptului în general, a dreptului constituțional în special, fie la acceptarea ei doar ca un segment, ca o prelungire a unui asemenea domeniu cum ar fi istoria, de pildă. Mai ales în Franța — este prezentă sub influența unor istorici cum este Renouvin — opinia că știința politică ar fi

doar o „precipitare” actuală a faptelor. După ce peste acestea trece o perioadă de timp care le include în arhive — ele fac obiectul istoriei. Cu alta cuvinte, orice politică ar fi o avangardă a istoriei, un preambul al ei. O altă variantă a filiației dintre istorie și politologie ar fi aceea a subordonării istoriei față de politică, de știința politică. Așa stînd lucrurile, istoria ar fi o disciplină chemată a sprijini prin datele sale pe politolog în generalizarea sale. Această variantă nu este însă unanim acceptată de mulți autori de renume. De pildă, René Rémond — director de studii și cercetări la Fundația Națională a Științelor Politice din Fran-

ȘTIINȚA POLITICII

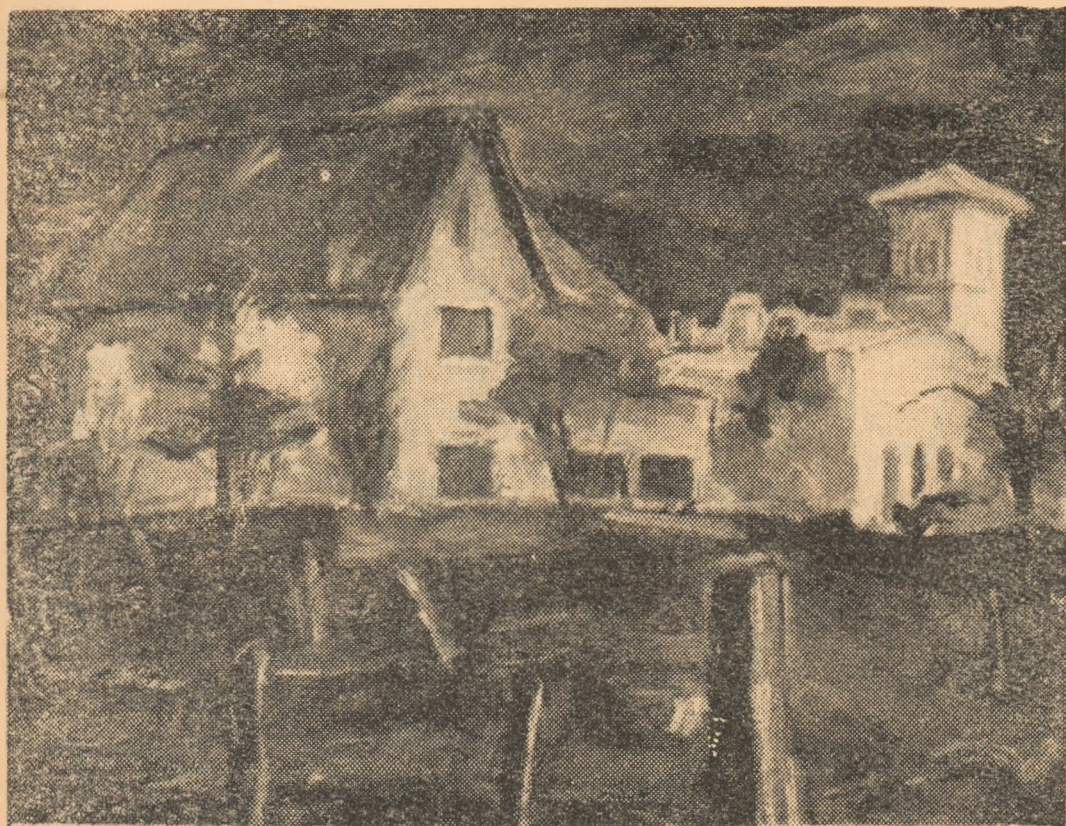
ța, după ce menționează că orice disciplină care se constituie trebuie să se definească prin raport cu rudele ei mai vîrstnice: atît pentru a se deosebi de ele, cît și pentru a preciza împrumuturile pe care și le propune să le facă, se ridică împotriva concepției după care istoria ar constitui numai o metodă din care știința politică ar lua regulile de aplicat în vederea stabilirii faptelor. Aceasta ar însemna — arată el — transformarea istoriei într-o știință auxiliară.

Tot inadecvată se dovedește părerea că istoria ar avea sarcina să furnizeze științei politice „materiale”. Istoria fiind

știința singularului, neputînd cunoaște decît situații particulare, numai știința politică ar avea misiunea de a degaja legile generale, iar istoricul ar trebui să descrie faptele. El menționează că diferite păreri încredințează științei politice misiunea „de explorare”: defrișînd perioada apropiată de noi, știința politică ar pregăti calea cercetării istorice proprii zise. Dar: știința politică nu se deosebește de istorie nici prin metodă, nici prin momentul studiat. Dar ce deosebiri reale există între cele două ramuri? Pentru a găsi deosebirea — scrie el — trebuie să cercetăm ce anume le constituie ca științe diferite sub aspectul obiectului lor și al subiectului de care ele se ocupă. Așa stînd lucrurile, știința politică se ocupă cu precădere de fenomenele politice: nu revine în cîmpul său de observație decît ceea ce are oarecare raport cu puterea politică, forțele politice, probleme politice. După autorul citat o asemenea optică ar conduce la concluzia că știința politică ar fi doar un capitol al istoriei. Aceasta ar împinge la simplism, deoarece știința politică are o anumită realitate specifică, dispune de o apreciazabilă autonomie. Știința politică, raționează Rémond, implică astfel o noțiune de relații cauzale foarte diferită de cea a istoriografiei economice, dar care întîlnește pe cele ale altor curente ale analizei istorice. După el, politologia este o știință a raporturilor, rezultate în consecință nu din izolarea ei, ci din permanența și inevitabilitatea raportare.

(Continuare în pag. a 10-a)

Marin Voiculescu



Călin Alupi :

„Foișorul lui Sadoveanu”

ORGOLIUL TEATRULUI

De când a apărut regia ca funcție principală în arta spectacolului, această autoritate a început să „umble” peste tot, începând bineînțeles cu textul. Mai întâi la cei care nu s-ar supăra, bucuroși că sînt reprezentați, apoi la autorii morți și a căror morminte literare nu erau păzite și, în sfîrșit, chiar și la clasici, sub egida actualizării lor, a sublinierii rezonanțelor contemporane ale operei, sau din necesitatea acordării acestora cu ritmul focos al epocii noastre, care nu suportă spectacole peste 2 ore (am văzut „Hoții” lui Schiller, reprezentat în propria-i casă și mobilă din Weimar, ajustat la două ore, timp oficializat al spectacolului modern. Ah!) Intre autor și regie, disputându-și hegemonia, a mai încercat și scenograful să smulgă un *osctor*, dar a fost repede pus la punct (nevoile financiare ale teatrelor dornice de economii în montare și alte considerente asemănătoare, toate împănate cu suc teoretic, au dus la lichidarea înaltei dispute).

În ceea ce îl privește pe actor, calul încălecat mereu de alt regizor și luat drept odihnă, n-a avut în lupta pentru primat decât niște declarații nihiliste de felul acestora: frații noștri din timpul comediei dell'arte, își făceau singuri texte; noi putem juca și pe butoaie ca Matei Millo; noi, ne prezentăm seară de seară în fața publicului cu ficatul și oasele noastre; fără noi sînteți cu toții pierduți... și alte asemenea pompoase aserțiuni într-un teren cu mașinăria lui complicată și foarte pusă la punct, și-n care el, actorul, este mereu muștrățat că nu înțelege CONCEPTIA REGIZORALA, TEMA, SUPRATEMA, SUB GÎNDUL, NUANȚA, IMPLICAȚIILE SOCIAL-FILOZOFICE, într-un cuvînt actorul (azi lup în cușcă), a ajuns de nu mai poate îndrăzni nici să-și miște degetul mic de la mîna stîngă, fără să sîntrebe pe mîria sa regizorul, dacă poate s-o facă (mă rog, exagerările și generalizările vin poate din aceea că rîndurile de față le scrie un actor).

În ultima vreme chiar și cei mai înversunați craignîști (Gordon Craig era cu teoria actorului marionetă) încep să se plîngă că mamelucilor de actori le-a murit strălucirea de odinioară, ba unii vorbesc despre necesitatea actorului vedetă.

În sfîrșit, să lăsăm această imixtiune a actorului în mult prea complicata problemă a primatului și să revenim la „boierii” noștri: autorul și regizorul.

1) Prea puterea înlesnește neobișnuitatea. Dacă transformăm

textul autorului în pretext loial e să ne prezentăm judecării critice în acest... context. Sau mai elegant, să trecem pe afiș, sub titlul piesei, însemnarea: textul pentru spectacol de... Dacă modificăm textul pe ici pe colea, trebuie să ne justificăm în caietul program. Dacă intervenim în părțile fundamentale, mutînd chiar sensurile de bază ale textului, numai este loial să folosim numele autorului. Se obișnuiește la unele teatre din străinătate să se vîndă în hol textul tipărit al piesei reprezentate. La noi în țară, s-ar ivi deseori neașteptate surprize, dacă am avea cutezanța să preluăm acest civilizat procedeu. Cu atît mai grav apare procedeele foarfecelului, fără acordul autorului, colaborator în viață

PRIMATUL TEXTULUI SAU AL REGIEI ?

al teatrului respectiv. Dacă se spune că textul e baza ideologică a spectacolului, poate-i spus prea unilateral, deoarece la ideologia spectacolului concură și alți numeroși termeni ce se constituie în actul creației scenice, dar, în orice caz, mi se pare obligator ca textul să constituie cel puțin baza morală, dacă vreți să spun așa, a spectacolului. E un lucru comun că traducătorul este *traditore* — ipso facto — traducerea presupunînd o interpretare, o transpunere de metafore și de specificitate lingvistică. A doua traducere a textului, de la orizontala literarei scrise pe verticala vie a vieții scenice presupune și ea o oarecare mutație a așezărilor. Actorul, scenograful, fac și ei mutațiile și traducerea lor personale. Textul așadar, a-leargă foarte mult pe panta posibilității de-a fi tot *tradus*. Cineva trebuie să reglementeze pericolitatea de neobișnuitate sau de uzură a transportului complicat și complex al gîndului autorului care își poate pierde foarte ușor sfințenia lui

inițială, atît cît a avut. Regizorul îi incumbă sarcina de onoare să nu lase imixtiunea neobișnuită față de cel mai onorabil colaborator al teatrului: autorul.

2) Autorul fiind materia primă a spectacolului, nu-i obligator să fie și factorul lui prim.

Cînd mi-a fost dat să admit o pagodă făcută din miez de piine, m-a minunat mai ales forța creatorului ei, care a știut dintr-un asemenea banal material de construcție, pe care-l avem cu toții la îndemîna, să-mi creeze un sentiment de emoție atît de surprinzător și autentic.

Dar dacă, după un spectacol cu Hamlet, rămîn în urechi numai cu fraza: *du-te la mîndăstire*, pe care de altfel, o știam de pe cînd i-am spus-o unei fete mofuroase în clasa a doua de liceu, îmi vine să zic că păcat de materia primă cu numele de Shakespeare. Iar pe Lawrence Olivier și Peter Brook, nu-i poți numi mari fără să nu-i imaginezi îngenuchiati, asudați și descoperiți în fața genialului Will, căruiu știind să i se substituie, au preluat de la el un pic de nemurire.

Sau mi-l imaginez pe Cehov, care, de ar putea vorbi lui Lucian Pintilie despre spectacolul său cu Livada, i s-ar adresa nădăjduiesc cam așa: „Îți mulțumesc, domnule. Poate e prea mult spus că m-am redescoperit prin dumneata, dar oricum, îmi oferi o meditație plăcută, contemporană, asupra propriei mele opere. Nu știu de ce s-au repetat la dumneata vreo cîțiva grăbiți să mă reprezinte pe mine, cu totul neinvitați la aceasta. Se vor poate loiali pentru că au tot umblat prin cămara mea, dar nu-mi cunosc *ietacul*, de la Ialta, cu geamul deschis spre Marea Neagră”.

3) Intre primatul regizoral sau cel al autorului, mi se pare mai potrivit să discutăm cu abnegație, împreună, meandrele mai complicate și de un orgoliu mai nobil, ale *primatului teatrului însuși*. Cu alte cuvinte, cu talent și bună credință, dispăre însăși disputa.

Timpul lucrează și în favoarea și în defavoarea textului precum și a altor factori ai spectacolului. Unui artist orgolios i se poate suspecta îndreptățit talentul. Orgoliul teatrului și al spectacolelor sale, avînd în vedere respectul față de public, primește impli-cit o noblețe perenă.

Gheorghe Leahu

Directorul Teatrului „Matei Millo” Timișoara

COORDONATE MUZICALE

IASI

CONCERTE

Poate că nu există meloman care să nu-și fi pus problema importanței rolului pe care-l joacă dirijorul în fața orchestrei și mai ales a particularităților ce diferențiază valoric un șef de orchestră de altul. Semnele de întrebare ce se nasc în această direcție se datoresc specificului actului interpretativ dirijoral, specific determinat de folosirea unei tehnici de exprimare cu caracter oarecum abstract, perceptibilă nu atît în sine (ca în cazul execuției vocale sau instrumentale) ci indirect, prin intermediul materializării sonore pe care o determină, rămînînd totuși (cel puțin în aparență) în afara acesteia.

Multiplele calități ce se cer celui ce urcă la pupitru, cu bagheta în mînă, pot fi reduse în esență la două: să știe ce vrea și să poată să-și transmită voința.

Dirijorul german Hans Kindler, oaspete al filarmonicii ieșene, s-a dovedit a fi un muzician serios care-și cunoaște bine meseria. S-a impus publicului în special prin precizia, dinamismul și strălucirea sonoră imprimată orchestrei și prin soliditatea concepției sale interpretative. Aceste calități s-au relevat atît în execuția bijuteriei muzicale care este „Mica serenadă” de Mozart cît și în Simfonia a doua în Do major de Schumann cu care s-a încheiat concertul. Totuși, în special în interpretarea acesteia din urmă, s-a simțit nevoia unei mai diferențiate palete coloristice și a unei mai mari clarități în expunerea construcției muzicale (în special în partea întâi). A lipsit de asemenea (pornind de la gestică) preocuparea pentru calitatea sunetului, a acelei anumite calități necesare unui stil sau unui compozitor, unui fragment sau unei părți întregi dintr-o lucrare pentru a căpăta relief.

Pe deplin încheiată formal și împlinită expresiv a apărut realizarea părții a treia a Simfoniei, genialul Adagio de o trumuse și noieje unice, adevărată culme a muzicii romantice. Concertul pentru vioară și orchestră de Ceajcovski a avut-o ca solistă pe tînăra violonistă recent laureată a concursului „George Enescu” — Angela Gavrilă. Dotată cu un vîguros talent, ale cărui coordonate principale sînt o deosebită căldură expresivă, un temperament exploziv și o remarcabilă forță de susținere, Angela Gavrilă pare a fi pornită pe drumul unei frumoașe și promițătoare cariere concertistice.

Liliana Gherman

BUCUREȘTI OPERETA- LA OPERĂ

Nu de mult, decernarea Premiului Academiei Franceze pentru poezie cîntăreșului Georges Brassens a sîrînit o-

biecțiuni vehemente din partea slujitorilor Euterpei, care nu admiteau oricărui vers numele de poezie, pentru că, spuneau ei, o concesie aduce, sigur, după sine, alta. Din fericire îngrijorarea noastră pentru Liliacul — operetă prezentată la Operă ar fi de prisos. Exigențele transferului au atins niveluri atît de ridicate, încît, în actuala lui montare de la Operă, am fi tentați să-l numim, odată cu Gustav Mahler „Operă comică”. Atmosfera deseori burlescă a „comicului de operetă” capătă de data aceasta, cu evidență, o tenta mai sobră, mai insinuantă, astfel încît însăși esența umorului va fi de o altă factură, va dobîndi o rezonanță mai temperată, mai reflexivă, s-ar putea zice.

În ceea ce privește indistincția dintre Iohann Strauss, Verdi și Gounod ca dificultate interpretativă, de care încearcă un tînăr cronicar să ne convingă printr-o ipoteză prea personală, rămîne desigur discutabilă. Că această ediție scenică a „Liliacului” are toate șansele să fie ascultată la o mare acuratețe vocală și orchestrală precum și la o sobră interpretare actoricească, toate în parametrii unui amplu cadru scenic, de aceasta nici nu mai incapa vorba.

Dirigind acțiunea în spiritul mai sus amintit, regizorul Jean Rînzescu, recunoscut prin întinsul său palmares verdian, rupe, în fine, cu limitele îngrădirilor iraționale, derisorizorizează tiparele și amestecă actorii cu publicul, destul de receptiv la asemenea procedee, poate nu prea noi, extinzînd acțiunea dincolo de rampă. O contribuție substanțială și remarcabilă, de o însemnătate nu todeauna amintită, rezidă în somptuosul decor al Oteliei Tutoveanu, împlinit de un gust subțire, eludînd excesele stilizatoare ce produc, de multe ori, reducția cvasitotală a acestui element.

S-ar fi presupus că interpretarea, alternanța cînto-ului, cu proza, cea din urmă fiind alta decît în recitativul din operă, ar continua la operă să rămînă sub semnul facticelului, ceea ce nu s-a întimplat, de fapt; surprinzător, cîntăreșii, cu unele excepții, au găsit „tonul” celui mai firesc dialog actoricesc. Teodora Lucaciu, compune o Adelă cu dezinvoltura caracteristică tuturor interpretărilor ei. Nici o dată nu-i lipsește Teodora Lucaciu a cel potențial de metamorfiozarea scenică, urmărît îndeaproape de un glas la fel de seducător. Magda Ianculescu, a cărei frumoasă zestre vocală pare a se împlini cu fiecare nou spectacol, excelează și aici în frumoasa Rozalinda, în prefăcuta și încîntătoarea contesă maghiară. Performanța-surpriză, în ordinea actoricească, a constituit-o Valentin Teodorian în Gabriel von Eisenstein, relevînd niște resurse comice considerabile.

Distribuția mai intrunește pe George Mircea, V. Moldoveanu, Iulia Buciuceanu, (în rolul travesti al prințului Orlovsky), Constantin Gabor și Ioan Hvorov. Spectacolul e întregit de un micorecital de balet, bine integrat în actul II (coregrafia lui Oleg Danovschi). Nume de primă pondere ale baletului românesc, Ileana Iliescu, Alexa Mezincescu, Sergiu Ștefănescu fac savoare acestui divertisment. Sub bagheta încercată a dirijorului Cornel Trăilescu, „Liliacul” își dobîndește cu toată demnitătea un loc sigur în repertoriul Operei Române, constituind chiar un model al sobrietății de înscenare.

Ștefan Ioanid

microinterviu

CU
pictorul
FRANCISC
BARTOK

— Cum vedeți o și mai accentuată apropiere între sfera creației artistice și cea a receptării artei?

— Prin creație, artistul își dobîndește unitatea și plenitudinea vieții. Or, acestea nu le poate realiza limitîndu-se la existența sa mărginită. El trebuie să se raporteze la ceva dinafara propriului eu, pentru a se putea împlini. Individualitatea lui să devină socială. Unitatea morală, plenitudinea le găsim deci numai în realizarea legăturilor intime cu ceilalți. Astfel, creația devine o condiție morală a existenței. Existența noastră spirituală este prea mărginită, ca să ne poată astîmpăra setea de orice, de tot. Ea trebuie împlinită prin comunicare. Vrem, fiecare din noi, (nu e un secret pentru nimeni) să leșim din acel anonim cenusiu, care reduce, care aplătzează, care omoară elanul. Dar năzuința aceasta nobilă și veche de cînd lumea ne face adesea egoiști: sîntem împinși să șocăm, să facem zgomot, să gesticulăm, și atunci nu mai sîntem crezuți. Motivăm adesea totul prin puterea dicteului orb al eului, care, pasă-mi-te, ne scapă controlului... Să ne străduim deci să fim crezuți.

— Cum? În ce să stea strădania?

— Tocmai în credința că trebuie să împărtășim, să transmitem. Fără această credință, se naște mediocritatea, iar mediocritatea în creație are ecouri imediate în public. Așa cum există artiști care nu lucrează cu sinceritate, tot așa există și public care nu simte cu sinceritate. Artistul snob își are corespondentul în privitorul snob. Creatorul tradiționalist își găsește publicul tradiționalist. Ignorarea în bloc de către unii a tot ce este artă modernă, sau de către alții a tot ce e tradițional sînt consecințele celei mai mediocrități. Adevărul este că și artistul și publicul mai au de făcut încă mult pînă să se înfînăscă sub zodia deplinei înțelegeri.

— Scepticism?

— Nu. Desfășurăm într-un domeniu în care numai gustul fiecărui, în parte, este suzeran. Trebuie să cunoaștem o medie a gustului general. Am putea foarte ușor să încercușim mîinile și să spunem că timpul va rezolva singur toate, sau că pur și simplu, nu ne prea interesează raportul acesta, dar credem în restabilirea iminentă a bunelor relații artist-public.

— Și anume?

— Artistul să fie convins că are o menire socială, publicul să nu fie comod și să nu se rezume doar la contemplarea cîntoșăi medicrișă. Adevărul este că și artistul și publicul mai au de făcut încă mult pînă să se înfînăscă sub zodia deplinei înțelegeri.

— Considerați creația plastică un domeniu al tuturor posibilităților? Credeți că ea poate răspunde aspirațiilor omului modern?

— Da, cred că arta plastică poate aspira și ea, ca și filozofia, de pildă, la condiția supremă, aceea de a putea îmbrăca orice tentativă de gîndire umană. Istoria artei demonstrează deja această realitate și fiecare moment al ei poate isca noi posibilități. L-aș cita aici pe Roger Bousnot, pentru a fixa mai bine aria enormă a investigației cu ajutorul imaginii: „Arta este ceea ce echilibrează spiritul între cunoscut și necunoscut, între certitudine și incertitudine. Odinioară, acoperera vidul dintre oameni și zei, astăzi a jucat stînta”. Cred că artele plastice pot aspira și ele la această condiție.

Reporter

JURNALUL INEDIT AL PICTORULUI LASCĂR VOREL (III)

Continuăm publicarea comentariilor și extrasele făcute de Petru Comarnescu din jurnalele inedite ale pictorului Lascăr Vorel. Primele două părți au fost publicate în numerele din 5 și 12 august ale revistei noastre.

Ne vom referi la importanța chestiunii a relațiilor lui Lascăr Vorel cu unii scriitori și artiști plastici din acei ani de mari înnoiri ale artei. Am văzut că Vorel nu s-a înregistrat în nici una din grupările din Germania, dar s-a ținut la curent cu activitatea marilor înnoitori, uneori admirându-i, alteori criticându-i și mergând pe drumul său. De Kandinsky nu menționează în jurnal, cum nici de mișcarea dadaistă de la Zürich sau din alte centre. Il menționează, însă, pe Paul Klee, când vizitează expoziția *Neue Secession*: „Expoziția în genere mai bună decât cea din anul trecut. Imi plăcuseră Macke, Klee, Ebertz, Scharff, Kubin...” (9. VI.1917). August Macke căzuse în 1914 pe front. Se referă la altă mare personalitate răpusă de război: Franz Marc, cu care se pare că întreținuse relații de prietenie sau în orice caz îl cunoscuse, după relatarea lui N. Ionescu. Iată ce înseamnă la 8 și 9 martie și la 19 aprilie 1916: „...Veni la masa noastră, Bloch... Imi spusese că pictorul Marc căzuse. Trist. Se duce floarea!” (8. III). „...La 5 h veni Bloch, încă în dolii și funebrai pentru bietul Marc” (9. III). „...Vorbii câteva cuvinte cu Ehmsen. Imi arătă o carte poștală a pictorului Marc de pe front, din decembrie, din care reieșea ca o presimțire a morții”. (19. I. V. 1916).

Dintre scriitorii germani apare în respectivele însemnări Franck Wedekind, marele dramaturg expresionist. „La 2 jumătate veni Meyer, apoi pe rând Bloch, Herzog și Geiger. Dejunul. Vorbă multă și zadarnică, în fond. Spre seară veni și Tăbăcaru și Ionescu. Se vorbi și despre artă... Insistară toți să vin și eu la Kammerpiele la *Marquis von Keith* cu Wedekind și nevasta sa. Meyer îmi împrumută 5 MK, rămânând să le înapoieze Bloch. Herzog îmi dăte 5 MK. Mă înbrăcai de grabă și sosii tocmai la timp, găsind un bilet rezervat la casă. Fu un adevărat deliciu. Regret că nu aud bine... Eu la Akropolis (caținea unde se întâlneau artiștii, ca și la cafeneaua Stephanie — n.a.) la un pahar de vin cu ceilalți care așteptau... La 12 h. acasă. Mincăram. Apoi începu un desen. O scenă din *Marquis von Keith*. Dar nu reuși să îl arunca în foc”. (2. III. 1916). În 1917, notează: „Cu... (indescifrabil — n.a.) la cafe Luitpold. Discutaram foarte animat în chestiunea iubirii de patrie, artă etc. Il văzurăm pe Wedekind citind *Neue Zürcher Zeitung*. Are ceva tipic genial, privirile tășuri de sabie...” (28. IV. 1917).

Numele germane care au apărut deja în unele fragmente aici menționate sînt adesea ale unor pictori, dintre care unii nu au căpătat notorietatea sperată, dar care și-au avut unele merite la timpul lor și probabil un spirit critic mai deosebit, deoarece Vorel le acorda atenție și se bucura de prietenia și aprecierile lor. Când îl știm așa de sever față de sine însuși și cum judeca pe unii pictori de la noi (se referă și la doi pictori români în paginile jurnalului, mai ales la unul P. care vizitându-l la München îl sîcîia cu îngușimea aprecierilor lui estetice, spre deosebire de Iser, pe care-l prețuia, ca și pe I. Theodorescu-Sion sau pe alții), desigur că respectivii pictori trebuie să fi avut anumite merite. În privința calității umane, nu se știe să noteze în jurnal unele defecte chiar ale celor mai asidui vizitatori și prieteni din respectivii ani.

Numele care apare cel mai frecvent în paginile anilor 1916 și 1917 este acela al pictorului american Albert Bloch

(născut în 1882 la St. Louis, Missouri, S.U.A.) și care a expus la *Der Blaue Reiter* cel puțin în 1911 (numele este menționat printre exponanți și în *Nouveau Dictionnaire de la Peinture Moderne*, articolul despre celebra asociație, scris de Jean Leymarie). În alte dicționare și enciclopedii, Bloch este menționat ca pictor de peisaje și desenator, uneori cu domiciliul în orașul Lawrence, Kansas. La München a mai expus în 1914 și 1919, iar la New York în 1922. Lucrări de ale sale — „peisaje de vizionar”, în care aduce figuri umane și animale, uneori cu caracter ornamental — figurează în galeria memorială Philips de la Washington și la Institutul de artă din Chicago.

De asemenea, Eduard Ludwig Herzog (n. 1871), autor de peisaje și picturi de gen, s-a născut la Philadelphia, S.U.A., studiind și manifestându-se la Düsseldorf, München și Berlin. Lucrări de ale sale — mai ales marine — se află în unele muzee germane și americane, el stabilindu-se mai târziu la New York. Unele lucrări le semna „Louis Herzog”. Lui Willi Geiger (n. 1878), unele enciclopedii îi consacra spații mai mari. În anii 1902—1905 a fost elevul lui Stuck, deci coleg cu Vorel. Pictor, litograf și desenator, Geiger a călătorit și studiat în multe părți, uneori cu burse și premii (Roma, Madrid, Toledo, Tunis, Florența). Ilustrator al unor cărți celebre, datorite unor scriitori clasici, Geiger este apreciat mai ales ca grafician, iar în 1950 a obținut premiul orașului München, unde a fost și profesor. Profund psiholog în viziunile sale, puternic influențat de El Greco, Geiger este considerat și un colorist de valoare. Opere de ale sale se află în muzeele din München, Madrid, Leipzig, Berlin.

Alt prieten este pictorul și xilograf Hans Bolz (1887—1918). A întreținut legături cu Herwarth Walden și cu cei de la revista *Der Sturm*. Pină în 1914 a trăit și lucrat mai mult la Paris. A avut mai multe faze în creația sa (abstracționism, expresionism) și i se citează unele opere. Și-a distrus o mare parte din lucrări cu puțin timp înainte de a muri. Il vizitează pe Vorel la 27. IX. 1917. În 1922, i s-a făcut o expoziție retrospectivă.

Mai apar în însemnările lui Vorel și alte nume de pictori ca Heinrich Heidner (1876—1951), Dorio Meyer și Ehmsen și mai rar acela al lui Joseph Eberz (n. 1887), cu care trebuie să fi fost coleg în atelierul lui Stuck, deoarece se menționează că a studiat cu acesta în 1901—1903. Eberz căuta expresivitatea monumentală. Despre norvegianul Olaf Guldbransson (n. 1873), desenator, pictor și ilustrator de cărți, Vorel va pomeni în legătură cu activitatea acestuia la revista „Simplicissimus”, unde Guldbransson a colaborat vreme îndelungată. Aceștia și alții îl vizitau des în perioada războiului, când nu erau pe front sau mobilizați.

Cu Bloch a avut cele mai dese întrevederi. Și-au făcut reciproc portretele, și-au dăruit lucrări, iar uneori Bloch, mai avut decât Vorel, îi cumpăra unele tablouri (de pildă: „Veni Bloch. Imi cumpără cu 50 MK un peisaj *Dachau*. Îmi promisi un desen pentru noua sa locuință” (17. III. 1916). Bloch, cu o fire cam complicată și care uneori îl supăra pe Vorel, totuși îl admira, îl încuraja, poate chiar găsea și stimulare în creația lui Vorel. La 9 aprilie 1916 Vorel notează: „La 2 h. veni Bloch. Găsi desenul meu de ieri *Amatorii de artă* extraordinar. Găsi că aș merge mai departe ca Daumier (!?) etc. Veni apoi, pe rând, Meyer, Herzog, Ionescu... Meyer îmi propuse ediția lui Lucian (legătură de lux) în schimbul *Amatorii de artă*, așa era de entuziasmat, dar nu primii... Dădui lui Bloch un desen vechi. Cadou de casă nouă!... Cu toții la Bloch în atelier. Văzui acolo niște desene de H. E. vizibil influențat de mine”.

Cine este artistul cu inițiala H. nu putem ști cu precizie și nu credem că e vorba nici de Heidner nici de Her-

zog, prieteni lui Vorel, dar, oricum, faptul confirmă ceea ce sublinia Tonitza mai târziu că Vorel era, într-un fel, șef de școală, era prețuit ca novator. La 9 martie 1917 va nota: „Citii ziarul de seară. Am găsit se vede o imitator harnic în unul anume Tischner von Durant, care a expus desene la Tanhäuser (faimoasa galerie de artă, unde au expus și cel de la *Cavalerul albastru* — n.a.). Va să zică fusese o dezastu expoziția mea, prematură la *Golz!*” Vom menționa cele convenite despre această expoziție a lui Vorel la galeriile *Golz*.

Vorel admiră coloritul lui Albert Bloch. „La Bloch în atelier. Il găsi ocupat cu atrinatul tablourilor. Lucrările lui mă fascinează în mod ciudat. Sînt clare, vibratoare de lumină, ale mele îmi (par) făcute în pivniță. Le găsesc întunecate” (24. VI. 1917).

Prieteni se stimulau, se ajutau, își împrumutau bani, când unul avea și altul nu. Unii sînt și scriitori sau se pricepe la scris. „Meyer corectă lui Bloch un manuscris pentru *Sturm*” (5. VIII. 1917). Interesant și acest Dorio Meyer, om foarte citit, care uneori îi împrumută cărți lui Vorel. „La 4 h. cu Muki la Meyer, căruia îi aduserăm cărțile împrumutate. Il găsi desenind geometrie analitică... De vorbă cu Meyer. Estampe satirice japoneze” (19. XII. 1916). „Veni apoi Meyer. De vorbă, mai ales filozofie” (21. XII. 1916). „La Meyer. Era vorba să-mi împrumute vreo 15 MK, dar nu încasase banii. Ne întreținurăm asupra acestei lumi urite, în care, în cazul cel mai bun, nu sîntem decât niște musafiri în «casă străină». Imi dăte *Amintirile* lui Xenofon despre Socrate și *Ospățul* lui Kallius de același” (31. III. 1916). „Veni Meyer. Imi împrumută din sărăcia lui 20 MK” (1. IV. 1916). „La Meyer sus. De vorbă. Văzui niște originale vechi pentru *Komet* (unele din lucrările lui Vorel din 1911—1912 — n.a.) care îmi părură execrabile, ceea ce mă deprimă (fără teme, căci li s-au semnalat valoarea, iar Meyer nu le-ar fi păstrat — n.a.). Luai Vasari, *Viața artiștilor*, pentru mama” (27. V. 1916).

Despre E. L. Herzog scrie următoarele: „...Il găsesc schimbat, se umflă în pene... O fi poate reacția vieții din campanie sau, cine știe, o alterare de pe urma răni de la cap” (20. II. 1916). „La șase jumătate veni Herzog. Spuse că va expune la *Neue Secession* și că va avea un examen la 7 mai. E foarte încrezător, ceea ce nu-i de mirare. E tînr. În fond, îl compătesc, deși nu e lipsit de talent” (26. IV. 1917).

Pictorul Ehmsen apare de asemenea des în paginile jurnalului. Il este binevoitor Ehmsen, vrea să-l ajute să facă o expoziție. „Văzui lucrări după schițele făcute în tranșee, care promit” (20. I. 1916). „La 4 h veni Ehmsen. Văzu desenele (așa numește adesea Vorel splendidele guașe, atît de picturale — n.a.). Alese două pe care le cumpără pentru 50 MK. Cum îi datoram 30 MK lucrul îmi conveni (*Foyerul de teatru și Acrobații II, Chambre separatee*). Îi dădui toată mapa să arate desenele nevaste-si” (22. IV. 1916)... „La 2 jum. veni Meyer și Ehmsen. Cel din urmă aduse mapa și se hotărîse pentru *Acrobații II*. Imi dăte restul de 10 MK. Imi propuse să arate desenele lui Guldbransson prin mijlocul nevaste-si. Îi spusese că mă refuzase *Simplicissimus*” (23. IV. 1916)... „Începu o schiță a lui Muki după natură. Pasabilă. Mă înterupse Ehmsen, care din nou îmi ceru mapa cu desenele, întrebîndu-mă dacă nu vreau să expun la *Secession*. E vorba de ultimele patru desene (guașe — n.a.). Nu mă pot decide. Ceva îmi dictează să mai aștept” (24. IV. 1916)... „La 11 h. veni Ehmsen și luă mapa cu desenele. Atîta interes e într-adevăr mișcător pentru unul pe care nu-l latră nici un ciine” (25. IV. 1916).

Petru Comarnescu



Zenaida Mădescu :

Basm

PROFILUL PUBLICAȚIILOR ROMÂNEȘTI DE ARTĂ

TRISTEȚEA REFLECTĂRII TARDIVE

Peisajul publicisticii noastre oferă numeroase pilde de suprapunere. Revistele de artă, de pildă, sînt mai toate concepute ca lunare, trăind deseori tristețea reflectării tardive a unor manifestări din zona lor de interes. Nu cred că aspectul e de ignorat. Decalajul se constituie într-un timp, dar devine, cu timpul, un decalaj ce se manifestă atît în calitatea contactului cu fenomenul artistic contemporan, cit și în aceea a influențării active și competente a gustului public.

Cronica unei expoziții, a unui film sau a unei premiere scrisă astăzi pentru a apare peste două luni este fatal obligată să se situeze în afara timpului, pe durata enormă a apariției. Ce se mai petrece între timp — și dacă vrem să fim devotați dialecticii, în fapt și nu doar în vorbe, nu putem ignora intercondiționările fenomenelor — cum evoluează, sub aspectul valorificării sociale (nu zic social-istorice, deși la ritmul actual două luni înseamnă uneori istorie) o revizuire sau alta, scopă total unei astfel de reviste. Nescăpînd însă „săptămînărilor” (sau cotidienele) se pare că pe ansamblu lucrurile s-ar compensa (nu

mai vorbim de faptul că prețul este acela al scaderii tirajelor la revistele de artă).

Eu văd însă revista de artă datoare să exprime, în domeniul ei, cel mai competent și necesar, un punct de vedere, o imagine asupra actualității în ceea ce are aceasta mai semnificativ. Oferă revistele noastre de artă, cu tot riscul pe care o asemenea răspundere o comportă, un răspuns în acest sens? Cred că nu. Criteriile unor cronici sînt teritoriale (Bucureștii de o parte, provincia de alta), ale altora strict festive (evenimentul și omagierea lui), unitatea (sau lipsa de unitate) a peisajului artistic la un moment dat lăsîndu-se abandonată în favoarea unor criterii accidentale. Multă, foarte multă aplicație critică și foarte puțină gîndire generalizatoare. Fenomenul sugrumd aspirația spre esențial pe care aceste reviste trebuie să o aibă. Nivelul teoretic al dezbaterii este uneori atît de scăzut încît folosul de perspectivă al creatorilor și publicului larg este aproape nul. Desigur că nu revista doctă, rădăcită în sofistică, e de dorit. Dar nici revista de falsă actualitate (pentru că, repet, cele circa două luni

decalaj tipografic se resimt) ambiționînd să facă oficiul de curier cotidian și rezîndu-și caratele gîndirii estetice și axiologice.

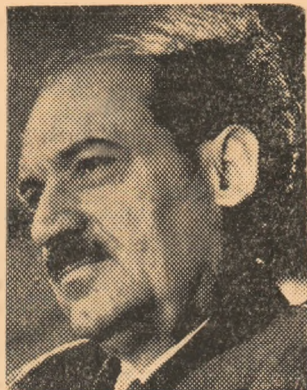
Nu e ora reproșurilor, dar cită vreme, de pildă, revista arhicritică „Cinema” va rămîne un magazin, căutat pentru fotografiile și pentru ironiile sale stereotipe pe tema „vedetei”, idealul de a face cultură cinematografică va rămîne o ipocrizie. Știu că revista nu poate deveni, de azi — pe mine, un „Blanco e Nero”, dar cum e singura noastră publicație de acest profil, îi cer să aspire și la altceva decît la causticitatea (inolenșivă, de fapt) a redactorului șef, dîndu-ne, sub aspectul informației de actualitate din lume, o imagine mai precisă, mai științifică (dacă termenul nu e de speriat).

Avem în țară și de... revista arhitecților, model de bun gust și de... ilustrativism. Lipsa unei critici a arhitecturii, siiala în abordarea estetică, categorială a problemelor sale actuale, sînt splendide ilustrate de revista în cauză.

Am ales doar două exemple. Din multe posibile de demonstrat că se poate face mai bine n-a fost în intenția mea. Dintre fixațiile noastre de limbaj acest „mai bine” e totuși acceptabil. Am vrut doar să arăt că e nevoie, uneori, de altceva. A perfecționarea o jurnală neviabilă (sau insuficientă) e un act de grațuitate socială. A face altceva, e un act de curaj. Ar trebui să-l avem.

Mihai Nadin

VERSURI DE ION BĂNUȚĂ



PANORAMA DORINȚEI

Lebădă cu gitul lung
la candoare cum s-ajung?

PANORAMA COCOSTÎRCILOR

Om, — din datină și sirg —
vind un cocostirc în tirg!
Din iubire, din dezastu,
cocostircul bea albastru.

PANORAMA PUPEZEI DIN TEI

Creangă zice: — „Dinspre tei
i s-ar trage drama ei”.
N-am capcana s-o-ntrerup
din sublimul ei: pup, pup...

PANORAMĂ FĂRĂ MINE

Eu sint valul
și pocalul, —
intervalul.

Zbor cu calul
meu de-albastru
în pădurea de jugastru.

Înghiț valul
beau pocalul,
măninc calul.

Unde sint, —
în descint,
lingă vint.

PANORAMA PAHARULUI MORȚII

Eu beau paharul morții în margine de clipă, —
din mine fac risipă.
Eu sint poetul subred ce fringe infinitul, —
multicolor e schitul.

În joc, în sfinți, în aur, în mine se răzbuună,
colorile din lună.
În verde, în albastru, în negru, în carmin, —
mă pierd ca un divin.

Paharul morții sună din mine și din oase...
Ce născociri frumoase!

PANORAMA NOPTII

De noaptea cea mare mi-e frică,
de noaptea mică mi-e dor, —
noaptea neagră trupul mi-l strică,
noaptea albă mi-l face ușor.

Perdele de păcură și chin, —
cintă în umbre o naiadă —
pădurea albastră de pin
numai ochii mei știu s-o vadă.

În noapte orologiu pustiu
bizar șarpe de vis în casă, —
ticăcaciul pierde lingă sicriu
risipit în neagră mătasă.

Vinul nopții mă face să plîng
singur imi torn în trup himere
Diavolul stă în ochiul meu sting
Dumnezeu șade în nevrere.

Beau întuneric dintr-o lălea
arunc cupa albă în astre, —
noaptea e-o amantă bună, rea,
în clipele mele sihastre.

PANORAMA DISPERĂRII

Soare — dor și foi de tisă, —
mi-a fost zisă în nescrisă
Disperare să adun
din iarbă și taifun
roata sorții s-o-nvirtesc
în izvorul omenesc,
în mister de alior,
dor,
margine de drum,
fum,
corb zălud,
crud,
pasăre în Paradis,
șarpe sfint și neucis
straniu ca un alumin
în povară de Emin,
buruiană, rozmarin,
Dumnezeu și nedivin,
lună, seceră de-argint,
vin furmint,
faur din văzduh și fier
în coloanele de cer,
cint întors al mersului
magma universului.
Neagră-i neagra noapte
Soare sfint din șoapte
întru mine mut
rid și mă sărut.

(din volumul „Olimpul Diavolului” / II)

piesă într-un act de AUREL BRUMĂ

PERSONAJELE:

MONA
NEBUNUL
SCULPTORUL
POETUL
PREOTUL
ACTORUL
MAGNUS
CONSILIERUL A
CONSILIERUL B
INVENTATORUL SENIL
COR DE BĂRBAȚI
COR DE FEMEI
COR DE FEMEI ÎN NEGRU
OLOGUL
ORBUL
CIUNGUL

Se vede că totul se întâmplă așa cum se întâmplă. Și poate că or fi pelerini, pelerini cerșetori, cei din stînga, cei din dreapta, bărbați și femei. Și cînd să fie totul, și de ce este ceață în această parte a pămîntului, unde ne aflăm? Liniște și beznă adîncă și muzică grea de nisip strecurat printre degete. Cineva a furat o șoaptă. Și cine să fie Consilierul cel din stînga, cel din dreapta, iar ea. Mona Lisa?

PRIMA: Ninge,
A DOUA: iar ninge...
A TREIA: Iar ninge!
A PATRA: Ninge cu praf,
COR DE FEMEI: orașul se îngroapă de praf,
TOȚI: vînt de praf, ziuă de praf, arșiță de praf!
MONA: Cineva mi-a spus că sint frumoasă...
A CINCEA: Cineva mi-a spus că sint frumoasă...
MONA: și că am brațele albe ca pieptul albatroșilor.

BĂRBAȚUL: Care zeu te-a zugrăvit așa frumoasă, care zeu ți-a lipit obrazul de văzduh, ca de o pinză și te-a rămas minune?
MONA: Și sint așa de singură... tristă.
Și am iubit.

A ȘASEA: Și am iubit.
A ȘAPTEA: Și am iubit...
A OPTA: Și am iubit...
A NOUA: Și am iubit!
MONA: Și poate de asta sint tristă.
S-a rupt un prag de undeva și fără scut, pe umeri de convoi trece eroul care poate nu-i erou.

A ZECEA: Pe băiatul meu îl chema Pierre!
PRIMA: Pe băiatul meu îl chema Ginno!
A DOUA: Hans!
A TREIA: Jimmy!
A PATRA: Vanea!
A CINCEA: Fernando!
COR DE FEMEI: Sau altfel...

A ZECEA: La fiecare război am avut cite un nume pe care îl chema fiul meu!
COR DE FEMEI: Odată, cineva mi-a spus că sint frumoasă și am brațele albe ca pieptul albatroșilor.
MONA: Și-mi zicea Mona Lisa și era așa de frumos... Poate de asta sint tristă.
A ȘASEA: Și-mi zicea Mona Lisa... Dar am uitat totul...
A ȘAPTEA: Dar am uitat totul...
A OPTA: Dar am uitat totul...
A NOUA: Și sint tristă.

A ZECEA: Iar ninge!
PRIMA: Iar ninge!
A DOUA: Iar ninge!
A TREIA: Iar ninge!
A PATRA: Iar ninge!
A CINCEA: Iar ninge!
A ȘASEA: Iar ninge!

TOȚI: Ninge cu praf, șoapte de praf și vîntul, vîntul a înnebunit din nou!
A ZECEA: I-am dat fiului meu o maramă, marama rămasă de la primul iubit, dacă primul poate fi același cu al doilea. Și i-am dat-o să-i vadă pata de sînge cînd eu n-o să mai fiu mama lui, ci doar amintirea ei. Și i-am dat aceeași maramă celui de al doilea fiu și celui de al treilea, și acum o spăl de sîngele lor și e curată ca sîngele, marama.

Convoi: un orb, un mutilat, un ciung și nebunul. Cineva a deschis o ușă în cetate și trist convoi se zbate printre lacrimi.

NEBUNUL: Lumina! Lumina! Aprindeți lumina! Lumina pentru ultima probă a beznii.

ORBUL: Peter! Peter!
CONSILIERUL A: PETER, cumpărăți un baston!
Podeaua costă bani. Totul costă.

SCULPTORUL: Război, iarăși război.
POETUL: Armurile-s grele de preț,
TOȚI: ochii, de lacrimi.

A ȘAPTEA: Fiul nostru mai mare!
A OPTA: Fiul nostru mai mare!
A NOUA: Fiul nostru mai mare!

A ZECEA: Fiul nostru mai mare!
PRIMA: Fiul nostru mai mare!
A DOUA: Fiul nostru mai mare!

A TREIA: Fiul nostru mai mare!
COR DE FEMEI: Fiul nostru mai mare iarăși se duce. Fiul nostru mai mare nu s-a întors.

A PATRA: Pentru cine se iscă lumea?

A CINCEA: Pentru cine se iscă lumea?

A ȘASEA: Pentru cine se iscă lumea?

A ȘAPTEA: Zua e dusă cu fiul mai mare

TOȚI: și beznă!

NEBUNUL: Peter, cumpără-ti un baston! Poffim?

CONSILIERUL A: Zi-ceam...

NEBUNUL: Te cheamă Peter, iubito? Frumoaso, și nu pleca! O să se întoarcă. N-are bani de piață.

CONSILIERUL A: Încă o dată, începe!

NEBUNUL: Cum te-a strigat, actorule?

ACTORUL: Domnule consilier, uit, uit replica.

„Oamenii, oamenii nu-s nici măcar zei. Vin și-și varsă în mine murdăria sufletului lor, iar eu, cel

Cu casca pe tigvă or să te ajungă fumurile la nas.

Nu simți așa, o dușoare.

Vin să te pup, corbule.

Îți lepezi aripile?

CONSILIERUL A: Nebunule!

CONSILIERUL B: Nebunule!

NEBUNUL: Dar, prințe... Tu ai vreo meserie, prințe? Negustor? O, nu!

Joci zaruri și vorbești de soarta lumii: șase-șase, șase-cinci. Prințe, ți-i ciocul murdar.

CONSILIERII: Merçi.

(Consilierii încep să se joace cu zarurile, gravi, și poate și pe vremea lui Hanibal sau alții tot așa se jucau).

NEBUNUL: O, lume nouă, lume veche — de ploșnițe e greu să scapi. Mai suferi de...

CONSILIERUL B: Colici,

M O N A

care fuge de sufletul lui căutînd oameni cumînți ca sfinții, mă întorc în mine și mai dureros".
Domnule consilier, uit, uit replica. Uit!

(Consilierii încep să lovescă actorul cu arme rămase de la războiul canibalilor).

CONSILIERUL A: Am să-i caut pină la marginea lumii cu drept de viață și de moarte,

CONSILIERUL B: iar oamenii au sufletul murdar și noi vrem oameni curăți la suflet.

ACTORUL: „Și avem dreptul de a judeca pe viață și pe moarte, și avem...”

NEBUNUL: Să plîngi tu oare? Atuncea cine? Vîntul? Tu cine ești?

A ZECEA: Eu spăl,
A OPTA: spăl lumea și murdăria lumii o spăl

A NOUA: și toți cred că am fost făcută pentru asta.
A ZECEA: Mi-e silă de oameni, dar mă dor minile de atîta silă, și iubesc iar.

PRIMA: Și-i iubesc iar!
A DOUA: Și iubesc iar!
ACTORUL: „Să cînte muzicanții, să cînte! Oștirea noastră a învins!

(A căzut o pasăre cu aripa peste cerul ochilor lui, peste gîndul lui).

COR DE FEMEI: Fiul nostru mai mare, fiul nostru mai mare nu s-a întors.

COR DE BĂRBAȚI: Se ridică fiul nostru mai mare și cade, și cade sub umbra-i, și merge să asculte șoapta Broaștei Testoașe.

TOȚI: Pămîntul! Fiul nostru, fiii noștri, fiii noștri erau frumoși ca zeii.

NEBUNUL: Sint murdar pe frac, prietene. Un mic hatir. Pînă acum creierii transpirau un sens aerian.

afurisită boală, colici, dragule.

NEBUNUL: Să vă spun o poveste savantă. Pe un om l-a înfîlînt într-o zi o cucuvaie scobindu-se în nas.

Phii, ce nas mare ai! Cresc ciuperca sub el?

CONSILIERII: Ei și?
NEBUNUL: Ei și. Asta-i, savantă!

MAGNUS: Ha, ha! Ești o comoară, Peter!

CONSILIERII: Înălțimea voastră.

NEBUNUL: Nu mă cheamă Peter, iubituțe.

MAGNUS: Ce?
NEBUNUL: Vîntul are vreun nume? Să zicem că așa fi eu, sau altul, sau celălalt. Vîntul are vreun nume? Tu cine ești? Ei sint prinți, dar eu sint celălalt sau altul sau cine poate să știe.

MAGUS: Ești măscăriciul meu, așa cum altul este sculptorul meu, iar celălalt poetul meu și ea rămîne așa cum este, pînă va căpăta vreun nume. Tată-său a fost, cred, popă. Ieși! A-fară!

NEBUNUL: Iar ai mîncat aguridă. Nu e nimic și lor le miroase gura. Vil din lad? Adio.

(Acolo unde a fugit Nebunul se află frumoasa-frumoaselor, atît de obișnuita Mona, Poetul, Sculptorul).

NEBUNUL: Salve artelă frumoasă! Tăcere... Aici cel puțin poți dormi la picioarele sexului frumos. Pe dracu! Nimic nu e perfect.

CONSILIERUL A: Doi. Iarăși doi, iarăși trizei Magnus. Dar nu mai merge. Nimic nu mai merge. Oamenii s-au învățat altfel decît am vrea noi.

CONSILIERUL B: Mecanismul.

PROBLEMATICĂ ȘI STIL

I. ASALTUL CONȚINUTULUI

Există în „Ciuma” un personaj, Joseph Grand „...sters și insignifiant, care n-avea în firea lui drept calitate decît o inimă bună și un ideal aparent ridicol”. „Idealul” său este scrierea unui roman în stare să „redea perfect” tabloul pe care-l are în închipuire, ca frazele cărții „să se potrivească perfect cu realita-

tea”. Pentru aceasta el slăruie, după cum mărturisește singur, „seri, săptămîni întregi asupra unui cuvînt... și uneori asupra unei conjuncțiuni”. Strădania lui Grand are dramatism, căci ea subliniază nevoia umilului personaj de a-și depăși condiția, de a se regăsi într-un plan spiritual mai durabil, dar este și ridicolă, de un ridicol înfățișat adesea cu vervă caricaturală. Albert Camus face evident profesie de credință prin aceasta căci, fără a neglija stilul, exactitatea expresiei, el nu este totuși un

artizan al prețiozității, al „precauțiilor de limbaj”, un cizelator migălos. Doctorul Rieux, povestitorul evenimentelor din Oranul ciumat, ne face să înțelegem și o altă dimensiune a obsesiei stilistice a lui Grand: convenționalismul. Grand însuși — vorbind de „cliseele” din prima frază a viitorului roman, iar în finalul „Ciumei” mărturisind că a epurată fraza de „adjective” — pare a fi înțeles artificioasă limbajului său „literar”. Rieux-Camus gîndește la necesitatea neintervenției literaturizante în materialul de viață al relatărilor, considerînd „limbajul convențional” străin de sensurile adînci ale faptelor.

Romanțierul nu trăiește tribulațiile luptei cu exprimarea lingvistică, aceasta pîrîndu-i-se

o pseudo-problemă — e drept foarte răspîndită — a artistului modern. Nu un stil inedit, ci adaptarea limbajului vechi la sensibilitatea nouă, acesta pare a fi punctul de vedere al unor scriitori existențialiști ca Sartre, Camus și alții. „Grația zelor nu e înscrisă nici în cea mai neînsemnată dintre frazele sale și se poate ca Sartre să fie primul scriitor fără stil... Dacă există un stil al lui Sartre... el constă în mișcarea paginii și nu în frumusețea frazei — e nevoie de un larg spațiu pentru a se revela, inseparabilă de forța gîndirii însăși. Este nu stilul unui scriitor, ci al unui care scrie pentru a transmite un conținut ce are nevoie de limbaj ca de un mijloc...” Sint cuvintele criticului și istoricului literar de largă audiență europeană, Gaetan

MAGNUS: Mecanismul nu are voie s-o ia razna. Sototelile-s la centimă și în definitiv, scumpe domn, prăvăliile dumitale snt căutate, șase.

CONSILIERUL A: O să ajuțem cerșetori!

MAGNUS: Cerșetori? Oamenii snt proști de atita bunătațe. Toți doresc să devină cerșetori.

CONSILIERUL B: Firma „Universal Pomp Funeber“! N-ai putea găsi un titlu mai estetic? Armonia scindurii șau ceva în genul ăsta. Patru.

CONSILIERUL A: Doamnă, domnule, doriți un coșciug din lemn de nuc tivit cu furnir de păr african? Firma vă stă la dispoziție.

CONSILIERUL B: Un cavou stilul Renașterii, domnule, și mai ales doamnelor.

CONSILIERUL A: Ce? O

ventarul lumii. Șase.

POETUL: Nu știu... Poate că da. În cărți iernile snt frumoașe și tandre, bărbatii înalți și femeile ca trestile.

DOAMNA CU ZARZAVAT: Pasărea asta a încremenit pe soclul ei parcă zburind.

NEBUNUL: Pasărea asta seamănă mai degrabă cu un struț african sau cu o curcă.

DOAMNA CU ZARZAVAT: Pasărea aceasta s-a pietrificat pe soclul ei parcă zburind.

POETUL: Văzduhul s-aromise a basm de Mona-Lisa. Iți place Mona? Tu ai brațele albe ca pieptul albatroșilor.

MONA: Odată cineva mi-a spus că snt frumoașă și că am brațele albe ca pieptul albatroșilor. Dar cine a spus asta?

țirile snt ideale. Flori pe raniță. Și-i pretrec pină la marginea căminului. Totul se reduce la o idee. Ce aplanar făcuse o asigurare pe viață, eu l-am scăpat de asigurare. Nevastă-sa i-a pus pe raniță o floare, eu o pușcă. Maică-sa îl învățase o melodie frumoasă și i-a dat o alăută. I-au pus alăuta pe piept și a fost citat ca erou! „Armonia scindurii“... Nu, nu-mi prea place numele ăsta.

(De undeva a venit preotul, nebul, preotul blind).

PREOTUL: E frig, soarele scincește... Nasu-i curge și O! Contesa, contesa-zdreanță de casă mare. Ha, ha, greierii. Fiu, tri, fiu, tri...

Cine oare s-a pus să ucidă noaptea. Gloantele cintă a-șa de ciudat, la fel cu greierii.

POETUL: Doamne, greierii, greierii, doamne... Cri-cri. cristosul și paștele vostru. Cine ești?

PREOTUL: Săru-mina contesă. Preotul parohiei.

POETUL: Ești nebul?

PREOTUL: Nu! Pe fata mea o cheamă Lisa sau Mona, cu L mare și M mare, ca la Scriptură. Știu și un cîntec: Fata mea iubită, dinții tăi frumoși cine o să-i spargă de țiu-o frînge gura?

MAGNUS: Tu cine ești? Iți miroase gura a hoit. N-azi?

PREOTUL: Ihi. Criu, fiu. Mă duc să-i număr. Cineva a tras cu pușca și a ucis soarele! Fiu, fiu... Am o iubită și o să-i dau să-i cînte noaptea cînd i-o fi urit. Fata mea, Lisa... Nani, nani.

MAGNUS: Pleacă! Inchipurii... Mona va să-mi fie Cîna cea de taină, fructul cel de taină.

COR BĂRBAȚI: Cineva, cineva a dus arcul în sus și a ucis soarele, soarele căzut în asfințit.

COR FEMEI: Fiului nostru agil ca un cerb i-am pus orhidee de sud, orhidee de nord în tolbă. Le-am găsit, presărate la Malul Fără Scăpare — le ținea în dinți Broasca Testoașă, Pămîntul.

MONA: Dacă aș putea țiu-aș pune pe note versurile... Am fost să culeg flori pentru cunună. Treceau convoaie ca într-o țară bîntuită de ciumă.

POETUL: Ai brațele albe ca pieptul albatroșilor și dacă aș ști că Magnus... NEBUNUL: Înălțare, nu te-aș sfătui să te urci mai sus de cap. Frîngiile snt bine făcute.

MONA: Tata vroia să-i croșetez niște mănusi pentru slujba în altar. Am lucrat din mărgăritar de orfană și mătase de așteptare.

SCULPTORUL: Am văzut acum trei ani cele șapte minuni ale lumii. Basileul. Procesioni de poezi se duceau să scrie în papirusul rîurilor întreaga lor admirație. Era masiv, din marmură de Carrara, și jucau în obraz sidefuri. A fost aruncat în aer. Grădiniile paradisiace ale Semiramidei — praf și moluz. Renașterea a murit în Mona Lisa vindută hoțeste în bu-

căți de pînză, arșă de rugurile martirice ale celor patru mii de oameni. Nimic nu-i pur, nu poate să fie.

MONA: Iubirea mea s-a născut ca floarea din nisip, fiindcă cineva mi-a spus că snt frumoașă și am brațele albe ca pieptul albatroșilor. Cine-i vinovat de toate astea, cine?

(Iarăși praf, Magnus visează urit, ceva cu un preot).

MAGNUS: Aur, sună frumos, aur, popă, aur.

PREOTUL: Unde-i Lisa, unde?

MAGNUS: O vreau... trupul tînăr. Am așteptat atita. Te credeam lîngă buricul pămîntului, ca pe un sfînt îmbălsămat cu praf de pușcă. Aur, popă, aur.

PREOTUL: Doamne, dumnezeule! Morților le trebuie tămîie. Dar de unde atita tămîie? Na cu tata, na. Așa amiroase morții, a tămîie și împărtașanie. Ihi. Greierii... Fiu, fiu. Veniți la sfîntul măcel să bem să cîntăm, trăiască vinul, să bem, trăiască banii... Greierii... țiu... țiu. Soarele e plin de greieri.

MAGNUS: Aurul... PREOTUL: Sărutați-mi piciorarele! Vin de la moaștele putrede.

MONA: Tata!

PREOTUL: Jivinele grăiesc în împărăția asta? Sărutați-mi piciorarele fetiço, sărută-le ca pe moaștele sfîntului nostru Iisus Christos. Greierii... Un flăcău din partea cealaltă a pămîntului știa mînu arcașului. Piu, țiu. I l-au mîncat greierii. Ha, ha, ha, ha. Na cu tata, na. Ce faci cu clisitul ăla?

INVENTATORUL: Pompez otravă, întorc fața pămîntului și polii. Vreau să introduc gustul cubic în moda terestră. Viața la patru muchii — e ceva nou, ce zici?

SCULPTORUL: Basileul grădiniile Semiramidei.

MAGNUS: Prostii. Totul este incolor, necunoscut. Inscriptii la patru fețe! Oamenii... ca viermii. Ha! Perpetuare! Să știi că ai în mîna arma, în sfîrșit marea armă — viitorul. Suprem!

SCULPTORUL: Omenirea la fază cubică!

POETUL: Arta vechilor antici e mestecată cu noroiul cizmilor. Viața la patru muchii — tăsul limbilor de viperă. Așa au murit madonele, Florența.

MONA: Sfinxul, POETUL: Da Vinci și Michelangelo.

PREOTUL: Ce frumos cîntă.

NEBUNUL: Să călcăm, să călcăm, Univers, Univers, alarmă, alarmă!

POETUL: Incețază, te rog. Fii și tu o dată ce trebuia să fii, ajunge preotul.

NEBUNUL: E o deosebire — el e nebul dramatic, iar eu comic. Am să mășșliuiesc, deci, în sens invers.

MAGNUS: Ai terminat de sculptat ce țiu-am zis? Aur! Auziți cum sună puterea și curajul?

COR DE FEMEI în negru: Fiul nostru agil ca un

cerb la Malul Fără Scăpare a uitat orhideea pe prund cînd l-a mistuit Broasca Testoașă, Pămîntul.

NEBUNUL: Tu cine ești? A ZECEA: Eu spăl spăl lumea și murdăria lumii o spăl, și toți cred că am fost făcută pentru asta. Mi-i silă de oameni, dar mă dor mîinile de atita silă, și-i iubesc iar.

PREOTUL: Fericit e alesul care...

MAGNUS: Spînzurătoarea universală. Te voi duce pe arca celei de a doua apocalipse, Mona, vom fi Adam și Eva.

POETUL: Ah, sfîntă răbdare!

PREOTUL: Hai la deșertăciune, deșertăciune.

MAGNUS: Argolda! Aceasta-i lîna de aur, mitologica lîna de aur.

SCULPTORUL: N-azuți cum plînge un prunc de foame și singurătate?

MAGNUS: Lîna de aur și formula ei, sfîrșitul sfîrșiturilor.

PREOTUL: Sfîntă, sfîntă împărtașanie. Morții amiroase frumos a tămîie și împărtașanie. Hai cu tata, hai. Să vă cînte tata, flăcăilor Nani, nani... Fiu. De ce plîngi, femeie? Eu snt preot parohiei și fiul tău lup-tă. Luptă și-i sătul și are ochii plini, și-i sătul de văzduh. Iși plimbă clopoștele peste burță și-i sătul. De ce plîngi moșnege? Neputol vine acasă fericit ca o barză. Piciorul celălalt îl duce pe umăr ca să-l poarte noroc... Lisa! Dar cine-i Lisa?

(Greierii, greierii enervanți au izbucnit înghințind toate cuvintele, toate șoaptele, acești greieri enervanți).

PREOTUL: Auziți, greierii...

MAGNUS: Ce? Nu vreau. Nu acum! (Multime de val).

CONSILIERII: Noi n-am ucis, noi n-am... NEBUNUL: Voi, ăștia! Iți, nu spuneți nimic? Da ziceți ceva, ce dracu! Dau melodrama peste cap. Hai, ziceți ceva!

INVENTATORUL SENIL: Șase patruzeci și șapte.

MAGNUS: Luați tot, înghițiți... Dar să se sfîrșească odată. Ne vom prăbuși în cer! Dar de ce face?

INVENTATORUL SENIL: Șase patruzeci și nouă.

CONSILIERII: Unde și de ce face?

INVENTATORUL SENIL: Cît mi-am dorit, o viață de om, să fac un ceas cu cuc. Asta-i o jucărie: tic-tac, tic-tac... (Să fi început pămîntul să curgă, sau cei rămași la Malul Fără Scăpare au început să curgă spre noi, sau or fi oamenii, necunoscuții și cunoscuții lumii acesteia?).

MAGNUS: Cine? Opriți-l! Roagă-i Lisa!

PREOTUL: Vine... Eu snt ca fulgul. Aripă de greier. Cri, cri... (Apele au curs bogate, ducînd întineric în zodie de întineric. Albastru curat).

COR DE FEMEI

COR DE BĂRBAȚI: Să smulgem spinii, să smulgem spinii și cuteca. Să răcorim fața soarelui, soarele să răsară frumos.

MONA: Soarele, soarele să răsară frumos.

COR DE FEMEI

COR DE BĂRBAȚI: Să spălăm fața soarelui și-o să ne doară, și-o să ne doară mîinile de praf și silă, și-o să iubim soarele și oamenii să-i iubim și Broasca Testoașă, Pămîntul.

LISA

broboadă de doliu! O! Mai multe? Ia, ia, ia și pentru sor-ta și pentru mă-ta, și pentru toate. Ia-le și pe asta.

CONSILIERII: Și nu boc! COR DE FEMEI: Fiul meu frumos ca un zeu, fiul nostru frumos ca un zeu, l-a ucis Broasca Testoașă Pămîntul! Cine să te plîngă, cine să te plîngă fiul nostru frumos ca un zeu?

MAGNUS: Broboade cer-nite. Ha, ha, ha, ha. Hm. Scumpi domni, comerț curat, curat și rentabil!

SCULPTORUL: Măcelărie, poete. Imi trebuia un model pentru cel care învinge. Mi-au adus două. Unuia îi trecuse glonte prin ceafă și-i scursese un ochi... Invingător! Viața a devenit simbol de talcioc și se cîștigă la zaruri.

MAGNUS: Dar am avut șase, idiotule.

SCULPTORUL: Fratele plecat pe pustii, un ban de aur. Tatăl rămas cu pămîntul, prețul unui trup disperat. Ah! „Să mi-o sculptezi pe Gioconda!“ Gioconda, reclamă într-un tripou.

POETUL: Fetele au ochii mari și rotunzi și se zbat ca solzii sub gene. Fratele plecat pe pustii — un ban de aur.

MAGNUS: Doamnă, aceasta este veritabilă pasăre măiastră. Entuziasmați-vă întotdeauna arta entuziasmează.

DOAMNA CU ZARZAVAT: Pasărea asta a încremenit parcă zburind.

MONA: Ce-ai mai scris, poete?

POETUL: O novelă.

MONA: Iarnă o să fie acolo?

MAGNUS: Dumnezeu, doamne, cred că a fost un conțopist care a făcut in-

SCULPTORUL: Poate ai mai spus-o tu, dar ai uitat.

MONA: Altceva?

POETUL: De fiecare dată mi se spune altceva, altceva, altceva. Fetele au ochii mari, luați arma. Pentru fete cu ochi mari luați arma.

POETUL: Universul te cheamă — ia arma. N-aziți cum sună alarma?

NEBUNUL: Cine a comandat fanfara asta? Pararam-pam-pam: Arma, arma pararam-pam-pam: alarmă, alarmă.

MAGNUS: Și ăsta a fost odată om.

SCULPTORUL: Universul, ființa asta mutilată la porțile negustoriei.

MAGNUS: Știu pe ce dau banii. Cu dobindă.

SCULPTORUL: Fratele meu împușcat la Malul Fără Scăpare-o cifră. Excelențele lor au luat înă o unghie din praful numit aur, mama o broboadă cernită ca un suflet de excelență.

POETUL: Viteazule, n-ai vrut să cobori într-o cifră. Fratele țiu-a plătit linguseala.

SCULPTORUL: Eu nu lingusec.

UN BĂRBAȚI: Plouă!

ALT BĂRBAȚI: Iar plouă!

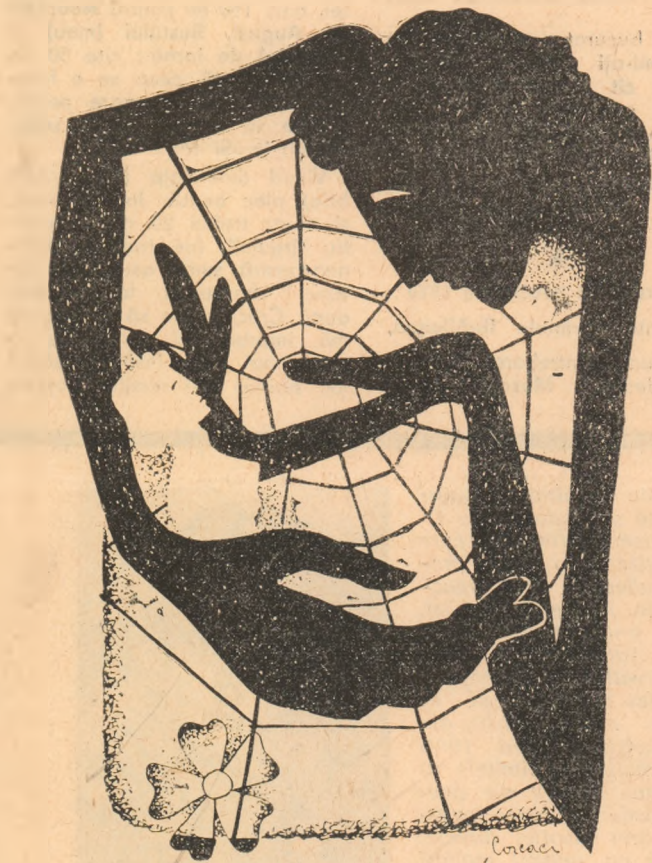
COR BĂRBAȚI ȘI FEMEI: Plouă cu praf, orașul curge sub praf, vînt de praf și ziuă de praf, orașul curge sub praf.

MAGNUS: Sistemul meu are la bază ideea! Poetul mi-a scris o rugăciune pentru madona idee! Oamenii mor, ideile nu, și totul este o cifră! Femeile își duc bărbatii pînă la marginea Căminului, îi sărută și le binecuvîntează armele. Na, gresesc. Armele snt binecuvîntate de noi, firma „Armonia scindurii“, sau așa ceva. Plecările, despăr-

francs depuis la guerre” p. 55). Conflictul ia forme dramatice atunci cînd — în „Comuniștii“, în unele fragmente confesive din „Săptămîna patimilor“ și în alte opere — el își exhibă substanța emoțională pînă la declamatoriu. Dacă există o dramă a luptei cu limba, în schimb la scriitorii care nu pot depăși convingător contradicția dintre credințe și mijloacele destăinuirii, drama devine obsesie a auto-exprimării.

A existat la noi tendința de a aprecia actul creator din perspectiva priorității a conținutului, dar nu a conținutului de viață, ci de ideal, convingeri și intenții explicite. A fost, evident, un exces conținutist. Nu arareori am întîlnit și excesele contrare, cele formaliste, formă semnificînd nu atît per-

fecțiunea stilului, cît absența unei integrări mai largi decît cea estetică. În fine, actualmente se vorbește pe larg și tot mai competent despre structuralism unde structura înseamnă în linii generale depășirea antinomiei formă-conținut, perfecțiune-utilitate sau estetic-științific, iar a accorda regim preferențial nici unuia din termenii polarizați. Opera de artă este văzută ca o structură autonomă alcătuită din straturi succesive, în relații atît reciproce cît și la-fă de întreg. Problema e dacă imparțialitatea comentariilor este posibilă mereu și dacă justetea de principiu a echilibrului conținut-formă se menține constant. Oare atunci cînd se spune că într-o operă literară izbutită materialul de viață este asimilat de formă,



Desen de V. Corcaci

Picon („Panorama de la nouvelle littérature française“, n.r. 1960, p. 104). Promovarea adevărului, a valorilor morale, fac din scrisul acestor romancieri angajați prilejul unor demonstrații de calitate expresivă, nu mai în măsura exactității confesiunii, a preciziei demersului problematic.

Chiar un scriitor ca André Malraux, pentru care arta se definește prin stil, nu prin ideea, condiționează posibilitățile estetice ale expresiei de rigoarea gândirii umaniste, iar simțul istoriei atribuie creației lui obiectivitate, intelectuală, căci atmosfera lumii sale se constituie la contactul cu cea ce-o prelungește în tărîmul convingerilor etice.

Interesant apare cazul lui Aragon, autor al unor romane de sinceritate civică, cum ar

fi „Cățătorii din imperială“, „Frumoașele cartiere“, „Aurelian“ etc. Scrisul lui dezvăluie exegeșilor un anume dezacord între convingeri și mijloacele materializării lor sensibile, de fapt — între problematica sa generoasă și stilul artistocratic, de „prinț al literelor franceze“. Pe de o parte, un pandemion de pasiuni violente și elementare, pe de alta — grația și facilitatea efeminată a limbajului; angajare certă în numele unor sentimente colective, dar dezinvoltura sarcastică a expresiei lor. Denunțul ipocriziei și inautenticității celei de a III-a Republici, de pildă, se face parcă fără revoltă, nostalgic, căci: „In ciuda convingerilor sale politice Aragon poate fi considerat un excelent romancier tradiționalist“ (M. Nadeau: „Le roman

francs depuis la guerre” p. 55). Conflictul ia forme dramatice atunci cînd — în „Comuniștii“, în unele fragmente confesive din „Săptămîna patimilor“ și în alte opere — el își exhibă substanța emoțională pînă la declamatoriu. Dacă există o dramă a luptei cu limba, în schimb la scriitorii care nu pot depăși convingător contradicția dintre credințe și mijloacele destăinuirii, drama devine obsesie a auto-exprimării.

A existat la noi tendința de a aprecia actul creator din perspectiva priorității a conținutului, dar nu a conținutului de viață, ci de ideal, convingeri și intenții explicite. A fost, evident, un exces conținutist. Nu arareori am întîlnit și excesele contrare, cele formaliste, formă semnificînd nu atît per-

fecțiunea stilului, cît absența unei integrări mai largi decît cea estetică. În fine, actualmente se vorbește pe larg și tot mai competent despre structuralism unde structura înseamnă în linii generale depășirea antinomiei formă-conținut, perfecțiune-utilitate sau estetic-științific, iar a accorda regim preferențial nici unuia din termenii polarizați. Opera de artă este văzută ca o structură autonomă alcătuită din straturi succesive, în relații atît reciproce cît și la-fă de întreg. Problema e dacă imparțialitatea comentariilor este posibilă mereu și dacă justetea de principiu a echilibrului conținut-formă se menține constant. Oare atunci cînd se spune că într-o operă literară izbutită materialul de viață este asimilat de formă,

ceea ce era lume, devenind limbă (vezi spre exemplu „Teoria literaturii“, de R. Wellek și A. Warren), propensiunea nu e spre unul din termenii raportului? (deși, în ansamblu, tratatul citat soluționează cu precizie științifică chestiunea specificului operei de artă). După cum preferința pare a se îndrepta spre celălalt termen, cînd T. S. Eliot spune fără echivoc: „Totmai aceasta înțeleg eu prin funcția socială a poeziei în sensul cel mai larg: că pe măsura calității și vigoarei sale, ea influențează vorbirea și sensibilitatea întregii națiuni“. („Eseuri literare“ e.l.u., 1966, p. 326).

Firește, T. S. Eliot nu e un structuralist „tipic“, dar în măsura în care tendințele New Criticismului și organicismului — cărora le-a aparținut —

anticipază sau confirmă teze de căpetenie ale orientării amintite nu putem face abstracție de părerile sale. Sau în continuare, aceste opinii ale unui comentator francez al antropologului structuralist, C. Lévi-Strauss: „Un muzician de rasă (ca și un artist „abstract“ în domeniul artelor figurative moderne) nu operează decît cu raporturi existente între armonii etc., și în general, între elementele de structură muzicală. Și totuși tocmai aceste combinații cvasiabstracte dau operei muzicale o forță expresivă unică...“; evident pledoaria este pentru ideea că textul mitologic, de exemplu, ca și muzica, n-au un conținut semantic analizabil, ci elemente „sintactice“ valorificabile nu

Vlad Sorianu
(Continuare în pag. a 11-a)

DOCUMENTE

TOPÎRCEANU

inedit

Foarte greu s-ar putea explica ieșenizarea (dacă ne este permis să spunem așa) lui Topîrceanu fără „Viața românească” și, mai ales, fără G. Ibrăileanu.

Aprecierile lui Ibrăileanu pentru autorul Baladelor veșele și triste încep încă din anul 1910, când în nr. 11 al „Vieții românești”, p. 319, se spune că: „D. Topîrceanu este poet în toată puterea cuvintului”, reluându-se o formulare mai veche a lui Titu

Maiorescu referitoare la Eminescu.

Cu venirea la Iași a lui Topîrceanu, între poet și critic se va cementa o prietenie și un respect reciproc ce va dăinui toată viața lor.

Publicind aici două scrisori inedite ale lui Topîrceanu adresate criticului de la „Viața românească” ne facem o datorie față de amindoi și, desigur, aducem amănunte în plus istoricului literar.

★

(ante 20 decembrie 1910)

Stimate domnule Ibrăileanu,

Fraza de încheiere, pe care o propuneți, se potrivește. Dar simt că trebuie să fie ceva mai lungă: „...ceva asemănător cu deslănțuirea forțelor oarbe ale naturii. Nimic n-a mai rămas din ea.

Și așa pieri fără urmă, contopindu-se cu marele Tot, așa trecu în ținutul pustiu al Nirvanei acest exemplar nevinovat din lumea celor care nu cuvântă”. Merg?

De altminteri primesc cu recunoștință modificările pe care le-ați face, fără să mă mai consultați. Aveți mai mult gust și mai multă experiență decât mine.

M-a bucurat scrisoarea pe care mi-ați trimis-o. Nu atât lauda, cât constatarea că e cineva care prinde tot ceea ce pun în paginile pe care le scriu. Pe aici nu e nimeni. Vă mulțumesc.

G. TOPÎRCEANU

★

București 20 decembrie 1910

Stimate domnule Ibrăileanu,

Răspund la întrebarea d-voastră despre Musca. Titlu!

în muncă sau chiar în bani, socotindu-mă împrumutat personal. Dar... V-am plictisit cu atita băneț!

După vacanță vă trimit câteva pagini de proză și altele de versuri, dacă mi-or permite împrejurările de acasă (nici până acum nu s-a plătit chiria!).

Mult mi-au plăcut paginile pe care le-ați scris despre Tolstoi! Sînt atît de nouă și de adevărate cele ce spuneți despre el, despre viață în genere, despre roman și despre sfîrșitul banal al lui *Guerre et Paix*! M-a impresionat adinc *Nimicul* d-lui Codreanu și ultima frază din articolul d-voastră despre Panu?... Sunt

lucruri ce nu se pot exprima aici.

Vă trimit acum două bucăți de versuri juvenile, nu pentru tipar, ci numai ca să le cetiți d-voastră, care ați scris acele pagini despre *Apele de primăvară* a(le) lui Turgheneff.

Pentru cuvintele dela Revista-revistelor vă mulțumesc. Lauda unui om pe care-l stimez atîta mă face să roșesc că poate nu voi fi vrednic de ea. „Poet în toată puterea cuvintului” — nu sînt? Dar băiat de treabă sînt și vreau să fiu. Al d-voastră, cu multă afecțiune.

G. TOPÎRCEANU

Petrecere frumoasă!

1) G. Topîrceanu are în vedere schița intitulată *Musca*, publicată în „Viața românească”, V (1910), nr. 12 (decembrie), p. 417—419.

2) În revistă, această schiță a apărut așa cum se indică aici.

3) A apărut fără vreo notiță, dar pe pagina anterioară începutului schiței (410) „Viața românească” publică o caricatură a lui G. Topîrceanu, semnată Iser.

4) *Noapte de august* a apărut în „Viața românească”, V (1910), nr. 8 (august), p. 319—321, la rubrica intitulată *Cronica Veselă*; la aceeași rubrică apare în nr. 10 (octombrie) *Bustul meu* (p. 138—139), iar în nr. 11 (noiembrie), p. 276—278, *Noapte de iarnă*.

5) G. Ibrăileanu a publicat în „Viața românească”, B, (1910), nr. 11 (noiembrie), p. 292—298 la *Cronica literară*, un articol intitulat: *Tolstoi*. La acesta se referă G. Topîrceanu.

6) „*Nimicul*” lui Codreanu este de fapt sonetul intitulat: *Dumnezeul ateului*, publicat în „Viața românească”, V, (1910), nr. 11 p. 222, al cărui ultim vers este: „Salut și slavă lui pe veci: *Nimicul*”.

7) G. Ibrăileanu publică în același număr 11 al „Vieții românești” un necrolog avînd titlul *Gheorghe Panu* (p. 279—281), unde aduce elogiul memorialistului Junimii. Ultima frază, la care se referă Topîrceanu, este: „Și odată cu dînsul am îngropat și noi o parte din tinerețea noastră”.

8) Tot în „Viața românească”, V, (1910), nr. 11, p. 319, la rubrica *Revista-revistelor*, făcîndu-se recenzie pentru lunile octombrie și noiembrie revistei „Viața socială” se aduc elogiul lui Topîrceanu care publicase în nr. 10 al acestei reviste două pagini de versuri intitulate *Nopți*.

9) În revista-revistelor citată la nota cu numărul 8, se spune despre Topîrceanu că „este poet în toată puterea cuvintului”.

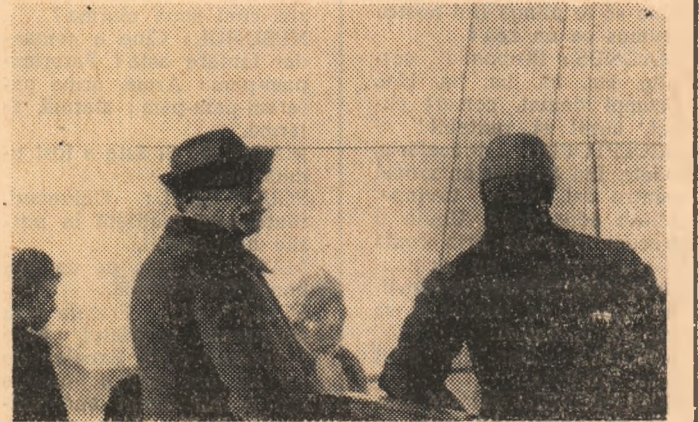
Texte prezentate și comentate de

Gr. Botez și M. Bordelanu

ISTORIE LITERARĂ ÎN IMAGINI



Delavrancea cu Cellica și Ștefana Velisar Teodoreanu la Dragoslaveni în 1910



Delavrancea călătorind pe Dunăre

Este inspirația livrescă secătuitoare de lirism? Întrebarea, care vizează o veche prejudecată, este reactualizată, într-un anume fel, și de volumul lui Mihail Sabin. Autor al unei poezii intelectualiste, semnatarul plachetei încearcă să se plaseze cu versurile din *Întreținerea focului* (titlu programatic) în limitele unor bune tradiții ale poeziei moderne care îngustează aria emoției directe, o dată cu refuzul etalării lipsite de discreție și de rafinare a stărilor sufletești elementare. Viața intelectuală pătrunde și domină universul liric modern, care nu devine însă, din această cauză, un refugiu pentru discursul rațional, pentru că poezia nu se transformă în simplă argumentare a unei idei filozofice, morale, sociale, chiar cînd pornește de aici.

„Cuvîntul” preliminar al poetului s-ar părea că ne desminte, cel puțin în partea sa ultimă în care un crev, romantic în fond, al dăruirii și simțirii este comunicat în versuri ușor discursive: „Dacă în munții tăiați în amfiteatre / el împlinește prelegeri de dragoste, / dacă rădăcinile altor copaci întemeiază / în trupul său pădurile, / dacă marea / e întreruptă de oasele poezilor tinere, / spuneți-mi atunci, cu cine seamănă / această apariție superbă — poetul, / cel care poartă în jurul frunții predestinarea, / și dispore cu fiecare plecare / spre a se întoarce nevindecat?” (Cuvînt înainte). Această omniplență a poeziei, care se dezvăluie numai celui predestinat, poetului, convertește pînă la urmă, ideea în emoție intelectuală. O altă meditație asupra destinului poetului este *Inima*. În locul universului abstract pe care nu-l rivnește, poetul dorește să se prefacă într-un „oraș de inimi, / o ritmică încrușare de drumuri” străbătute de „Bărbați cu profilul sever care se simt ca acasă / pe șantier și pe mare, melancolici / pentru fiecare iubire arsă, gînditori / pentru fiecare aramă a toamnei”. Poetului îi este destinată cea mai înaltă treaptă în scara cunoașterii: „Irmășii bătrîni care îdăreau complicate cursuri / de Morală ori de Bună creștere ori de Seninătate / s-au trezit dintr-o dată datornicii acestui copil / zilnic ucis de propriul său cîntec dar neinventat” (Întreținerea focului). Intelectualizarea excesivă a uneltelor poetice acuză unele din aceste versuri („el împlinește prelegeri de dragoste”; „bate frenetic la poarta cunoașterii”) de o anume răceală. Capacitatea poetului de a-și reprima emoțiile, de a le domina lucid, îl aduce în pragul unor largi orga-



MIHAIL SABIN: „ÎNȚEȚINEREA FOCULUI”

nizări poetice amenințate de alunecarea retorică. Va refuza să treacă însă pragul care l-ar conduce în afara poeziei într-un conceptualism reprobabil pentru că știe să descopere la timp calea pierdută a sensibilității ideii.

Poezia lui Mihail Sabin este livrescă într-un mod superior, adică nu atît prin transcrierea unor motive luate din cărți, deși acestea nu lipsesc, filtrate printr-o sensibilitate care știe să iasă învingătoare și să pună o pecete personală, cit prin pasiunea pentru lumea ideilor, pentru dezbaterile lor, ispită care-l plimbă mereu pe un hotărîncert. Acest hotărîncert nesigur reușește totuși să producă separația necesară și salvatoare a poeziei de demonstrația versificată. „Sîngele curge din memoria cărților” (Calipso) pentru a inunda un filon de simțire în care îl vom recunoaște pe poet, ceea ce nu este puțin lucru. Lumea cărților este înfuzată sub forma unui act

cronica literară

tainic, un miracol de care se lasă absorbit. Ar merita să fie citată, în acest sens, în întregime mica poemă *Livrescă* din care reproducem doar cîteva versuri: „Asprul ținut al cărților, aiurare / în curgerea apei un ins cultivînd / focul și tainele, tîmăduind liniștea / sub ploaia unei harle rituale”. Întoarcerea lui Ulyse devine, în această scrutare în „asprul ținut al cărților” prilej de meditație asupra unei alte navigări, prin timp, către un țărîm pe care nu-l vom atinge niciodată, același, pentru că lăsăm „în fiecare cerc o parte din alcătuirea noastră. Eroica, închinată lui Beethoven, putea să rateze sub povara biografică, prin romanțarea poetică a infirmității artistului, dar se salvează prin credința, deasupra oricărei demonstrații, în destinul geniului: „pentru că iarba de sub pașii voștri / a fost blestemată și n-ați împărtășit gloria de a fi infirm / decît cu dumnezeu”. Hamlet, „duhul îndoielii” este confruntat în Val, prințul cu „aventura de țărîncă” care este propria noastră existență. Spaima este dirijată și temperată livresc. Elanul vital, încununat în actul eroic, la fel. Apostol Bologa este simbolul durabilității: „și alungat din ultime apă și piatră vei fi, / sufletul tău odihnînd între piatră și apă”

(Elegie). În corul bărbaților, cucerirea polului precizează fără prea mari păcate didactice, un sens metaforic de o mare înălțime morală, eterna autodepășire din orice victorie omenească: „Venea apoi o zi cînd carnea tristă / voia să doarmă somnuri lungi, / și ei urau această carne, / o lepădau în drum și deveneau / un zbor de păsări tinere”. În Alergare, pe fundalul cunoscutei legende de „pe Argeș”, renunțarea, condiție a biruinței, ia aspecte dramatice mai omenești: „Un astel de meșter aleargă din rana de zid, / umbletul său incendiază enorme holare, / renunțarea rămasă sub pietre îl seceră, / renunțarea care urcă în glasuri și doare”. Punctul dovedește calități remarcabile, în această poemă, ca și în altele (Balada I, Balada II, Motiv mioritic, Meșteri olari) în interpretarea miturilor populare. O undă din poezia lui Lucian Blaga se revarsă, în toate aceste versuri ale lui Mihail Sabin, cu fîntîna și balaurii la porțile caselor, cu „arătări de mi” în sînge, cu cîntări din iluier, cu „nocturne drumuri sub gura de rai”, „pe cărările dorului” sau în căutarea „veșnică” a izvoarelor, acolo unde conștiința poetului o traversează pe aceea colectivă, cu zonele ei abisale.

Temperamental, poetul este o structură clasică, de un perfect echilibru interior. Poezia sa rămîne senină, în cele mai multe cazuri, chiar și cînd vorbește de „trezirea” care se surpă în „liniștea tragică” de sub ierburii: „Mereu va fi o liniște tragică / pentru cineva chemat în iarbă. / Cel care a fugit prin irumosul april / nu-și va aminti. Apoi materia / va arde într-o supremă-nbrățîșare / pe cel risipit pentru somn. / Doar gesturile aspre și duioase / vor întîrzi pînă dincolo de lună, / pentru că se atîlă undeva o oglindă / prin care alții repetă zilnic / lecția noastră de dragoste” (Trecete). Accentele elegiace sînt repede risipite sau măcar parțial anulate de ușoare note de sensualism și de un demon rațional ca în finalul poeziei citate sau ca în aceste versuri din Balada (II): „dar el știe că undeva pămîntul e caud, / și-atunci alungă culoarea neagră din corbi”. Elegii în ton minor sînt și Colocviu sau Ceas repetat. În Cîntec trist, care definește poate cel mai bine acest aspect al liricii lui Mihail Sabin, poetul nu comunică un sentiment de tristete, ci-și explică, mai degrabă, cauzele ei, o argumentează.

Din orașul lui Bacovia, Mihail Sabin scrie o poezie stenică, opusă disoluției sufletești a înaintașului. Poezia lui este o biruință a inteligenței artistice.

Al. Andriescu

Extinderea cercetărilor sociologice și atenția justificată ce li se acordă impun folosirea unei terminologii uniforme ca rezultat al concordanței dintre conținut și definiție. O astfel de cerință capătă o însemnătate sporită mai ales în acele domenii în care preocupările existente la noi sint de dată mai recentă. Dimensiunea reală a problemei ne este sugerată de faptul că o terminologie inadecvată poate denatura obiectul de analiză al cercetării sociologice, ca și analiza însăși.

În ultima vreme în aria investigației a fost integrată și influența socială a presei, radioului, televiziunii și cinematografului. Din păcate, studiile românești în această direcție continuă să fie puțin numeroase în raport cu necesitățile. În unele dintre aceste contribuții, meritorii prin munca

nim: „medium (pl. media) înseamnă calitate de mijloc, intermediar, vehicul, persoană prin care se comunică cu lumea spirituală”. Este de precizat că noțiunea de mass-media este de proveniență americană și că, în consecință, trebuie să înțelegem cât mai exact conținutul ei în Statele Unite. În manualul „How to Report and Write the News” (Prentice — Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1965), profesorii Lawrence R. Campbell, de la Universitatea de Stat din Florida, și Roland E. Wolseley, de la Universitatea din Syracuse, definesc „media” drept „publicații, conținând în mod obișnuit reclamă” (p. 568). Un sens asemănător îl dă M. Mayer arătând că „media (ziarele, revistele, stațiile de emisie) sint fiecare un intermediar în vederea publicității, care poartă mesajul către public” (Madison Avenue, U.S.A. Pocket Books, Inc

o contribuție fundamentală la elaborarea actualelor teorii, lucrează la marile agenții de publicitate sau în departamentele de „marketing” ale unor gigantice firme producătoare de bunuri de consum, iar în cazul în care funcționează la universități sint continui antrenati la „cercetarea pieței” de către „big business”. În consecință se poate conchide că „mass media” este o expresie pur americană și, deși a fost acceptată ca neologism și în alte limbi, ea ne apare ca circumscriind o zonă de investigație valabilă numai în condițiile capitalismului și nici măcar în toate țările capitaliste, având în vedere faptul că în nu puține dintre ele radioul și televiziunea fiind dependente de stat, publicitatea nu joacă un rol determinant asupra structurii programelor.

Un compendiu de bază pentru cunoașterea originilor „comunicațiilor de masă”, princi-

țări. Profesorul Fernard Terron, de la Institutul de studii politice și director al Institutului de presă al Universității din Paris, consemna: „S-a ezitat mult timp, și se mai ezită încă în Franța asupra alegerii termenului. Fiind în încurcătură adeseori (unii) se mulțumesc să imprumute termenii formulei americane de „media of mass communication” (L'Information. Presses Universitaires de France, Paris, 1965 p. 8). Indiferent de motivele acestei rețineri este cert că în Franța și în alte țări termenul de „mass media”, deși folosit, se dă preferință noțiunilor de „informație”, „mijloace de informare”, „tehnică de difuzare colectivă” sau „comunicații de masă”. Ar fi de reținut cum se traduce în franceză „mass media” și încă sub un gar autorizat. Astfel lucrarea lui Wilbur Schramm „Mass Media and National Development” (Stanford University Press, 1964) apărută sub auspiciile U.N.E.S.C.O., a fost editată în limba franceză de către aceeași organizație sub titlul: „L'Information et le développement nationale” (Paris, 1966). Niciăeri în cuprinsul cărții nu se recurge la termenul din original de „mass-media”. Peste tot el este tradus cu „les moyens d'information”. Chiar și noțiunea de „World Communications”, titlul unei vaste lucrări editată periodic de U.N.E.S.C.O., este tradusă prin „L'Information à travers le monde” (U.N.E.S.C.O., quatrième édition, Paris, 1966). Cît privește sfera de cuprindere a noțiunii, lucrările de bază o stabilesc la presă, radio, televiziune, cinematograful.

O discuție asupra termenului care să fie adoptat în limba română mi s-ar părea de o deosebită utilitate teoretică și practică. Personal, ca ziarist, aș sugera folosirea celui de „mijloace de comunicații de masă” sau „mijloace de informație de masă”. Fernard Terron atrage atenția că în prezent noțiunea de informație a căpătat o bogată semnificație implicând atât comunicarea, știrea care pune pe cineva la curent cu o situație, cât și teoria fundamentală a ciberneticii (op. cit. p. 5). Profesorul inginer Al. Spătaru sublinia pe bună dreptate: „Una din caracteristicile mari ale științei contemporane este elaborarea noțiunii de informație. S-ar putea spune că noțiunea de informație joacă în zilele noastre rolul pe care l-a jucat elaborarea noțiunii de energie, spre jumătatea secolului trecut, cînd diferite domenii ale fizicii și chimiei, care păreau că nu au nimic comun, au fost apropiate, legate prin elaborarea acestei noțiuni care a avut un rol fundamental în aceste domenii.

Știința, în permanentul ei progres, prin acumulări de fapte noi, prin extinderea procesului de generalizare, face posibil ca în prezent să se stabilească trăsături comune pentru ramuri care pînă ieri păreau că nu au nimic comun.

Peste prăpastia care despărțea lumea ființelor vii de lumea mecanismelor, a fost aruncată o punte. Această punte se numește informație. La mecanism și la ființele vii, pe lângă procesele energetice, a căror diversitate este foarte mare, au loc și alte procese de o natură cu totul diferită, care se prezintă unitar, și anume au loc procese de transmitere a informației” („Teoria transmisiunii informației”, Ed. Tehnică, București, 1965, p. 22). Participarea la o dezbateră, eventual sub auspiciile Centrului de cercetări sociologice, a unor sociologi, ziaristi, lingviști, ciberneticieni — ar putea cristaliza opinia asupra definiției științifice în limba română a noțiunii privind mijloacele de comunicație sau informare de masă, indiferent de condițiile de sistem în care acționează și luînd în considerare efectele sociale pe care le determină.

Eugen Preda

1) „L'Information à travers le monde”; „Mass Communications”; „L'Information” (p. 14); George L. Bird and Frederick E. Mervin „The Press and Society” (Prentice Hall, Inc. New York, 1955 p. 87); J. Cazeneuve „Sociologie de la Radio-Télévision”, Presses Universitaires de France, Paris 1965, p. 7); Alex S. Edelman „Perspectives in Mass Communication”, Einar Harecks Forlag, Kobenhavn 1966, p. 69) etc.

INFORMARE ȘI... PARAFRAZARE

(Urmare din pag. 1)

De aici cred că izvorăște o primejdie serioasă a sistemelor actuale de informare, care amenință spiritul de creație, gîndirea independentă, examenul critic, elementele de autenticitate și de înflorire.

Să presupunem că un intelectual, din cine știe ce motive, ar fi izolat un timp de sursele de informare din domeniul său de specialitate sau din cel larg al culturii. Inevitabil, în momentul cînd claustrarea ar înceta, s-ar produce o dezlănțuire de foame și de sete, o absorbție masivă de informații, aproape absurdă și neselectivă, apoi, probabil, tot mai severă, menită să potolească neliniștea pe care vidul de lectură îl provocase. Oricît de legitim, oricît de eroic, un asemenea asalt nu va depăși stadiul consumului de cultură, al viciului abluțiilor de idei străine, decît în momentul cînd factorii din afară vor potența pe cei din interior și cînd intelectul însului respectiv își va încheia propriul univers, propria concepție, propria viziune asupra ambianței livești și a celei de viață. Comportamentul pur individual de ingerație și acumulare se va transforma în act de restituție, adică de re-comunicare a unui produs propriu către societate, abia atunci cînd baia de cultură, atît de necesară celui reintrat în circulația valorilor, se va transforma în creație culturală (științifică, artistică etc.).

Vreau să spun, așadar, că o informare foarte bine pusă la punct, ca metodă și ca tehnică, poate deveni primejdioasă, dacă prin fascinația pe care o exercită, determină la un moment dat un confort psihic și intelectual sterilizant. Mă refer la confortul celor care, dispunînd de surse documentare înaintea altora, transliterează pur și simplu informația și-o transferă ca drept de proprietate și o prezintă ca idee proprie, fără a fi făcut măcar efortul de a parcurge direct și integral obiectul împrumutului sau pastșei lor.

Plagiatul după surse secundare rămîne însă un caz-limită. Pînă acolo mai sint și alte trepte intermediare, la nivelul cărora mai există destulă probitate pentru a cita sursele primare, chiar dacă sint cunoscute numai după cele secundare, sau, bineînțeles, cînd au fost consultate nemijlocit.

Tot atît de grav ca aspectul etic al unor asemenea procedee este și cel de ordin științific și socio-economic. Mărginirea permanentă a articole, studiilor și cărții de informare, chiar și după demarcarea unor domenii noi, cu alte cuvinte dublarea aparatului de documentare și informare propriu-zis cu o floră luxuriantă de lucrări „originale” în care de fapt se face tot informare, dar sub masca unor „prezentări” care rămîn niște onorabile compilații, dovedește incapacitate sau refuz de gîndire.

Dacă informarea reprezintă o necesitate a timpurilor noastre, parafrazarea este și astăzi un lux, o superfluitate, care falsifică rolul publicisticii științifice și încurajează un „dolce far niente” pavat cu insignele erudiției.

Aceste practici maschează cheltuieli inutile, duc la eflorința unui țesut parazit care poate înabuși celula viabilă a organismului științific, opacizează simțul de discernămint între soluțiile adecvate și cele neadecvate întîlnite în diversele surse de informare.

Asupra acestui din urmă aspect se cere pus un deosebit accent. Dacă informarea este necesară pentru încetăținirea și lămurirea anumitor idei noi, de circulație și promițătoare, simpla parafrazare se caracterizează prin ignorarea realităților la care urmează a fi aplicate ideile respective. În domeniul producției, al științelor ingineresti, al tehnologiei, parafrazarea are aceleași rezultate ca și lipsa de informare: reluarea unor cercetări care mai fuseseră efectuate, prezentarea ca noi a unor rezultate cîștigate anterior sau aplicarea unor soluții necorespunzătoare din cauza documentației insuficiente. În domeniul științelor umane, parafrazarea și pastșea se pot transforma în „experiențe” costisitoare pentru mai multe generații.

Nici cunoașterea realităților concrete, fără crearea unui fond teoretic corespunzător, nu poate duce la rezultate fericite. Alipirea datelor factuale de sisteme teoretice, preluate fără analiză critică de conținut, conduce la investigații neorientate și lipsite de ipoteze de lucru. Teama de teorie, care face ravagii atunci cînd concretul este înțeles unilateral, ducă cercetarea științifică dintr-o țară la pierderea inițiativei, a originalității și creativității. Nu se pot găsi soluții la situațiile și problemele reale dacă intelectualii nu au curajul de a analiza personal și fără reticențe cauzele unor fenomene și de a căuta, printr-un efort propriu, formulele cele mai adecvate de răspuns. Greu s-ar putea concepe dezvoltarea, fără hotărîrea și capacitatea cercetătorului de a teoretiza și aplica, în funcție de o practică, de un concret, care are rolul de a semnala problemele și a se preta la verificarea ipotezelor, dar care nu se pot substitui actualui ideativ, totdeauna, în parte sau în totalitate, teoretic.

Mentînera informării la rolul ei specific și evitarea parafrazării depind de condiția subiectivă a cercetătorului. Motivația și satisfacția acestuia sint influențate în mare măsură de modul și gradul în care i se recunosc dreptul de proprietate intelectuală, potențiatele ideilor, chiar dacă circulația intensă a informațiilor datorită reducerii distanțelor, precum și relațiilor dintre oamenii de știință și între grupurile de cercetare îngreunează considerabil individualizarea precisă a primilor emițători ai unor enunțuri științifice.

Cu un status social și profesional definit pe principii de onestitate și conștiințozitate, pe criterii obiective de orientare, recrutare, selecție, promovare, stimulare, se poate cere cercetătorului să părăsească fără ezitare căile bătătorite, să pornească la informare cu scopul de a descoperi posibilități de verificare sau confruntare a propriilor teze și nu de a-și fixa abia atunci jaloanele investigațiilor, să judece limpede și obiectiv, să abordeze realitatea fără prejudecăți.

Intr-un asemenea climat, de curaj al opiniei din partea specialiștilor, parafrazarea se descalifică de la sine și nimeni nu mai încearcă să reducă studiul adevărat la informare, ci, din contră, ridică documentarea și informarea la nivelul cercetării științifice contemporane.

discuții

„MASS MEDIA”

sau

„COMUNICAȚII DE MASĂ”?

de pionierat ce o efectuează, este utilizat neologismul de mass-media pentru a desemna mijloacele de comunicație de masă. Întîlnim chiar precizarea că în acest concept se includ: cinematograful, radioul, televiziunea, discul, banda magnetică, imprimatul de un anume fel (ziarul, cartea de popularizare de mare tiraj, revista ilustrată, reproducerea de artă, afisul, fotografia etc.). Sintem de părere că nu este potrivit adoptarea neologismului de origine americană mass-media și nici lărgirea sferei de cuprindere a acestei ramuri de cercetare sociologică dincolo de presă, radio, televiziune și cinematograful.

O primă confuzie s-ar putea să decurgă din punerea semnului identității între mass-media și (mijloace de) comunicații de masă, adoptată chiar în unele dicționare americane și engleze: „Medium. Pluralul este medium sau media. Pluralul latin este folosit corect în expresia destul de greoaie, mijloace de comunicație în masă (media of mass communication). Aceasta este cîteodată prescurtată în mass-media” (Bergan Evans, Cornelia Evans: A Dictionary of Contemporary American Usage. Random House, New York 1957, pag. 297). Explicînd folosirea cuvîntului mass, „The Advanced Learners' Dictionary of Current English” (de A. S. Hornby, E. V. Gatenby, H. Wakefield, London University Press, 1958, pag. 604) arată: „comunicații de masă, mass media, înseamnă (în special în radio, televiziune) mijloace de răspîndire a informațiilor în vederea influențării opiniilor unui mare număr de oameni”. Să vedem de asemeni cum este definită noțiunea de „medium” în alte dicționare americane și engleze. Pentru „Webster's New World Dictionary” (McMillan & Co. Ltd., London, 1956, p. 914) este vorba de „orice mijloc, acțiune sau mijlocire, ca în (expresia): Radio este un mijloc de comunicație”. În Everyman's English Dictionary (J. M. Dent & Sons Ltd., 1960 p. 350) întîl-

New York, 1959, p. 14). De altfel, Bergan și Cornelia Evans precizează: „Media — în sensul tuturor mijloacelor prin care se poate face reclamă produselor — ziare și reviste, radio, televiziune, afișe etc. este un cuvînt de jargon care va trebui probabil să fie acceptat cu timpul. Este necesar în lumea publicității un cuvînt oarecare, pentru a descrie colectiv toate căile de reclamă și această extensie foarte normală a înțelesului cuvîntului „medium”, de acțiune sau instrument, este prea ferm stabilită pentru a putea fi ușor înlocuită” (op. cit. p. 296). Așadar noțiunea de „mass-media”, a apărut și s-a introdus în vorbirea curentă în mod inseparabil de aspectul și caracterul publicității, de sondarea gustului cumpărătorilor.

Cercetarea sociologică a fost legată în faza inițială în țările occidentale, mai exact în Statele Unite, de dezvoltarea mijloacelor de informare de masă, care și în prezent alimentează unul din capitolele ei de seamă. Resortul care a declanșat crearea unui nou capitol al sociologiei este poate extrem de prozaic, dar tocmai nevoia de a demonstra furnizorului de publicitate că investiția pe care o face în vederea difuzării reclamei se justifică, adus la amploarea pe care au căpătat-o sondajele, la elaborarea tehnicilor respective și la abundența literatură teoretică pe această temă. Sociologia „comunicațiilor de masă” a izvorit deci în Statele Unite din imperativul fundamentării operațiilor de „cercetare a pieței consumatorilor”. Ulterior ea a depășit acest cadru, care a rămas însă în țările capitaliste avansate domeniul ei principal. În termenii folosiți de „Encyclopaedia Britanica”: „mass-media au fost în mod firesc exploatare inițial în țările industrializate occidentale de către agențiile de publicitate” (Chicago, 1965, vol. 6, pag. 205). Nu este lipsit poate de interes să arătăm că unii dintre cei mai de seamă sociologi americani din domeniul „comunicațiilor de masă”, care au adus

palelor lor aspecte teoretice și ale cercetărilor întreprinse în Statele Unite în legătură cu ele, îl reprezintă volumul „Mass Communications” (A Book of Readings Selected and Edited by the Director of the Institute for Communication Research at Stanford University, Wilbur Schramm. University of Illinois Press, Urbana, 1960). Nu intrăm, în acest articol, în analiza critică a opiniilor exprimate în volum, de către cei mai de seamă sociologi americani ai „comunicațiilor de masă”, sursă de referință pentru orice sociolog occidental care se respectă. Dorim însă să remarcăm că chiar și aceștia utilizează cu destulă reținere noțiunea de „mass media” și dau prioritate celei de „mass communications”, cum indică de altfel și titlul generic al volumului. Totodată am dori să cităm următoarea opinie formulată de Paul F. Lazarsfeld și Robert K. Merton: „Business-ul organizat se apropie de un adevărat monopol psihologic” asupra mijloacelor de comunicație de masă. Anunțurile comerciale de la radio (și televiziune) și reclamele din ziare sint desigur bazate pe un sistem care a fost denumit întreprindere liberă. Mai mult decît atît, lumea comerțului se preocupă în primul rînd de canalizarea și nu de schimbarea radicală a atitudinilor fundamentale; ea caută doar să creeze preferințe pentru un produs sau altul. Contactele față în față cu cei care au fost socializați în cultura noastră, servesc, în primul rînd, la întărirea culturii predominante. Astfel, înșiși condițiile care dau eficacitatea maximă mijloacelor de comunicație de masă duc la mentinerea structurii culturale și sociale existente, și nu la schimbarea lor” (op. cit. p. 512).

Atît găsirea unei noțiuni comune care să includă nu numai presa tipărită, ci ansamblul tehnicilor de difuzare — respectiv și radioul, televiziunea, cinematograful — cît și problemele pe care le ridică pe plan social au provocat nu puține dificultăți în diferite

Telegramele de presă au anunțat de curând o spectaculoasă realizare științifică, menită să deschidă larg porțile celor mai neobișnute interpretări, celor mai îndrăznește speculații. Profesorul Arthur Kornberg împreună cu prof. Mehram Gulian și echipele de biochimisti de la Universitățile din Stanford și Chicago au reușit să reproducă în laborator dublul inel de acizi desoxiribonucleici (prescurtat A.D.N.), care reprezintă cele 5 sau 6 gene determinante ale unui virus notat Phi X 174. Acest virus infectează colibacilul care îi servește drept gazdă și pe socoteala căruia se multiplică. Procesul astăzi suficient de bine cunoscut poate fi schematizat astfel: virusul atacă celula bacilului căreia îi inoculează complexul de acizi nucleici. Aceștia dislocă programarea normală a celulelor gazdă, i se substituie și obligă colibacilul să fabrice în locul proteinelor necesare lui, proteine și A.D.N. de tip virotic. Când virusii constituți au atins un anumit grad de înmulțire, după aproximativ o jumătate de oră, celula colibacilului explodează, eliberând virusii astfel fabricați. Această formă de parazitism, să-i spunem molecular, constă de fapt în

un sens și o reprezentare antropomorfică, dar nu o măsurătoare.

Inercările de a da o definiție vieții sînt de cele mai multe ori simple tautologii și nu reprezintă interes deosebit pentru omul de știință.

Dacă supunem totuși fenomenul vital unei atente analize utilizînd metodele științei, adică o desfacere a fenomenului în componenții săi, constatăm că „viața” este legată de manifestarea următoarelor însușiri: formă, mișcare, adaptare, sensibilitate, compoziție chimică, structură celulară, metabolism și creștere și reproducere. Considerate separat, multe din acestea le întîlnim și în regnul mort, în lumea așază inanimată și, afară de ultimele patru, ele nu sînt indispensabile fenomenului vital. Ceea ce numim noi „viață” este așadar rezultatul prezenței într-un sistem delimitat în spațiu și timp a majorității acestor atribute împreună; ceea ce rămîne încă nelămurit în manifestarea fenomenului vital constă în complexitatea relațiilor care leagă toate aceste atribute într-un ansamblu armonios și unitar. În cazul formelor minore de viață, atributele sînt mai puțin numeroase, forma lor de expresie mai simplă, relațiile dintre ele mai puțin complexe. Virusul mozaicului, de pildă, dacă am dori să-l catalogăm printre viețuitoare am constata că îi lipsesc cîteva importante atribute: metabolismul, structura celulară, creșterea, adaptarea.

Unele din aceste atribute, însă, le întîlnim în mod singular și în regnul mort, la diferite substanțe cu o structură chimică mai complicată. Cu cît molecula crește în greutate, cu cît funcțiile chimice sînt mai numeroase și mai variate, cu atît însușirile substanței sînt mai numeroase, mai complexe, atributele se înmulțesc.

Lactoflavina reprezintă un sistem de oxidoreducere extrem de sensibil și specific, anumiți polimeri filiformi reproduc contractile mușchiulare și totuși refuzăm să le acordăm semnificația de „viu”

Trecerea de la regnul mort la lumea organizată este continuă și se face prin cîștigare treptată de atribute de către materie. Granița dintre viu și inanimat nu poate fi trasată, ea nu există pentru știință ci corespunde mai degrabă unei clasificări convenționale. Privind astfel lucrurile, începem să înțelegem sensul existenței virusului cristalin, semnificația prezenței lui. El reprezintă așadar un stadiu, o treaptă materială care se situează între regnul viu și mort, fără să aparțină nici uneia din ele, deoarece reprezintă tocmai una din verigile care le unește. O parte din proprietățile lui, unitate moleculară, anisotropie de scurgere, cristalizare și alte însușiri fizico-chimice îl situează în regnul mort, altele — ca posibilitatea de înmulțire, specificitate, activitate patogenă, tind să-l atribuie sistemelor vii. Această uriașă moleculă nucleoproteică are prea multe atribute pentru a se considera moartă și prea puține pentru a fi vie. Răspunsul „nu este nici viu, nici mort” indică just rolul de intermediar pe care îl ocupă și ne obligă să renunțăm la delimitările ades impuse de rigiditatea clasificărilor.

După această incursiune, cam lungă, în trecutul nu prea îndepărtat unde se situează obștia problemei ce ne interesează, să ne reîntoarcem la recenta realizare a profesorilor Kornberg și Gulian pe care am expus-o extrem de succint la începutul articolului. Obținerea de către cercetătorii americani a dublului colier de ADN a virusului Phi X 174 poate fi privită ca o simplă sinteză a unui compus macromolecular? Nu. Ea este mai mult decît atât, căci compuşii macromoleculari sintetizați pînă acum, oricît de complicată ar fi arhitectura lor moleculară, nu au capacitatea de a se reproduce, nu sînt programatori de metabolism. Reprezintă această sinteză obținerea pentru întîia oară a unui sistem viu „in vitro”? Nu încă; însușirile sale, anumite atribute importante care îi lipsesc, ne opresc de a-l trece printre vieții. Compusul plurimolecular de ADN sintetizat aparține domeniului de continuitate, care face legătura între cele două regnuri, pe care și astăzi sîntem tentați să le considerăm discontinui. El este un element menit să steargă granița, este o cucerire importantă în acel „no man's land” pentru a căruia cucerire se depun astăzi eforturi considerabile. Cercetătorii din domeniul fizicii, biochimiei, chimiei macromoleculare, al inframicrobiologiei, își organizează colective de lucru, pentru a supune acest teren de investigație prea puțin încă defrișat unui atac concentrat. Sînt sigur că viitorul apropiat ne rezervă numeroase și variate surprize.

Prof. dr. doc. Ioan Zugrăvescu
Membru corespondent al Academiei

POLITOLOGIA ȘI RAMURILE ÎNVECINATE

(Urmare din pag. a 3-a)

După același autor, sub aspectul „orientării spiritului” istoria, ca majoritatea științelor sociale contemporane, este o știință a „concretului”.

Istoria ar putea oferi, între altele, științei politice confirmarea reacției sale inițiale și spontane împotriva unui punct de vedere prea formal, prea exclusiv juridicizant al fenomenelor politice. „Cu istoria, știința politică — arată el — imparte, de asemenea, o viziune dinamică: viața politică îi apare ca un cîmp de forțe ce se confruntă” (René Rémon — Istoria și știința politică — în Revista franceză a învățămîntului superior din Franța, nr. 4, 1965).

În același sens, neidentificînd știința politică cu istoria, cunoscutul politolog francez Georges Burdeau arată că spre diferență de ce se întîmplă în istorie, pe terenul politologiei se urmărește un grad mai mare de analiză, de interpretare, de generalizare. Aici, însă, nu este vorba de descrierea instituțiilor care, după numeroase transformări, au devenit stat; ceea ce căutăm noi sînt învățămîntele despre exigențele materiale și spirituale prin care diferite genuri de organizații politice au dat provizoriu satisfacție înainte ca instituțiile statale să se dezvolte și să primească o formă durabilă; acestea sînt constante care se relevă de-a lungul diversității fenomenelor istorice și sociale și prin care se afirmă continuitatea unei idei relativ la semnificația puterii; în sfîrșit, aceasta este indicația precizărilor succesive din care s-a îmbogățit și s-a întărit o reprezentantă originară a mijloacelor de satisfacere a aspirațiilor de grup. Politologul (care în concepția lui Burdeau se confundă adeseori cu juristul) reține dintre faptele vieții sociale prestatele pe acelea care au reușit să se situeze pe o asemenea linie de dezvoltare, la sfîrșitul căreia au devenit stat (Georges Burdeau—Traité de science politique, tome 1, Paris, Librairie générale de droit

et de jurisprudence, p. 13).

Nici concepția conform căreia între politolog și jurist ar trebui pus semnul identității nu intrunește sufragiile unanime. Chiar pentru unii juriști, această concepție este unilaterală, nefondată și îngustează calea spre adevăr. După ce relevă aspectele nocive ale unei astfel de suprapunerii fortuite între politologie și drept — sau una din ramurile lui — Claude Albert Colliard, teoretician francez al dreptului — menționează în studiul său: Știința juridică și știința politică — înserat în coloanele aceleiași reviste a învățămîntului superior — unele elemente mai importante ale deosebirii, ale discontinuității dintre știința politică, pe de o parte, și știința juridică, pe de altă parte. Juristul pleacă, arată el, de la o regulă de drept și foarte general de la un text scris, aplică un raționament deductiv și atunci cînd depășind metoda exegezei, se preocupă de fapte, el le utilizează fie pentru a ilustra și demonstra regula, fie, din contra, pentru a-i stabili limitele de aplicare. Mergînd pe o linie exclusivistă, unilaterală, de a atribui politologiei numai tipul de raționament inductiv, iar cercetării juridice pe cel deductiv, el susține că politica folosește procedeul observației și va aplica apoi un raționament de tip inductiv (deductiv, folosit de știința juridică). Sistemizarea va consta deci în a uni o întreagă serie de date și fapte, a le grupa, a le compara pentru a degaja analogiile sau, dimpotrivă, neasemănările. Astfel se va putea stabili o tipologie.

Conform tezelor sale, complexitatea fenomenului politic provine nu numai din existența însăși a elementelor multiple — complexitate statică, dar din ceea ce se adaugă acesteia: o complexitate de ordin dinamic, diferite elemente ale fenomenului exercitînd o influență unele asupra altora. În mod îndreptățit el respinge prăpăstia pe care unii doctrinari vor să o sape între poli-

tologie și știința juridică, plecînd de la susținerea nejustificată că numai știința juridică ar avea un caracter normativ. Autorul citat arată că este un fapt constat și verificat că politologul tînteste și practic realizează niște norme bine conturate, care privesc comportamentul social al indivizilor, statelor, partidelor.

Multă atenție concentrează, mai ales în ultima vreme, corelația dintre știința politică și sociologie în general și mai recent între politologie și sociologia politică.

Nefiind vorba de încheierea acestui proces de clarificare a problemelor puse, discuțiile și punctele de vedere contrare sau contradictorii chiar, apar în legătură atît cu relatele, am zice, politologia, pe de o parte, sociologia, pe de altă parte, cît și cu copula dintre ele, cu relația sau interrelația lor.

Mai conturată, și socotim mai credibilă, este opinia că, larg-go sensu, deosebirea dintre ele constă în aceea că sociologia (și cu anumite deosebiri, chiar sociologia politică) studiază societatea în ansamblul său, în vreme ce în vizorul științei politice intră doar „fizionomia” instituțională, referitoare la stat, partide, organizații obștești, clase sociale, precum și conștiința politică, opinia publică etc.

Așadar, opinia, căreia îi subscriem, este că sfera (și bineînțeles și obiectul) sociologiei este mult mai largă. S-ar putea spune că orice fenomen, proces politic sînt sociale, și în linii generale, orice fenomen și proces social sînt în același timp și politici. Dar această similitudine nu trebuie exagerată.

Mai dificil pînă în prezent este pentru sociologi, ca și pentru politologi de a arăta deosebirile între metodele de cercetare ale acestora. Oricum, rămîne un fapt incontestabil că cele două noțiuni ascund, îmbracă un conținut diferit, nefiind vorba în cazul de față doar de diferențe terminologice, ci și de unele reale, substanțiale.

NOTE • NOTE • NOTE • NOTE



Din ansamblul de clădiri amplasat în zona Malu Stîng Bahlui — Tudor Vladimirescu din Iași, proiectat de către D.S.A.P.C. Iași, a intrat în execuție complexul social studentesc format din 15 cămine și o cantină. Capacitatea: 6.000 locuri. E vorba de blocuri a patru etaje ce formează o serie de alveole, unghiul de frîngere realizînd planuri de umbră și lumină. Fiecare cameră cuprinde două paturi, bibliotecă suspendată, mese pentru studiu și difuzoare; nivelele sînt dotate cu grupuri sanitare de baie, cameră pentru curățat îmbrăcămîntea, oficiu pentru mici miniturii și cameră. Plafonare fonosorbantă, săli de lectură cu placaj, holuri pavate cu mozaic colorat asigură studenților un confort cît mai modern. Pe cornișa teraselor centrale din zona Buceșinescu — Tudor Vladimirescu — Splai Bahlui urmează a începe construcția Facultății de chimie industrială din cadrul Institutului politehnic Iași. Facultatea va cuprinde 12 catedre, laboratoare, săli de lucrări și ateliere, săli de protecție, amfitreie, bibliotecă. Amplasarea unei astfel de clădiri pe terasa de sud a orașului, cu vedere spre zona industrială, va contribui la înfrumusețarea cartierelor de jos și va constitui începutul noului cetățuie universitare a Iașului.

Un plant al Institutului de documentare tehnică ne informează asupra profilului, sche-

mei de organizare și volumului de activitate (titluri de cărți, reviste, achiziționate din țară sau străinătate, publicații proprii etc.) al acestuia: „Institutul central de documentare tehnică achiziționează material documentar tehnic și tehnico-economic: reviste, cărți, prospecte, microfîlme, descrieri de invenții și alte lucrări de specialitate, — atît românești, cît și străine. Organizează acest material și-l păstrează în bibliotecă sa. Prelucurează fondul de material documentar și informează instituțiile economice, institutele de cercetări și proiectare, întreprinderile din toate ramurile economiei naționale asupra celor mai noi realizări tehnico-științifice și economice. Efectuează studii și cercetări în documentare. Coordonează și îndrumă metodologic organele de documentare tehnică. Multiplică cu mijloace proprii publicațiile sale documentare. Difuzează respectivele publicații pe bază de abonamente și contra cost”.

Avînd în vedere amploarea acestor activități și importanța lor pentru dezvoltarea științei și tehnicii, socotim deosebit de utilă inițiativa I.D.T. de a crea un „Birou teritorial de documentare și informare” la Iași, alături de altul, la Galați și de un al treilea, care va lua ființă la Brașov. Biroul teritorial I.D.T. Iași își va începe activitatea pe 25 a-

prilii 1968. În cadrul acestuia se vor putea face abonamente la toate publicațiile respectivului institut precum și comenzi pentru microfîlme, xerocpii, fotoreproduceri ale revistelor sau cărților tehnice, traduceri, cercetări bibliografice, sinteze documentare. Totodată se vor efectua și împrumuturi prin poștă, de materialele documentare existente în fondurile I.D.T. Biroul I.D.T. Iași va deservi județele Iași, Vaslui, Bacău, Neamț, Suceava, Botoșani.

În Laboratorul de Mașini Agricoale din cadrul Institutului Politehnic Iași, un colectiv format din ing. I. Crudu, ing. V. Neulăasa, ing. I. Ibănescu și ing. D. Dăscălescu, în colaborare cu specialiștii din producție, cercetează calitățile de lubrefiant ale bisulfurii de molibden de fabricație românească, care se folosește atît ca material de ungere solid, cît și în amestec cu uleiuri de ungere sau unsoari.

Cercetările efectuate pînă în prezent de către acest colectiv asupra amestecului de bisulfură de molibden cu uleiuri, arată că există un amestec optim care conduce la un coeficient de frecare minim. Cunoașterea proprietăților de ungere ale bisulfurii de molibden indigene prezintă un interes deosebit pentru economia națională, deoarece în momentul de față acest material se importă.

VIAȚĂ ÎN LABORATOR

substituția codului normal al celulei gazde, printr-un alt cod genetic străin, impus din afară. Cibernetic vorbind, asistăm la înlocuirea unei programări, prin alta.

Dublul inel de A.D.N. obținut „in vitro” de cercetătorii americani s-a dovedit identic cu acela al virusului Phi X 174, el fiind capabil să se reproducă cînd beneficiază de condiții favorabile.

Nu este de mirare de ce această descoperire a produs senzație. Prin sinteză în laborator s-a reușit să se obțină o combinație polimoleculară organică capabilă să se înmulțească, să aibă una din însușirile specifice vieții — reproducerea. De aici și pînă la titlurile — „viața obținută în eprubetă” — „sinteza vieții în laborator” etc., sub care a fost prezentată marelui public descoperirea nu a fost decît un pas. Oare așa să fie? Cîtă parte de adevăr și cîtă exagerare reflectă asemenea titluri? Întrebarea merită efortul unui răspuns, dar pentru acesta trebuie să ne întoarcem cu trei decenii în urmă, cînd o altă descoperire, de aceeași proporții, a produs un răsunet asemănător.

Din frunzele plantei de tutun bolnave de „maladiă mozaicului” W. Stanley în 1935 a reușit să izoleze agentul patogen dovedit a fi o entitate submicroscopică, un virus, alcătuit din molecule nucleoproteice cu greutate moleculară de 20.000.000. Compoziția lui chimică, punctul izoelectric, conductibilitatea și alte comportări ofereau chimistului posibilitatea să-l determine proprietățile prin procedee analitice obișnuite, să-l definească și să-l clasifice, deși structura moleculară apărea deosebit de complicată. Mai mult, această nucleoproteină-virus a reușit să fie cristalizată prin tehnici adecvate, cristalele putînd la rîndul lor infecta plante de tutun, păstrînd deci nealterate toate calitățile de agent patogen.

Bineînțeles că, la vremea aceea, s-au ridicat o serie de întrebări, s-au manifestat anumite scepticisme, așa cum se înțîmplă întotdeauna cînd un fapt experimental nou contrazice într-o largă măsură cunoștințele științifice, sau chiar mai grav, bunul simț științific al epocii. În ce sens se putea afirma că această nucleoproteină care se dispune în forme geometrice regulate — proprietate caracteristică substanțelor chimice unitare — este vie? În ce măsură putem spune că aceste cristale ce pot fi păstrate cu ușurință într-un borcan de sticlă, trăiesc? Privind micul cristal savanții de acum treizeci de ani își puneau întrebarea: „viu sau mort?”. Desigur că, la această întrebare care acum ne apare depășită, răspunsul suna paradoxal — „Nu este nici viu nici mort”. Răspunsul acesta rămîne și astăzi valabil, dar a pierdut calitatea de paradox. Și acesta este un fapt deosebit de important. Să ne explicăm.

Oamenii de știință au împrumutat cuvintele „viață” și „viu” din limbajul curent. Noțiunea de viață, într-un anumit sens, este lipsită de conținut științific, căci nu găsim pentru ea o definiție ca pentru un fenomen fizico-chimic oarecare. Ea nu poate găsi o semnificație calitativă și nici o expresie cantitativă în domeniul științelor exacte. Pentru știință, noțiunile de viață și viețuitor rămîn mai departe legate de posibilitățile de intuiție, ele au

UMORUL ȘI AVATARURILE LUI (X)



cu obiectele..." (ibidem, p. 610). Hegel se arată vizibil stingerit de platitudinea unui anumit gen de umor, în care „subiectul alunecă pe panta toanelor și a glumelor sale întâmplătoare”, iar „ideile lui capricioase” ajung să ne obosească în curând; filozoful nu poate agreea tonalitatea umorului care trece „în sentimental și susceptibil”. În acest sens, opera lui Jean Paul i se pare a oferi destule exemple negative, contrare „adevărului umor”, căruia „ii sint proprii multă profunzime și bogăție a spiritului” — așa cum a putut înțeli Hegel la Sterne sau la... Hippel.

Instituind această distincție între „adevărul umor” al lui Sterne și umorul hiper-subiectiv al lui Jean Paul, Hegel își legitima o dată mai mult propria teză a evoluției artei spre romantism, care aduce elemente noi față de epoca luminilor. Însă Hegel închidea prea ușor ochii la o realitate indiscutabilă: există o certă continuitate a umorului de la Sterne la Jean Paul, datorată aceluiași subiectivism ce apare la fel de accentuat în *Viața și opiniile lui Tristram Shandy* ca și, să zicem, în *Vârsta îngrată* (*Flegeljahre*) a lui Jean Paul. Preferința hegeliană pentru umorul lui Hippel constituie și ea un fel de dublă curiozitate: Hippel a fost tocmai un mijlocitor între creația lui Sterne și a lui Jean Paul (distincțiile între acești trei autori fiind doar de nuanță și de calitate artistică și nu de sens general al umorului); iar bogăția expresivă și mobilitatea lui Jean Paul sunt îndeobște apreciate ca incomparabil superioare „izvorului” reprezentat de Hippel.

Deși Friedrich Theodor Vischer a fost elevul lui Hegel, el l-a urmat totuși pe Jean Paul în ceea ce privește estetica umorului. Uneori a putut evita, de altminteri, acest compromis, căci Hegel însuși nu s-a găsit într-un dezaconat perpetuu cu Jean Paul: amândoi considerau, de pildă — și Vischer i-a urmat — că umorul constă într-o „autoderiziune”; amândoi au recunoscut caracterul subiectiv al umorului — și Schopenhauer și alții aveau să preia ideea, chiar dacă uneori agreeau mai puțin acest subiectivism.

În ceea ce-l privește, Fr. Th. Vischer declară ritos: „umorul practică întotdeauna metafizica” — ceea ce sună, firește, cam îndrăzneț. Între a avea o anume „viziune despre lume”, o „Weltanschauung”, în sensul larg pe care i-l dădea Jean Paul, și între „a practica metafizica” este totuși o distanță apreciabilă. Vischer teoretizează, în ge-

obiect sub un concept ce-i este de altminteri eterogen și prin urmare fenomenul risului consemnează întotdeauna perceperea subită a unei incongruențe între un asemenea concept și obiectul real gândit printr-insul, în consecință între abstract și intuitiv”. (*Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 2 (*Intregiri*), publ. în *Opere complete*, Leipzig Brockhaus, 1938, vol. 3, p. 99). Satisfacția comică e atribuită de el bucuriei, plăcerii primare, imediate și fără efort a „voinței”. ori de câte ori ea constată triumful „varietății infinite a realităților concrete” asupra gândirii abstracte. Consider, însă, că ceea ce separă punctul de vedere kantian (respins de Schopenhauer) conform căruia risul este „un afect ce rezultă din preschimbarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic” și teoria schopenhaueriană a subsumării paradoxale, nu este chiar o prăpastie. Ambele opinii se reazămă, în cele din urmă, tot pe vechea teză a contrastului nedăunător între ceea ce ne închipuim, între așteptări, și ceea ce se petrece în realitate — cu mențiunea doar că în explicația lui Kant avea un loc și afectivitatea. Un estetician al „empatiei” ca J. Volkelt va combata mai tirziu concepția unilaterală a lui Schopenhauer despre ridicul ca rezultat al unei pure mișcări a reprezentărilor noastre, insistând asupra caracterului afectiv al comicului.

Când ia în discuție umorul, Schopenhauer îl definește (îngustându-i regretabil sfera) ca pe un mijloc de obținere a comicului, un mijloc contrastant cu ironia. Cu toate că blama confuzia contemporanilor între comicul banal și umor (asemuită de el cu tendința de a pune pe orice fel de han firma „hotel”), Schopenhauer nu vedea totuși în umor altceva decât un procedeu: „Dacă gluma se ascunde însă în spatele seriozității, atunci se naște ironia... Inversul ironiei ar fi în consecință, seriozitatea ascunsă în spatele glumei — și acesta este umorul. L-am putea denumi dublul contrapunct al ironiei.” (ibidem, p. 109). Ceea ce ar fi de reținut nu e atât definirea intelectualistă a umorului ca un revers al ironiei, ci faptul că umorul ascunde în spatele aparențelor vesele un element serios; este un adevăr ce convine, de bună seamă, umorului, așa cum îl concepem și azi, ca modalitate artistică specifică de manifestare a unei viziuni despre lume. Schopenhauer cita în sprijinul teoriei sale creația predominant subiectivă și capricioasă a lui H. Heine, posesorul unui umor autentic, tocmai fiindcă prezintă atâtea implicații serioase.

În privința acestei seriozități ascunse a umorului, și fiindcă e vorba de Heine, ar trebui totuși specificat din nou că ea nu dă curs unei etici categorice și adeseori didactice, cum face seriozitatea evidentă a satirei și cum se întâmplă de atâtea ori la Heine; umoristul e dimpotrivă un personaj încercat de îndoilei profunde față de tot ce se dă drept „categoric”, inclusiv modalitatea propriei sale existențe. Seriozitatea umorului este tolerantă, aceea a satirei nu — ceea ce depinde, între altele, și de diferențierea însăși a obiectelor „comice” pe care le au în vedere.

În contrast net cu metafizica, ceea ce l-a preocupat în primul rând pe Karl Marx a fost funcția socială a comicului satiric — deși remarcile sale nu s-au dezvoltat pînă la o estetică a comicului, în care să fi fost atinsă și chestiunea umorului. „Hegel face undeva observația că toate marile evenimente și personalități care au o importanță istorică mondială apar, ca să zicem așa, de două ori. El a uitat să adauge: prima oară ca tragedie, a doua oară ca farsă.” (Marx-Engels, *Despre artă*, Buc. 1966, vol. I, p. 54). Este acesta un fel vesel al istoriei de a îngropa vechile forme. Eroii adevărați trăiesc o singură dată avind o grandoare adesea tragică; în crepusculul orînduirilor însă, nu pot să mai apară decât „cabotini” care ne oferă spectacolul lor comic „pentru ca omenirea să se despartă cu voioșie de trecutul ei”. Și Marx și Engels au fost prea solicitați de aspectele profund nocive ale unor farse politice de felul lui „18 brumar” al lui Napoleon cel Mic, pentru ca, în calitate lor de militanți, să nu intervină adeseori pe ton de pamflet și să nu rețină cu precădere din tezaurul literar universal tocmai pe autorii satirici — de la Persius, Lucian sau Boccaccio, pînă la Carlyle. Chiar din operele unor mari umoriști precum Cervantes ori Swift, ei au citat, actualizându-le, tot pasaje sau aluzii ce puteau servi prozei lor combative. Cu toate că ambii gustau umorul, comicul satiric i-a interesat în mod precumpănitor.

Val. Panaitescu

metafizica germană și umorul

Majoritatea teoreticienilor germani ai umorului au conștientat, în cursul veacului trecut, pe urmele lui Jean Paul, să pună în evidență latura subiectivă a umorului. Excepție face Hegel care manifestă o anumită rezervă față de subiectivism și de opera lui Jean Paul în particular — căruia, de altfel, nici Schopenhauer nu i se va arăta mult mai favorabil. „Jean Paul este la noi un umorist iubit, cu toate că el este mai bizar decât toți ceilalți în unirea barocă a tot ceea ce obiectiv e mai îndepărtat și prin aruncarea clăie peste grămadă a unor obiecte aduse în relație în chip absolut subiectiv”. (Hegel, *Prelegeri de estetică*, Buc. 1966, vol. I, p. 610). După cum se știe, Hegel pledează pentru prezența integrală a subiectivității în obiect, pentru o atitudine plină de seriozitate a creatorului față de conținutul operei sale. Cu simțul său de ordine și de echilibru, Hegel vine în întimpinarea unora din pozițiile lui Goethe, olimpiantul, care a rămas nereceptiv atît la umor cit și la ironia romantică. Asemenea fenomene artistice, contribuiau, după părerea sa, la disoluția formelor regulate, atît de scumpe gustului clasicizant. În arta clasică, Hegel prețuia, la rîndul său, acea „reprezentare a idealului conformă conceptului, desăvîrșire a împărăției frumosului. Nimic nu poate fi, nici nu poate deveni mai frumos.” (ibidem, p. 527).

Or, în completă distonanță cu ceea ce îl fermeca în arta elină, Hegel descoperă în arta romantică prezența unui ferment al dezechilibrului, prezența umorului care „prin puterea unor ieșiri spirituale subiective, a unor trăsături sau a unor feluri frapante de a vedea... face să se descompună în sine și să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv și să cîștige o formă de realitate fermă. Datorită acestui procedeu, este nimicită în sine orice independență a unui conținut obiectiv precum și coerența formei în sine ferme, coerență dată de acest conținut, iar reprezentarea artistică nu este decît un joc

nere, prea riguros, fiind mai puțin atent la practica literară vie a umorului, decît predecesorii săi.

Se pare totuși că lui Vischer îi revine meritul de a fi cel dintîi estetician care a deosebit cu claritate cele două forme fundamentale ale umorului. Cu un secol înaintea distincției operate de André Maurois între umorul „roz” și umorul „negru”, Fr. Th. Vischer vorbea despre un „umor împăcat” și unul „neimpăcat” („ein versöhnter und ein unversöhnter Humor”), în prima sa operă de estetică: *Despre sublim și comic, o contribuție la filozofia frumosului* (Stuttgart, 1837, p. 213). Mai tirziu, în *Estetica sau știința frumosului*, el va denumi umorul neimpăcat „gebrochener Humor”, adică „umor frînt”, „descurajat”.

Schopenhauer va recunoaște și el existența umorului pesimist, cu toate că nu împărtășește alte poziții ale lui Vischer. De altfel, încă pentru K. Solger, gînditor spiritualist ale cărui dialoguri și prelegeri estetice i-au fost utile lui Hegel, umorul reprezintă o stare în care „ridicolul și tragicul apar reunite”. Solger subscria însă cu prag mare ușurință la o opinie care circula în epocă și anume aceea că ironia romantică ar reprezenta o formă supremă a umorului. Cum am mai remarcat și într-alt loc, aceasta antrenează o confuzie de planuri: este nejustificată coordonarea ironiei cu umorul, precum și substituirea unilaterală a jocului autodizolvant al ironiei romantice, unei viziuni umoristice despre lume, care e de departe mai complexă implicînd și alte momente.

Corelarea prea strînsă a noțiunilor de ironie și umor s-a repetat la Schopenhauer, prin însuși gestul său de a le fi opus de la egal la egal. În stilul său energetic și categoric, fondatorul voluntarismului pesimist proclama mai întîi că a rezolvat o dată pentru totdeauna problema ridicolului, pe care Cicero o socotise cîndva prea grea pentru puterile sale. Pentru Schopenhauer, ridicolul își are originea în „subsumarea paradoxală și, ca atare, neașteptată, a unui

PROBLEMATICĂ ȘI STIL

(Urmare din pag. a 7-a)

mai în anumite contexte sau sisteme structurale.

Uneori pendularea între atribuțiile contradictorii ale artei, pare a fi tot de dificultatea sintezei autonomiei estetice cu funcțiile extraestetice, a însușirilor extrinseci cu cele intrinseci ale artei. Într-o monografie de altfel utilă și nu o dată judicioasă („Structuralismul” de V. Nemoianu) autorul — comentînd unele referințe bibliografice afirmă la un capitol („Structuralismul în critica literară”): „Forma nu mai este o sumă, ci o organizare coerentă de motive și teme, un microcosm autonom” (s.n.). R. Barthes, admonestat pe parcurs în mai multe rînduri, aici e criticat pentru că „subordonează forma conținutului”, căutînd „în cel mai bun caz, jocuri și metamorfoze ale ideii, nu alcătuiți ale operei ca tot”. Eliot însuși, a daugă autorul, ar respinge preocuparea pentru condițiile exterioare ale actului creator, dîndu-ni-se nu o dată teme să înțelegem că structuralismul respinge implicit și funcțiile neartistice ale creației, inclusiv cea de cunoaștere. Și totuși, capitolul următor („Structuralismul în creația artistică”) începe cu un paragraf intitulat

astfel: „În măsura în care arta e cunoaștere, se poate și acolo înregistra un structuralism”.

Unele precizări care lipsesc din monografie sînt următoarele: pe de o parte nu trebuie să ne temem de „idealitatea” operei de artă, de „conținutul ei de idei” și ficțiune, căci faptul nu duce la abstractism, fiind prezumată o idealitate „accesibilă empiric”, pe de altă parte, putem recunoaște în pace că opera de artă e o formă de cunoaștere a adevărului, aceasta nedesființîndu-i specificul, căci nu e vorba de cunoașterea unui adevăr verificabil experimental, ca în știința de exemplu, chiar dacă nu e nici numai adevăr artistic în sensul inaderenței la alte adevăruri.

2. MIT ȘI INTERPRETARE TEMATICĂ

Inercarea de a semnifica tematic sau problematic un text dovedește și mai elocvent decît succinta trecere în revistă de mai sus, dificultățile de care este întîmpinată ju-

decata de valoare atunci cînd încearcă să abordeze raportul problematică-stil sau sens-limbaj în creația literară. Claude Lévi-Strauss a precizat că structuralismul său diferă de școala formalismului mai ales pentru că la el „structura” este o unitate inseparabilă de elemente formale (raporturi) și materiale (unități semantice), avînd un sens în oricare din metamorfozele ei (Cf. „Archives européennes de sociologie” tom VII, 1966, nr. 1). Dar nu e vorba de un sens univoc, căci, precizează antropologul francez: „A înțelege sensul unui termen, înseamnă a-l permuta în toate contextele sale. În cazul literaturii orale, aceste contexte constituie însuși ansamblul variantelor, adică sistemul compatibilităților și al incompatibilităților ce caracterizează ansamblul permutabil” (ibidem, pag. 40). Explicarea sau interpretarea subiectivă, unilaterală, este astfel exclusă o dată cu eliminarea posibilității de a alege arbitrar una dintre permutările semantice.

Pe această linie se repropunează justificat mitografiilor „clasică” tendința de a căuta dincolo de fabulă un obiect sau o întâmplare reală. Nu este acceptată nici teoria

arhetipurilor, a lui Jung, sub motiv că presupune necunoașterea mecanismului primitiv și implicit al celui cult, care încearcă să-l imite) de simbolizare; căci în timp ce arhetipurile se bazează pe un conținut prestabil, căutat apoi în mitologiile diverselor popoare, simbolul mitic nu are un conținut propriu, ci trimite mereu la alt simbol. Există un sens, o temă de simbolizare, dar nu poate fi identificată decît pozițional ca termen în interiorul unei structuri. În ultimă instanță însuși sistemul mitologic al unui popor, constituit ca structură, nu poate fi înțeles științific decît în raport cu sistemele mitologice ale altor popoare, comunicare ce se dovedește condiția culturii moderne, indiferent că are un caracter mitic sau dimpotrivă, raționalist.

Pentru comentatorul modern de creație artistică decurg, nu arareori, îndăjăminte prețioase din cunoașterea unor teze ale mitografiei, în genere ale antropologiei moderne. Este știut ce pondere a căpătat în preocupările artiștilor legenda, simbolul, mitul. Modul discursiv și rigid logicist de a dezbate problematica unei creații literare s-a perimat ireversibil astăzi, cînd gruparea unităților semantice ale structurii literare este apreciată ca un „decupaj” arbitrar, cînd substituit cu altul mai fidel contextului. Soluția limitării acestui carusel al

ambiguității este căutată într-o incertitudine și mai amplă, în confruntarea cazului particular cu sisteme de referințe multidimensionale și în cele din urmă cu un simbolism de inspirație matematică. Se ajunge inevitabil la concluzia — evident abuzivă — că asemenea mitului, orice produse ale spiritului și în special cele artistice, nu pot avea sensuri unanim acceptate, cîntă vreme există un limbaj simbolic care indică mereu altceva.

Creația artistică nu poate oferi un sens exclusiv și de aceea, ca și mitul antropologic, ea n-ar putea fi convertită în categorii semantice, ci doar interpretată, operație de largă disponibilitate intelectuală care ar face-o la fel de arbitrară, de incertă logic ca însuși actul creației. (Trebuie să recunoaștem că o asemenea ipostază nu poate fi decît măgulitoare pentru criticii literari, eliberați astfel de complexul... umilitoarei „supunerii la obiect” ca simpli comentatori: ei dobîndesc prilejul să se erijeze în creatori, deopotrivă cu artiștii analizați).

Asemenea puncte de vedere pornesc pe de o parte de la premisa simbolistă a extensibilității structurilor muzicale în interpretarea oricărei creații artistice, iar pe de altă de la cea antropologică, conform căreia orice produs spiritual uman poate fi înțeles printr-o metodologie structura-

list-mitografică. În ambele cazuri se postulează relativizarea absolută, dacă nu eliminarea problematicii, a oricărei semnificații. De fapt însă metodele antropologice izvorite din studiul omului totemic, deținător inconștient al unei spiritualități rudimentare, incapabil de a-și înțelege condiția și lipsit de viziunea istorică, nu pot fi universale valabile. Pornit din intenția polemică, de a censura excesele istoriste, în interpretarea cunoașterii umane — ca latură a actului creator — structuralismul antropologic poate cel mult dovedi că nu orice act și cuvînt uman este produsul unui determinism riguros, că istoricul nu este „o cunoaștere privilegiată”, ci o posibilitate, printre altele, de sistematizare sau structurare. Dar: „Ceea ce este de conceput pentru a interpreta muzica și miturile nu poate fi imediat aplicabil altor domenii... În orice alt domeniu, cum ar fi literatura, filozofia etc. sîntem confrunțați cu un „sens” coerent și orice fapt care ar fi constrîns să se alinieze între categoriile mitologiilor s-ar arăta rebel la alt decupaj decît cel indicat de propria sa natură conștientă”. Aceste aprecieri aparțin unui adept lucid al metodologiei antropologist-structuraliste (F. Fleischmann: „L'esprit humain selon Claude Lévi-Strauss”, ibidem, pag. 41).

(Va urma)

PETROLUL

Oricât de departe am privi în viitor, chiar după ce industria de vîrî va fi utilată pe de-a-ntregul cu mașini nucleare, petrolul va rămîne alimentul industriilor mijlocii, meșteșugărești și auxiliare. Datele statistice atestă că lumea consumă din ce în ce mai multă energie: de la 12 milioane Kcal. pe cap de locuitor în 1953, la peste 20 de milioane astăzi. Această energie și-o procură din ce în ce mai mult din petrol, care alimentează peste 60 la sută din consumul mondial, față de numai 19 la sută în 1930. În mai puțin de trei ani, în 1970, vor fi necesare anual 2 miliarde tone de hidrocarburi!

Faptul că petrolul va rămîne în viitorii 20 de ani pentru Europa occidentală, de exemplu, problema esențială, datorită producției insuficiente ce nu va acoperi în 1980 decît 3—4 la sută din totalul necesităților reale, companiile petroliere (îndeosebi cele americane) își îndreaptă tot mai mult privirea către aurul negru african. Angajate într-o puternică luptă de concurență, aceste companii au încercat să intre în contact direct cu conducătorii regiunilor petroliere, mergînd pînă la amestecul brutal în afacerile interne ale țărilor respective. Tragedia prin care trece poporul nigerian constituie o dovadă concludentă a faptului că în afara conflictelor tribale în urma mașinațiunilor monopolurilor capitaliste, au căpăt deosebită acuitate conflictele prilejuite de lupta pentru obținerea unor cît mai mari beneficii din vânzarea bogățiilor țării. În mai puțin de 10 ani, Nigeria a devenit cea de-a 10-a țară producătoare de țiței din lume. La mijlocul anului trecut, se ajunsese la o exploatare zil-

comentariul nostru

nică de 580.000 barili. În 1937, „British Petroleum Company”, care aparține pe jumătate guvernului britanic și compania anglo-olandeză „Shell” au început operațiunile de prospectare. Dar de abia în 1958 au fost exploatare primele zăcăminte situate în mlaștinile Mongrove din delta Nigerului. Căntățile anuale exploatare se ridică atunci la 252.000 tone, dar nouă ani mai tîrziu aceeași cantitate era produsă la fiecare 60 de ore. Intre timp, alte opt companii americane, franceze și italiene au obținut concesiuni. Un loc important îl ocupă Nigeria orientată care concentrează cele mai mari bogății petroliere ale țării și pe teritoriul căreia războiul civil aduce grave prejudicii economiei provinciei, proclamată independentă sub denumirea de Biafra.

Dar, monopolurile controlate mai mult sau mai puțin de anglo-saxoni, învățate să dispună de viața unor națiuni întregi, ținesc nu numai la petrolul nigerian, ci în general la întreg subsolul african, care în ultimul timp a devenit una din zonele importante în bilanțul petrolului din lume; dezvoltarea economică a Africii pare să-și fi găsit unul din sectoarele sale pilot în industria petrolieră. Cu mai puțin de 10 ani în urmă producția de petrol african se limita în mod practic la Egipt, de unde se extrăgeau aproximativ 3.000.000 de tone petrol brut pe an. Dar numeroasele prospecțiuni din ultimii ani au dat la iveală existența unor imense zăcăminte petroliere în Libia, Tunisia, Algeria și Gabon. Zăcămintele descoperite pe continentul african au sporit de la 1 miliard tone petrol brut în 1960 la peste 3 miliarde în prezent, în timp ce rezervele de gaz s-au ridicat de la 1.500 la aproape 2.500 miliarde m.c. Zăcămintele petroliere africane capătă de pe acum o importanță mondială (ele reprezentînd 3 miliarde tone dintr-un total mondial de 48 de miliarde) și aceste rezerve vor fi puse și mai mult în valoare în anii viitori. Dar, rezervele nu se mai calculează în sute și miliarde ani de consum, ci cel mult în decenii. Și nimeni nu se hazardază astăzi să prezică ce se va întîmpla în 1990 și cu atît mai puțin în zorii secolului al XXI-lea. Se știe doar că în 3—4 secole, tot petrolul produs de Pămînt de la originea sa va fi epuizat.

Firește că prospectările se succed într-un ritm rapid; se știe, de pildă, că subsolul marin conține de două ori mai mult petrol decît rezervele continentale, dar exploatarea acestuia revine din ce în ce mai scump...

Statele africane, conștiente de locul pe care îl ocupă aurul negru în economia lor, sînt hotărîte să facă tot ce le este posibil pentru a pune această bogăție în slujba dezvoltării lor independente. Unele măsuri luate în această privință sînt concludente. În 1966 a fost adoptată o hotărîre care va avea o mare importanță pentru dezvoltarea viitoare a Africii: Zambia și Tanzania au hotărît să construiască în comun o conductă petrolieră cu o lungime de 1.700 kilometri, care va lega rîul Nile de la Dar-es-Salaam de N'dola, oraș principal pe traseul „centurii cuprului”, unde cererea de produse petroliere este în creștere masivă. Importanța acestui proiect constă în faptul că este pentru prima oară cînd se construiește în Africa o conductă care să lege regiunile de coastă cu cele din interiorul continentului. Este un început promițător.

Radu Simionescu

După aproape un sfert de veac de la apariția ultimului său roman, „Les noyers d'Altenburg” (1943), André Malraux publică primul volum din răsănuțoarele sale Antimemorii (Paris, Gallimard, 1967), din care s-au vîndut în câteva luni 300.000 de exemplare. Este prima parte dintr-o serie care va cuprinde, după toate indicațiile, patru tomuri, a căror apariție integrală va avea loc numai după moartea autorului, aminare impusă de rațiuni de ordin istoric. De altfel, și în volumul de față — diu care prezentăm în traducere un fragment din primul capitol, referitor la tehnica memorialistică a scriitorului — o serie de pagini n-au fost incluse din aceleași motive. Întrucît nu numai conținutul dar și titlul acestor Antimemorii a produs surprindere, socotim necesar a reproduce, în același sens, și alte precizări ale autorului, date în cadrul unui interviu cu Michel Droj, publicat în Le Figaro Littéraire, 2—8 octombrie 1967:

„M. D. Pentru ce ați ales prefixul anti, prefix, care continuă să sîrînească atîtea comentarii?”

A. M. Pentru a sublinia totala diferență între ceea ce se numește, în mod tradițional Memorii, și ceea ce încerc să fac eu. În Figaro s-a scris: „Există în acest cuvînt ceva agresiv”. Asta și vreau! Dar atunci dacă agresivitatea există, ea este cu desăvîrșire premeditată. Dacă aș fi intitulat această carte Memorii, cred că ne-am fi găsit în fața unei mari neînțelegeri. Cîțitorul obișnuit cu lectura Memoriilor așteaptă să citească confesiuni — și Dumnezeu știe că nu e cazul — sau, ceva care seamănă cu Jurnalul fraților Goncourt.

Am creat personaje, desigur, dar nu pentru ca să se poată spune: „Uite încă unul!”. Frații Goncourt afirmă că ei atunci cînd scriu se gîndesc la scriitorii de mina a doua a veacului al XVIII-lea, însă de fapt nu ne spun despre ei decît povești. Pe drept cuvînt, ei se gîndesc la Saint-Simon. Și este limpede că de cînd l-ai auzit pe Flaubert, scriitor care a cunoscut un mare succes, povestind cum a compus romanul său Doamna Bovary, începi să notezi cu febrilitate același lucru, pentru posteritate, așa cum a făcut și el. Eu, efectiv, n-am făcut niciodată însemnări cu intenția de a scrie Memorii. Uneori am notat întîmplări pentru că ele mi s-au părut extrem de importante și n-am vrut ca memoria să le piardă. Notările mele, însă, nu sînt jurnalistice.

Individul a ocupat în Memorii locul pe care îl știm atunci cînd ele au devenit Confesiuni. Memoriile Sf. Augustin nu sînt deloc confesiuni și pînă la urmă ajung să fie un tratat de metafizică. Nimeni nu s-ar gîndi să numească confesiuni Memoriile lui Saint-Simon:

cînd vorbește despre el e numai ca să fie admirat. Am căutat Omul în marile acțiuni ale camenilor de seamă, îl căutam în acțiunile secrete ale indivizilor. (Cu atît mai mult cu cît marile acțiuni au fost adesea violente, și că faptele diverse au banalizat violența). Memoriile din sec. al XX-lea sînt de două feluri. Primele mărturisesc evenimente: avem, uneori ca în Memoriile de război ale generalului de Gaulle, sau ca în Cei șapte stîlpi ai înțelepciunii, povestirea executării unui mare plan. Altele urmăresc introspecția, a cărei ilustru și ultim reprezentant rămîne Gide, concepută ca un studiu despre om. Ulyse și în căutarea timpului pierdut au îmbrăcat totuși forma romanului. Introspecția, gen confesiune, s-a schimbat, pentru că mărturisirile celui mai provocator memorialist sînt puerele în fața monstrilor pe care îi descoperă explorarea psihanalitică, chiar și pentru aceia care îi contestă concluziile. Prin vîntarea secretelor, nevroza se îmbogățește tot mai mult, din ce în ce mai mult. Confesiunea lui Stavroghin ne surprinde mult mai puțin decît Omul Șobolanilor al lui Freud și ea nu mai valorează decît datorită spiritului ei.

Dacă nimeni nu mai crede că autopoartretul, ba chiar și portretul, nu urmăresc altceva decît să imite modelul, începînd cu efigiile sculpturilor egiptene și terminînd cu pinzele cubiștilor, continuăm să credem acest lucru despre portretul literar care va fi cu atît mai reușit, cu cît va seamăna mai mult cu modelul, cu cît va fi mai convențional. Este definiția pe care o sugerează diferitele curente realiste, născute mai totdeauna ca o reacție împotriva idealismului. Însă dacă idealizarea Greciei și a Renașterii a produs una din artele majore ale Europei, presupusa sa pereche, idealizarea literară, nu este deloc înrudită cu Leonardo da Vinci sau cu Michelangelo, decît prin personajele tragediilor. Cu toate acestea, Sf. Ludovic de Joinville, portretele lui Bossuet sînt fără îndoială, la fel de valoroase ca și personajele fraților Goncourt, deși autorii lor le vor unice. Adevărul, înainte de toate? Mă îndoiesc că Napoleonul lui Michelet, un pamphlet destul de slab, să fie mai veridic decît Ioana d'Arc, admirabilul său panegiric. Știm cît era de sensibil Stendhal la „micile întîmplări adevărate”; de ce nu și la cele mari? A-l reda pe Napoleon, cel de la Austerlitz, valorează la fel de mult ca și descrierea maniei sale de a mînji cu dulceață obrazul regelui Romei. Iar victoria de la Marengo s-ar putea să aibă și alte cauze, cu totul de altă natură, decît adulterul Jozefinei. Începi cu marile fapte, apoi le

respingi din dispreț pentru convențional, și pînă la urmă nu le cunoști decît pe cele

mai găseai piața centrală. Războiul întrebă prosteste, pacea e plină de mistere. Se poate ca în domeniul destinului omul să valoreze mai mult prin întrebările pe care și le pune, decît prin răspunsurile date.

În creația romanescă, în războaie, în muzee adevărate sau imaginare, în cultură sau poate în istorie, am dat de o enigmă fundamentală, în hazardul amintirii, hazard sau nu știu, și anume că o viață nu poate să reinvie în desfășurarea ei. Nebuloase, luminate de un soare invizibil, apar și par a pregăti o constelație necunoscută. Unele din ele aparțin imaginărilor, multe, amintirii unui trecut ivit ca prin fulgere sau pe care trebuie să-l cauți cu mîgăla: cele mai profunde momente ale vieții mele nu mă locuiesc, ele mă obsedează și mă cercetează rînd pe rînd. Dar ce importanță are? În fața necunoscutului, unele din visurile noastre au tot atîta



MALRAUX

„ANTIMEMORII”

(fragmente)

mici... S-a admis că adevărul despre om, este în primul rînd ceea ce el ascunde. Mi s-a atribuit fraza unuia dintre personajele mele: „Omul este ceea ce face!” Sigur, el nu e decît asta; și personajul răspundea unui altuia care tocmai îl întreba: „Ce e un om? Un mic mizerabil ghem de secrete...” Birfa dă, ieftin, conturul pe care aștepti să ți-l ofere iraționalul; și dacă mai adaugi și psihologia inconștientului, ajungi să consunzi, cu destulă ușurință, ceea ce ascunde omul, această biată, creatură, care se ignoră. Însă Joinville nu pretindea că știe totul despre Sf. Ludovic, de altfel nici despre sine însuși. Bossuet știa multe despre Marele Condé, care poate i s-a mărturisit; însă înaintea morții a acordat puțină importanță la ceea ce se numea pe atunci slăbiciune. Ca și Gorki vorbind despre Tolstoi.

„Sinceritatea” n-a fost totdeauna propriul său obiect. În toate religiile (vorbesc de cele mari), Omul fusese dat. Memoriile se înmulțesc cînd confesiunea se îndepărtează. Chateaubriand vorbește cu moartea, cu Dumnezeu poate, cu Christos cu siguranță nu. Tentația ca omul să devină obiectul unei cercetări și nu al unei revelații — căci orice profet care revelă pe Dumnezeu, relevă în același timp Omul — este mare și ea vrea să-l epuizeze: omul va fi cu atît mai bine cunoscut, cu cît Memoriile sau Jurnalul vor fi mai groase. Însă omul nu atinge fondul omului; el nu-și găsește imaginea în totalitatea cunostințelor dobîndite, ci în întrebările pe care și le pune. Omul pe care îl vom găsi aici este acela care este de acord cu întrebările pe care moartea le pune în fața semnificației lumii.

Această semnificație nu mă obsedează nicăieri mai viu ca în fața Egiptului sau a Indiei, amîndouă transformate, opuse orașelor distruse. Am văzut orașele germane acoperite de steașuri albe, (cearceafuri atîrnate la ferești) sau altele în întregime bombardate; Cairo, oraș a cărui populație a crescut de la 200.000 de locuitori la 4 milioane, cu moschelle, cu cetatea, cu orașul morților și Piramidele sale îndepărtate, și Nürnberg, distrus în așa măsură că nu-l

valoare ca și amintirile. Reiau aici acele scene cîndva transformate în ficțiune. Deseri legate de amintiri prin asociații nu tocmai clare, se întîmplă ca ele să devină ficțiune, într-o formă și mai turbătoare. Scena care urmează este luată din Inecașii din Altenburg, început de roman, căruia Gestapoul i-a distrus prea multe pagini ca să-l mai pot scrie o dată. Romanul se numea Lupta cu Ingerul și, oare cînd voi mai compune altele? Sinuciderea este a tălului meu, bunicul este al meu, transformat bineînțeles de folclorul familiei. De la un armator am luat trăsăturile care seamănă cel mai mult cu bunicul meu, erou în Calea regală, și în primu' rînd moartea lui de bătrîn Viking. Deși era mult mai mîndru de brevetul său de maestru de butoaie, decît de flota sa, pierdută aproape în întregime pe mare, ținea să-și respecte anumite rituri din tinerețe, și-și deschisese craniul cu o lovitură de secure, cu două tășuri, distrugînd în mod simbolic, conform tradiției, chipul de la prora ultimului său vas. Acest flamand din Dunkerque a devenit alsacian pentru că primul atac cu gaze îl nemților a avut loc pe Vistula, și pentru că nu se cerea să fi servit în 1914 în armata germană. Hangarele în care clovni trec printre trunchiurile falnicilor brazi, sînt hangarele unde se uscau pinzele vaselor rdinioară; pădurea a luat locul mării. Eu nu știam nimic despre Alsacia. Fusesem cinci sau șase ani husar la Strasbourg, în cazărțile îngălbenite ale lui Napoleon al III-lea, și pădurile mele s-au născut din vagul amintirii legat de Sainte Odile sau de Haut-Koenigsburg; personajele poartă numele de Berger, pentru că acest nume poate fi după felul cum îl pronunți, fie francez, fie german. Însă timp de doi ani el a devenit al meu: prietenii mi l-au dat în timpul Rezistenței și apoi am rămas cu el. Am fost chemat de Alsacieni să comand brigada Alsace-Lorraine, și am condus luptele la Danne-mariela cîteva zile după moartea soției mele (a doua) într-o clinică de pe bulevardul Alsacia și Lorena din Brive.

A treia soție locuia pe strada Alsacia și Lorena din Toulouse. Trec peste asta. Sînt multe astăzi cu acest nume în Franța.

Nu sînt primul care știe că Victor Hugo a scris Marion Delorme înainte de a o fi cunoscut pe Juliette Drouet. Fără îndoială că ceea ce l-a împins să scrie Marion l-a făcut mult mai receptiv, mai sensibil față de Juliette Drouet, decît oricare protector de artiști. Însă atîtea creații prevestitoare se pot explica numai pentru că la acești „visători cu ochii deschiși” morbul visului îi împinge la acțiune, așa cum susține T. E. Lawrence? Dar, cînd nu există acțiune, ci numai cele versuri profetice pe care Claudel le culegea cu neînșite, și prin care Baudelaire și Verlaine își anunțau dezastrul lor? „Sufletul meu spre îngrozitoare naufragii...”

Brigada Alsace-Lorraine a recucerit Sainte-Odile, și colonelul Berger a recuperat din pivnițele lui Haut-Koenigsburg altarul din Grünewal... Vasul unde scriu acum se numește Cambodge; durerea de dinți a personajului care evada din timpul disprețului seamănă cu aceea pe care am simțit-o din cauza unor pantofi prea mici, cînd evadam și eu, șapte ani mai tîrziu. Am scris mult despre tortură, cînd nimeni nu vorbea de ea. Am trecut destul de aproape de ea. Hemingway, trecînd de la tînrul îndrăgostit de o femeie mai în vîrstă, și apoi de alta mai tînră, la colonelul de șazeci de ani, amantul unei tinere fete — prin cîte neputințe și sinucideri n-a încetat să-și prefigureze propriul său destin? Dar Chamfort? Și Mau-pas-sant, și Balzac? Și Nietzsche în ultimele rînduri ale cărții sale Gal Savoir scria: „Aici începe tragedia”, cu cîteva luni numai înainte de a întîlni pe Lou Salomé — și Zarathustra.

Ceea ce mă interesează la un om oarecare este condiția sa umană; la o personalitate, calitățile sale intelectuale și natura măreției sale; la un sfînt, caracterul sfințeniei sale. Și cîteva trăsături care să exprime mai puțin caracterul său individual, cît legătura sa personală cu lumea.

Traducere de Lidia Bote

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA (director), ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN (secretar general de redacție), GAVRIIL ISTRATE, GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, ACHIM STOIA, CORNELIU STURZU (redactor șef adj.), CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE ȚĂTOMIR.

Prezentare grafică VALER MITRU