

eronica

săptămânal politic, social, cultural

Anul III nr. 24 (123)

SÂMBĂȚĂ

15

IUNIE

1968

12 pagini 1 leu



N. Constantin :

„Leagănul”

În pagina a III-a:
**ANCHETA NOASTRĂ
IN DISCUȚIE
ESTETICĂ**

In dezbateri:

- 1) Este estetica o știință? Dacă este, în ce constă esența ei științifică?
- 2) Valoarea generalizărilor estetice are un caracter explicativ sau normativ?
- 3) Care sînt problemele principale ale criticii estetice contemporane, mai ales în dialogul esteticii marxiste cu cele occidentale?
- 4) Considerați că estetica marxistă a dat răspunsuri suficiente problemelor principale ale artei și literaturii contemporane?
- 5) Este mulțumitor, după părerea dv., nivelul cercetărilor estetice de la noi? Care sînt sarcinile actuale ale esteticii noastre și direcțiile ei principale de dezvoltare?

În pagina a XII-a
PIERRE DANINOS
oferă un

PSEUDO-GHID PENTRU UZUL TURISTILOR

★ unde, cînd și cum să ne petrecem vacanța? ★ preferați camera 36 sau 406? ★ doriți să învățați italiana studiînd... engleza? curs practic de zăvorit geamantane ★ rețete pentru obținerea garantată a bunei dispoziții ★ etc. ★

În pagina a IX-a
„CRONICA”
vi-l prezintă pe

ROLAND BARTHES

acad.

REMUS RĂDULEȚ:

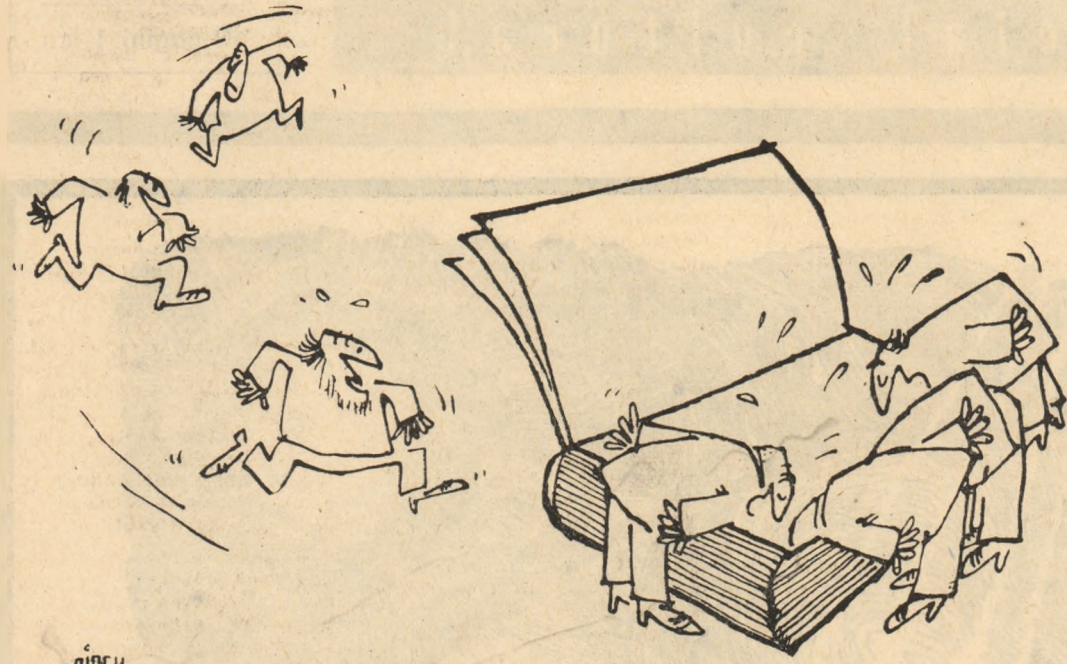
CLASIFICAREA ȘTIINȚELOR

(pag. XI)

MOMENT • SPORT • JURNAL (pag. II)

MOMENT

jurnal
**CRIMA DIN
LOS ANGELES**



Desen de Const. Ciosu

„ANALIZE PREDILECTE“

EMINESCU ȘI CARAGIALE

O intervenție binevenită, în legătură cu modalitățile de valorificare a moștenirii filozofice românești, este aceea a lui Petre Lucaci („Scinteia” din 5 iunie 1968). În adevăr, „analize predilecte” fragmentare și nesupuse criteriului istoric, cum se practică uneori, nu pot satisface cerințele studiului științific, obiectiv, menit să situeze contribuțiile unor personalități contradictorii în contextul evolutiv al ideilor filozofice afirmate la noi, mai ales în perioada interbelică. Autorul se referă, pe drept cuvânt, la lucrarea „Istoria gândirii sociale și filozofice în România” apărută în 1964 sub redacția acad. C. I. Gălițan și, mai ales, la „fișierul” de dicționar filozofic publicat, în suită, în paginile revistei „Ramuri”. Dar, repropunându-i lui Grigore Popa pentru un articol de „apologie mistică a personalității lui Blaga”, publicat în „Familia”, Petre Lucaci, furat de argumentare, pare a se decida tocmai de principiul examinării critice a ideilor, atunci când se referă și la un articol semnat de același autor în „Cronica” (nr. 40/1967). Nu se poate pune semnul egalității între două articole diferite, cu subiecte diferite, chiar dacă s-au semnat de același autor. În Cronica, Grigore Popa nu a putut cere „să ne întorcem la vechiturile medievale în filozofie”, așa cum ar face în prezent, în „Familia”, între altele, și pentru faptul că articolul publicat de noi era intitulat O definiție a existențialismului și se ocupa de contemporanul Kierkegaard. Alături de filozoful danez mai erau citați acolo Heidegger și Jaspers, deci tot filozofi contemporani. Acel articol, însoțit de o lămuritoare notă a redacției, își propunea să explice termenul pornind „de la sursă”. Delimitările (care în articolul lui Gr. Popa nu lipseau) nu se pot opera în chip eficient și profitabil pentru progresul gândirii, fără a lua în considerare tocmai terenul de care ne delimităm. Studiile serioase pretind întemeierea lor nu pe accepțiile aproximative sau degradate ale noțiunilor supuse analizei (în speță: existențialismul) care circulă prea adesea comprimate în cifre o formulă-tip, menită să declanșeze o reacție-tip. Făcînd, deci, cuvenită „delimitare” între exemplele folosite de Petre Lucaci, reținem valoarea de principiu a intervenției sale.

Printr-un joc al hazardului, filele calendarului pe iunie, apropiate, la un răstimp de trei zile numai, amintirea lui Caragiale, piecat din viață la 12 ale lunii, în 1912, și aceea a lui Eminescu, trecut în nemurire în ziua de 15 înaintea solstițiului de vară al anului 1889. Gîndite împreună, aceste virtuți ale literaturii române, oricît de diferite ca temperament și ca structură artistică, pun în lumină, în ceea ce privește viața concretă, societatea românească a epocii, concepția despre artă, — multe convingeri și atitudini comune. Cel doi prieteni din redacția ziarului „Timpul”, legați sufletește cu mult înainte, pe cînd poezii era peregrin printre actorii, se întâlniseră și în saloanele lui Vasile Pogor, la șezătoriile Junimii din Iași. Romanticul vizionar, care a integrat în universalitate trecutul, sensibilitatea și disponibilitățile artistice ale poporului nostru, s-a dovedit un militant patriot „îndrăzneț în numele ideii” — cum observa G. Călinescu, devotat unei lupte conștente pentru promoțiunea națională în toate domeniile. Patriotismul lui Eminescu, pilădior — în poftida oricăror considerente denigratoare ale artei în slujba cetății — a avut, în scrisul lui Caragiale, o manifestare complementară. Comicul marelui dramaturg viza tocmai aspectele ce întunecau imaginea ideală a adevăratului patriot. Observatorul moravurilor a definit largă, bogată categorie a moftului pe care, printr-o genială operație de sinteză, a ridicat-o la semnificația generală apropiată de cea ce astăzi numim absurdul. Eminescu și Caragiale — două personalități diferite, două dintre coloanele de susținere ale bolții pe care au înălțat-o marii artiști și marii noștri oameni de cultură, și-au împlinit destinele literare, de multe ori și pe acelea ale vieții, trecînd în posteritate ca scriitori profund legați de soarta și evoluția istorică a poporului pe care l-au onorat.

„QUEM AD FINEM“?

Tot a venit vorba mai sus de mofturi și moftangii: adresăm, deci, retorica invocărilor ciceroniana lui Al. Protopopescu, învățînce-

lui de la „Tomis” care, în trei articole prolixce (unii ar putea vedea aici „densitate”) denaturează imaginea lui G. Călinescu, voind cu tot dinadinsul să-i aplice eticheta unui blamabil impresionism. În ce scop? Se știe doar că psihologia moftangului, studiată de Caragiale, e foarte „complicată”, cînd e vorba de cultură. Cu cît strimăbă din nas mai des, cu cît dă cu tîlfa mai original, cu atît moftangul crește mai mult în propriul său ochi și, crede el, în ochii publicului. Care-i „metoda” lui Al. Protopopescu? Foarte „științifică”, ea constă în alăturarea unor citate din cronică disparate (tipărite la un loc în volumul Ulyse, pe care nu G. Călinescu l-a alcătuit, ci Geo Șerban), spre a pune în evidență afirmații considerate contradictorii — de pildă cele despre roman. De aici se merge direct la generalizări, împotriva elementelor prescripției de critică a textelor. Se afirmă, bunăoară: „ne aflăm în fața unui fenomen tipic „călinescian”, de ridicare a unor impresii la rangul de principiu”. „dualitatea de opinii... avînd la bază nu altcît o convingere estetică precizată cît același impresionism (subl. autorului — Al. P.) periculos — și refrenul va trebui încă repetat — care în chip fatal te pune în situația unui vas aruncat de valuri într-o parte și alta”.

Noi credem că periculoasă și anticulturală este poziția lui Al. Protopopescu, îngăduită într-o revistă de cultură, și anume aceea de a încerca să demoleze un monument. Căci, să nu ne înșelăm, aici nu e vorba de nuanțe, de distanțări principale, ci pur și simplu de negare, de dărîmarea. Cît despre vasul aruncat de valuri, autorul încercării de demoliție care vrea — iluzie — să înfigă pumnalul în cremene, poate fi liniștit. Numai diletanții pot fi speriați de evoluția în timp a ideilor unui teoretician. Pentru a fi interpretat judicios, afirmațiile lui G. Călinescu despre roman, ca și acelea ale oricărui alt teoretician despre un anumit fenomen, trebuiecuse privite în contextul lor istoric, apoi confruntate cu sedimentarea lor ultimă, în studiile speciale consacrate aceluiași fenomen. (Și, în cazul concepției lui G. C. despre roman există asemenea studii; informația bibliografică e, însă, o cerință prea elementară ca să ne închipuim că autorul articolelor din Tomis nu o cunoaște).

În realitate, afirmațiile care lui Al. P. îi par contradictorii sînt făcute, de fiecare dată, în legătură cu un autor anume. Oficiul continuu al cronicii literare permite să se observe, urmărind evoluția creației, anumite tendințe sau carențe și atunci cronicarul, cu un bun cîrmaci care se orientează și-i orientează și pe alții, tînde să refacă echilibrul ce i se pare primejdios, sau să înlăture unele prejudecăți și mode, chiar apăsînd termenii, forțînd exprimarea spre a sublinia mai clar o idee. Nu putem face aici o lungă demonstrație la obiect, și nici nu o credem necesară, devreme ce la mijloc e o împedecă științifică. Vom mai menționa însă, din articolele lui Al. P., pentru lămurirea cititorului, o simplă chestiune de cronologie care demonstrează, poate, mai mult decît o simplă scăpare a autorului: „...Criticul român — scrie Al. Prot. — scăpa din vedere că personajul lui Balzac capătă relief tot datorită unei analize minuțioase, pe care autorul n-o mai întreprinde ca Proust...”. Deci, Balzac (1779—1850) nu mai procedea ca Proust (1829—1923)... Mai e nevoie de adăugut ceva? Da! Cînd începeți să vă informați, domnilor moftangii, nu transformați calețele de notițe în articole pompoase: Quem ad finem?

CONSECVENȚĂ

Cu deosebit interes am citit, și-l semnalăm la rîndu-ne, articolul lui G. Ivașcu despre Conștiința de sine a criticii literare („Contemporanul” nr. 23/68). Sînt lucruri știute, a căror rememorație, în condițiile actuale, este bine să se facă. Sîntem în deplin acord cu autorul articolului, mai ales atunci cînd combate subaprecierea factorului „metodă” în critica literară și tendința negării istoriei literare ca disciplină. G. Ivașcu se referă la unele discuții recente, însă tonul articolului său, în care, într-o secțiune aparte, se ocupă și de „finalitatea analizei lucide a greșelilor din trecut”, rămîne evaziv. Exemplificările sînt mereu vagi și referirile la persoane și atitudini rămîn de resortul divinației. Să fie o explicație în faptul că, la pagina a 3-a a aceleiași reviste, cronicarul literar a dovedit nu odată emanciparea sa față de orice metodă, ca să nu mai vorbim de „refuzul oricărui examen al conținutului social” și al încadrării istoric-literare?

COMEMORĂRI

Săptămîna aceasta s-au împlinit 85 de ani de la nașterea lui Tudor Pamfilie și a lui I. I. Mironescu, doi scriitori pe care i-a apropiat deopotrivă vîrsta și dragostea pentru satul care l-a produs. Ofițerul născut la Tepeciu și medicul de la Tazlău-Neamț au adus prin slova lor încurajată de „Viața românească” o contribuție artistică remarcabilă. „Avea în sufletul lui dragostea nețîmărită de pămînt bătrînesc, avea în el cumințenia și suferința șirurilor de „neamuri”, avea în ochi melancolia peisajului moldovenesc, în auz mormurul zăvoaielor Siretului. Se ridicase iubind pămîntul și limba strămoșilor”, îl va caracteriza Mihail Sadoveanu pe modestul Tudor Pamfilie, deopotrivă prozator la „Viața românească” și folclorist la „Florile Dalbei” din Birlad.

„I. I. Mironescu nu este dintre cei care-și „uită datoritiile”. În adevăr, acest profesor universitar n-a uitat deloc „oamenii” săi, cei cu care a copilărit și de care l-a despărțit viața

Dar el n-a uitat nici munții și apele satului său, nici petrecerile, giulele, eresurile și tot ceea ce formează sufletul satului său. În paginile lui trăiesc toate acestea”, va nota G. Ibrăileanu pe marginea volumului „Oameni și vremuri”.

Cel mai nimerit omagiu ce se poate aduce unui scriitor e să-l citești, eventual să-l recitești. Dar pentru aceasta, trebuie mai întîi să-i reeditezi opera. Nedreptatea care l-a urmărit pe I. I. Mironescu e pe cale de a rămîne tristă amintire: a apărut un volum, al doilea în curs. Pe cînd vine rîndul și lui Tudor Pamfilie?

Paul Demetrescu

A încetat din viață, lăsînd unanim regretate, prof. dr. Paul Demetrescu, titular al catedrei de Drept civil a Facultății de Drept din Iași, eminent teoretician în domeniul științelor juridice, dascăl de mare autoritate, educator al multor generații de studenți, lubit și stimat pentru calitățile sale sufletești, pentru cultura sa umanistă.

După studiul strălucite la București, obținînd titlul de doctor al Universității din Roma, desfășoară o bogată activitate creatoare în cadrul Consiliului Legislativ, apoi, timp de peste două decenii, ca profesor al Facultății de Drept din Iași. Profesorul Paul Demetrescu este autor a numeroase lucrări publicate în țară și peste hotare, cu deosebire în domeniul dreptului comercial, cooperatist al dreptului civil. Participarea sa la diferite Congrese și conferințe internaționale l-a făcut cunoscut și precat de specialiști, contribuind la sporirea prestigiului științei juridice românești și a Universității ieșene.

N. Irimescu

scrisori

Subsemnatul Ion Alex. Durac, domiciliat în *Tîrgoviște, strada Dișescu Stan nr. 9*, prin prezenta contest autorul poeziei „Ne vom întoarce”, publicată în revista *Tomis nr. 4*, aprilie a.c., pagina 20, la rubrica „agenda concursului de creație”.

Falsul ei autor, Ion Faida, nu a făcut altceva decît să schimbe titlul poeziei din „Trebuie să ne întorcem” în „Ne vom întoarce”, și să modifice versul „Ca o adiere de fructe”, în „Cu o adiere de pomi”. Poezia, care se află în manuscrisul meu, este cunoscută de membrii cenaclului literar „Gr. Alexandrescu”, unde am prezentat-o anul trecut, fiind publicată și în revista *ARMONIA* — revistă internă a cercului literar. De asemenea, această poezie, împreună cu încă altele patru, a fost transmisă în emisiunea radiofonică „Ani de ucenicie” din 27 iunie 1967, orele 15,30, pe programul II.

Îmi exprim pe această cale indignarea și regretul că cineva a putut recurge la asemenea fapte dezaprobante.

ION AL. DURAC

CITITORI,

doriți să aveți siguranța procurării cărților solicitate? Folosiți cu încredere sistemul „CARTEA PRIN POȘTĂ”.

Veți primi la domiciliu, contra ramburs, cărțile dorite.

Puteți face și înscrieri anticipate pentru lucrările în curs de apariție.

Faceți comenzi pe adresa:

**CENTRUL DE LIBRĂRII
IASI**

Secția Cartea prin poștă
Strada Moara de foc, nr.4.

SPORT

INCREDEREA ȘI ALTELE

În cine trebuie să avem încredere? Se ajunsese, pare-mi-se, la concluzia unanimă că avem în Dinu și în Dumitrache, două talente care cer o utilizare maximă și o investitură totală. Cu toate acestea, în meciul cu Olanda, cei care au fost înlocuiți cu mare grabă de către antrenor, au fost tocmai ei. Și asta atunci cînd toată echipa națională a mers prost. Tot atât de bine puteau fi înlocuiți cu Grozea și Dumitriu II și alții. De ce tocmai cei mai tineri au trebuit să fie jertfiți? Nu jucaseră mai slab decît colegii lor. Conducătorii echipei au declarat ulterior că Dinu și Dumitrache n-au încă experiența meciurilor internaționale. Dar bine, cum să-și formeze experiența? De unde s-o capețe? Prin decret? N-ar fi mai firesc ca mai întîi să fi jucat cîteva meciuri în reprezentativă și abia apoi să li se ceară experiență? În situația campionatului european, Iugoslavia ne-a înfrîntat, printre alții, un jucător de 20 de ani care evoluase de-acum de vreo 26 de ori în echipa țării lui. Oare acest Djaici a avut

cumva experiența meciurilor internaționale încă din fașă? Deci în cine avem încredere, stîlmați antrenori?

Acum, la sfîrșitul campionatului diviziei A, cei care au avut încredere în Steaua n-au riscat zădărnice. S-a individualizat suficient echipa bucureșteană pentru a-și justifica titlul? Eu cred că da. Steaua are coeziune și constanță, masivitate, ambiție, tehnică și calm — trăsături caracteristice suficiente pentru a o păstra în afara anonimatului. Poate că de data aceasta, prețuind la justa lui valoare efortul intens în urma căruia a cîștigat titlul, Steaua va aborda Cupa Campionilor Europei în ideea că nici un succes nu cade din înaltul cerului, că nici o cunună de lauri nu se așează din proprie inițiativă pe fruntea cuiva.

Progresul și Steagul roșu vor încerca purgatoriul cu degetul. Barajul nu va fi o îndeletnicire prea plăcută. Dar, despre asta și iar despre campionatul care s-a încheiat — pe altă dată. Dacă, bineînțeles, aveți încredere. În mine.

Andi Andrieș

Am spus mereu: sînt oameni și fiare, fiare ca și chipul oamenilor și nișună printr-ei: sînt momente de absență cînd fiara ne dovedește (a cită oară?) setea ei de sînge; și mai sînt cei care înțrețin fiarele și le trimit să ucidă și aceștia sînt: mai bestialii decît untele lor. Știm toate acestea, le-am repetat după războaie și după atîtea fărădelegi, dar ele revin mereu și ne amintesc de fiara care uneori se pîmbă printr-oameni, nestîngherită și încurajată. America vine iar să întărească acest adevăr.

Am auzit în urmă cu aproape cinci ani că asasinul președintelui Kennedy era un dezecilibrat psihic, mai tîrziu ni s-a spus că cel care a tras în King este tot un nebun, iar acum, Sirhan, aseamănă. Este adevăr, așasinii, de oriunde și ori cînd, dacă nu și-au trădat dezecilibrul înainte de crimă, în acel moment, al înfăptuirii ei, au fost totdeauna niște bolnavi. Numai astfel de indivizi pot ieși zivi sau noaptea la vinătoarele de oameni, dar în cazul celor trei asasinate, faptele lor nu pot fi explicate numai prin dezecilibrul psihic. După președintele Kennedy, după Martin Luther King, o altă armă s-a descărcat în fruntea celuiialt Kennedy, senatorul de New York și candidatul virtual la președinția S.U.A. Oficialitățile administrației actuale de la Casa Albă nu trec mai departe, în explicarea acestor asasinate, de boala și nebunia făptașilor. Dar vin întrebările firești, pe care orice om rațional și le pune: de ce, în cinc-ani (!) nu s-a făcut lumină asupra dosarului John Kennedy? Cine sînt cei care l-au plătit pe ucigașul lui King? Pînă unde ajung fiarele prin care se organizează asemenea asasinate politice?

Deocamdată, asemenea întrebări rămîn fără răspunsuri certe. Cert este că modul de viață american, căruia i se face atîta propagandă, are și această fațetă — crima — care în ultimii ani revine mereu, care atestă că nu este vorba numai despre maladia unui sistem, a unei societăți ce nu poate asigura respectarea elementarelor norme de conviețuire umană. Fîndcă nu poți trage alte concluzii, cînd gloanțele devin decisive instrumente politice, cînd cel care încearcă să gîndească mai rațional, mai omeneste, sînt suprîmăți în vîzul tuturor. Să păstreze în atmosferă de bogată atavismul celor care păzeau turma cu arma și-și vărsau gloanțele cu același calm în sălbăticiuni și oameni? Nu, acum este altceva. Comportamentul autorităților actuale din S.U.A. dă prime de încurajare asasinatului: Kennedy, președintele, a căzut în mod misterios și misteriu nu a fost înlăturat nici acum: asasinul lui King rămîne un „misterios”, iar pe Sirhan nu poliția l-a prins, ci simpatizanții celui care promitea pace în Vietnam, drepturi pentru negri și săraci. Întreaga presă își pune întrebarea: cui folosesc aceste crime? — Întrebare ce revenea, dacă ne amintim bine, și în preajma celui de al doilea război mondial, cînd prin Europa fiara se pîmbă nestîngherită și încurajată. Știm unde s-a juns. Și în România s-au săvîrșit atunci atentate, a fost împinsă în război. Cui folosesc aceste crime? Cele trei victime, ca și atîția alți oameni mai puțin cunoscuți, s-au remarcat prin puncte de vedere lucide, raționale, prin intenția de a ovr maladia care a cuprins S.U.A., de a îndepărta aceste cercuri ce întrețin crima din Vietnam, ce a supres pe negri, întîr-cuvînt, crima de la Los Angeles își are cauzele nu în dezecilibrul psihic al acestui Sirhan, ca și celelalte precedente, ea și are cauza în organizarea societății americane, în reacționarea celei mai reacționare încurajează și întrețin fiarele. Va găsi poporul american tîria ca să le sugrume?

C. Ștefanache

aniversări

frontul patriotic antihitlerist

În luna iunie se împlinește un sfert de veac de la crearea Frontului Patriotic Antihitlerist, moment de seamă în procesul unirii forțelor antifasciste pentru ieșirea României din războiul dus de nazismul german.

Reprezentând interesele vitale ale poporului, Partidul Comunist Român a antrenat în lupta împotriva hitlerismului care amenința tot mai mult independența și suveranitatea statelor europene un mare număr de organizații democratice de masă.

O primă acțiune de importanță deosebită a fost întreprinsă de Comitetul național antifascist care, în iunie 1933, dezvăluind conținutul automan al fascismului, lansa un apel pentru „a stăvilii în România un curent care poartă germele de distrugere a tot ce este izvor de muncă și gândire”.

În anii următori, Partidul Comunist, conștient de primăria crescândă, a organizat noi acțiuni în vederea realizării unui front comun în lupta împotriva fascismului.

Apărător consecvent al independenței și suveranității naționale, Partidul Comunist Român afirma cu hotărâre în

că înaintea izbucnirii celui de al doilea război mondial: „Noi, comuniștii, sintem gata să apărăm cu arma în mână independența României, dacă țara noastră va fi silită să ducă un război național de apărare contra imperialismului fascist”.

O dată cu declanșarea războiului, în fața pericolului fascist care amenința întreaga omenire, patrioții români, sub conducerea comuniștilor, au organizat mișcarea de rezistență antifascistă. Transformată într-o puternică acțiune de masă, ea a reușit să antreneze cele mai diferite cercuri și organizații politice.

Elaborându-și tactica de luptă în funcție de noile condiții, cind trupele germane sprijineau dictatura militarofascistă, cind preațărilor pentru război antisovietic se desășurau cu febrilitate, Partidul Comunist Român a acționat în vederea dezvoltării legăturilor cu masele, pentru atragerea lor în acțiunea de rezistență și a polarizării în jurul clasei muncitoare a tuturor forțelor democratice, patriotice ale țării. „Partidul comunist, exponent al intereselor naționale ale întregului popor, sublinia în

acest sens tovarășul Nicolae Ceaușescu, s-a ridicat de la început cu hotărâre împotriva agresiunii Germaniei fasciste și a războiului împotriva Uniunii Sovietice, a dat glas frământărilor și aspirațiilor uriașei majorități a populației țării, a organizat rezistența antifascistă și lupta maselor pentru răsturnarea regimului antonescian, ieșirea din războiul purtat de Germania și alăturarea forțelor antihitleriste”. Manifestele comuniste ilegale, tipărite și răspindite în toamna anului 1940, demascând dictatura antonesciană, care susținea că armatele hitleriste se aflau în țară pentru a „instrui” ostașii români, precizau adevăratul scop al fascismului german, acela de a încălca independența și suveranitatea țării.

În rezoluția asupra războiului antisovietic din 8 iulie 1941, în Platforma program din septembrie 1941, în documentul intitulat „Pleirea sau salvarea poporului” din ianuarie 1942 și în numeroase alte materiale, Partidul Comunist Român a adresat întregului popor apelul la lupta pentru încetarea războiului antisovietic, răsturnarea regimului fascist antonescian, alungarea din țară a hitlerș-

tilor și recucerirea libertății și independenței României. Documentele de partid indicau în acest sens, drept forme de luptă: sabotarea producției de război, a transporturilor militare, acțiunile de partizani împotriva hitleristilor s.a. Sesizând starea de spirit a diferitelor clase și păături sociale care, dintr-un motiv sau altul, erau nemulțumite de dictatura antonesciană, Partidul Comunist a acționat pentru unirea tuturor forțelor patriotice în cadrul unui puternic front național antihitlerist al întregului popor, cu scopul înlăturării regimului dictatorial fascist. Condiția hotărâtoare pentru realizarea unui front național de luptă împotriva Germaniei hitleriste și a dictaturii militarofasciste o constituia realizarea unității de acțiune a clasei muncitoare, făurirea frontului unic muncitoresc.

Considerind colaborarea cu cele mai largi păături sociale drept tactica cea mai justă a momentului, în anul 1942, s-a inițiat „înființarea organizației democratice „Uniunea Patrioților”, care a atras numeroși intelectuali, funcționari, mici comercianți, meșteșugari. Tot atunci au fost întărite legăturile cu „Frontul Plugarilor”, cu organizații ale Partidului Social-Democrat, cu Madoszul, „Uniunea oamenilor Muncii Magharilor din România”, cu Partidul socialist-țărănesc de sub conducerea lui Mihail Ralea.

În cadrul acestei largi platforme, comuniștii și ceilalți antifasciști au desfășurat o intensă activitate pentru unirea tuturor forțelor patriotice antihitleriste, într-un singur front sub conducerea clasei muncitoare, front capabil să ducă cu hotărâre lupta împotriva fascismului. Partidul Comunist Român a mers în acest sens pe linia consolidării tot mai temeinice a legăturilor cu oamenii muncii din fabrici și uzine, activizând organizațiile de partid din marile întreprinderi. Astfel, numeroase greve conduse de comuniști căpătau tot mai mult un caracter politic, acțiunile muncitorilor fiind îndreptate deschis împotriva dictaturii militarofasciste.

Alături de acțiunile clasei muncitoare soldate adesea cu

satisfacerea revendicărilor formulate, alături de țărani din diferite colțuri ale țării care se opuneau cu îndârjire expropriării terenurilor agricole în scopuri militare, predării produselor agricole, rechizițiilor etc., intelectualitatea, ostilită fascismului, încă de la venirea acestuia la putere în Germania, s-a alăturat luptei dusă împotriva dictaturii militarofasciste, pentru ieșirea României din război. Continuând cu consecvență acțiunea de realizare a unui front patriotic antihitlerist, P.C.R. a propus, în iunie 1943, organizațiilor și partidelor democratice o platformă care prevedea: salvarea armatei și atragerea poporului de partea frontului patriotic, oprirea imediată a livrării petrolului, cerealelor, alimentelor și materialului de război pentru Germania, ieșirea imediată din războiul hitlerist și participarea, alături de U.R.S.S. și de toate popoarele luptătoare de pace, la lupta împotriva Germaniei naziste, răsturnarea guvernului antonescian și constituirea unui guvern național, democratic, format din reprezentanții tuturor partidelor și organizațiilor patriotice. Redobândirea libertății, onoare și independenței țării, eliberarea imediată a tuturor victimelor teroarei hitleriste aflate în închisori și lagăre de concentrare, dizolvarea imediată a organizațiilor hitleriste, eliberarea nordului Transilvaniei, ajutorarea victimelor de război etc., erau, de asemenea, obiective imperioase ce necesitau acțiuni organizate. „Conștient de gravitatea istorică a momentului, preciza în acest sens hotărârea din iunie 1943, Comitetul Central al Partidului Comunist propune tuturor partidelor și organizațiilor patriotice formarea unui Comitet Național de luptă pentru eliberarea țării. Comitetul Național are ca sarcină să mobilizeze, să unească toate forțele naționale ale țării, fără deosebire de partid și religie, în frontul unic patriotic antihitlerist al poporului.”

Expresie a consolidării forțelor patriotice, a succeselor pe linia unirii și dezvoltării luptei de eliberare, în condițiile interne și internaționale ale anului 1943, la chemarea

Partidului Comunist a fost creat, în luna iunie, Frontul patriotic antihitlerist. Subliniind semnificația acestui fapt, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta că „un puternic impuls a dat rezistenței constituirea în 1943 a Frontului patriotic antihitlerist care reunea Partidul Comunist, Frontul Plugarilor, Uniunea Patrioților, Madoszul, Partidul Social-Țărănesc, organizații locale ale Partidului Social-Democrat.”

Politica de alianțe largi inițiată de Partidul Comunist, era o cerință obiectivă a dezvoltării istorice a României. Coalizarea tuturor forțelor democratice, patriotice ale țării era determinată și grăbită de apariția și dezvoltarea în România a contradicției fundamentale a momentului istoric, contradicția dintre dictatura militarofascistă și interesele vitale ale maselor largi populare.

Crearea Frontului patriotic antihitlerist, obiectivele luptei sale și realizările obținute, impulsul dat mișcării de rezistență antifascistă a demonstrat justetea liniei politice elaborată de P.C.R. care, în condițiile unei accentuate terori dezlănțuite împotriva sa, a acționat consecvent pentru apărarea intereselor fundamentale ale poporului român.

Militând în continuare pentru atragerea unor noi forțe politice în vederea atingerii obiectivelor propuse, care urmăreau în primul rînd scoaterea României din războiul hitlerist, continuind tactica unor alianțe cît mai largi, Partidul Comunist Român a stabilit în mai 1944, contacte cu gruparea liberală condusă de Gh. Tătărașcu, iar în iunie același an, împreună cu P.S.D., P.N.T. și P.N.L., a încheiat Blocul Național Democrat.

În împrejurările unui puternic avînt de luptă antifascistă a întregului popor, Partidul Comunist Român, folosind contradicțiile din rîndul claselor dominante, accentuarea crizei dictaturii antonesciene, a asigurat condițiile victoriei insurecției armate din august 1944, care a deschis o nouă eră în istoria contemporană a României.

conf. univ. Aurel Loghin
doctor în istorie

1. — Da, estetica este o știință pentru că are o sferă bine definită de cercetare, are un obiect specific, folosește noțiuni elaborate de ea și termeni cu accenții stabilite de ea în reflectarea adecvată a obiectului, dispune de o metodă a sa care constă în aplicarea criteriilor ei proprii, distincte, în cadrul metodologiei general dialectice, are, în fine, o eficiență directă asupra obiectului ei și o eficiență socială remarcabilă.

În cadrul discuțiilor prilejuite de cea de a III-a conferință pe țară a artiștilor plastici s-a formulat aproape unanim părerea că învățămîntul estetic mediu și superior, aplicarea esteticii în industrie, urbanistică, în mediul cotidian, sînt cerințe imperioase ale culturii contemporane. Ni s-a părut, de aceea, surprinzător că un artist ca Ion Vlasiu se întreabă și acum dacă estetica este o știință, pentru că o confundă cu „sfaturile practice date artiștilor”, cu un sistem de rețete meșteșugărești. De obicei asemenea sfaturi nu le-au dat esteticienii ci artiștii gnomici ori pedagogi și au făcut-o mai ales în convorbirile cu cei mai tineri sau cu cei considerați inferiori.

Nu doresc să transformăm discuția în pagină de A.B.C., de aceea îmi exprim părerea că unele nedumeriri de acest gen, ca și întrebările dacă pămîntul este geoid, filozofia o știință, poezia o necesitate umană și le pot lămurii I. Mărculescu, G. Liiceanu, A. Crișan, înainte de a deveni publicați și nu după aceea. Tot astfel cred că estetica are de câștigat prin studii la obiect, nu despre obiect. Cît privește definirea obiectului esteticii ca știință destule manuale sau dicționare ne pot oferi date suficiente, trimițîndu-ne cu două milenii în urmă la disputa dintre Platon și Aristotel și la textul „Poeticii”. Empiricistii Renașterii, Montaigne, mai apoi Kant și Baumgarten, de care ne despart alte bune 200 de ani, au demonstrat că estetica nu este un simplu tabel de reguli ale prozodiei ci o știință a unui mod specific de cunoaștere și stăpînire a lumii, domeniu în care intuirea realității prin sentiment și fantezie se concretizează în imagini cu valoare universală de comunicare. La începutul secolului trecut, Hegel a elaborat un sistem logic-istoric al categoriilor estetice, descoperind dialectica evoluției lor în forme concrete. Încă din 1844, Marx distinge valoarea de contemplare față de valoarea utilă, delimitează net domeniul specific al esteticului față de gnosologie, față de alte forme ale conștiinței și activității omenești. Problematika acestor precuări am notat-o într-un studiu recent, intitulat „Estetica implicită în doctrina lui Karl Marx”, așa că nu mai revin asupra ei.

2. — Estetica (știință filozofică) nu se bazează numai pe generalizări, nu este numai metateorie (în raport cu istoria, critica, teoria, psihologia, sociologia artelor etc. din care își extrage materialul de gândire) ea este și generatoare de știință (ca și filozofia în ansamblul ei) pentru că de la nivelul adevărilor de esență, la care-a ajuns într-o anumită epocă, poate distinge direcții de idei și o problematică nouă a științelor particulare ale artei. O asemenea știință nu poate fi confundată, cum adesea se întîmplă, cu exercițiul critic (necesar esteticianului), cu aplicațiile gîndirii estetice în domeniul literaturii, teatrului, artelor plastice, urbanisticii, formeii mașinilor-unele etc. In mod curent, critica se face empiric sau pornind de la criterii extraeste-

ancheta
„Cronicii”

ÎN DISCUȚIE: ESTETICA

tice (economice, istorice, etice, pedagogice) și atunci ea are prea puțin de a face cu un sistem de gândire metateoretic, cu o filozofie a artei. Gîndirea estetică este analitică, nu normativă. Ea explică fenomenul de artă în specificitatea lui, nu-l supune unor reguli și legi extrapolate din gnosologie, sociologie, fiziologie. Asemenea încercări s-au făcut adesea, mai ales în cadrul unor interpretări științifice ale teoriei imitației. Estetica, de la Montaigne, dar mai ales de la Kant încoace, și-a pus mai ales probleme în legătură cu activitatea liberă a subiectului (creator), a structurii afective și ideatice exprimate sensibil, s-a preocupat de aspectele multiple ale dublei obiectivități estetice în imagine și de la imagine la public, a încercat să explice determinările psihologice generale și cele concret-istorice ale valorii.

Tudor Vianu observa că aspectul normativ al oricărei estetici este implicit, nu scop în sine. „Un sistem de estetică nu înfățișează numai cum se prezintă realitatea frumosului și a artei, ci chiar atunci cînd nu mărturisese, el sugerează și cum ar fi de dorit ca ea să se întîmple. Obiectul esteticii este, în adevăr, valoarea frumosului și o valoare nu poate fi definită decît punînd-o în raport cu o dorință de-a noastră și prin urmare recomandînd-o”. Această afirmație, făcută în contextul unei istorii a esteticii (p. 13), cred că are sensul descoperirii direcțiilor obiective ale dezvoltării artei, recomandînd valoric necesitatea noului, prin preferință, nu prin rețetă. Dacă ne gîndim bine, toate esteticile mari au pornit de la cunoașterea și analiza istoriei și formelor fenomenului de artă în toată complexitatea și viabilitatea lui, care permite aprecieri și aproximări cu privire la sintezele ulterioare, deci determină o axiologie, un ideal estetic dinamic, în vesnică transformare. „Poetica” lui Aristotel este o lucrare analitică, logica ei este explicativă cu privire la imitație (mimesis) ca proces în care atît subiectul cît și forma au și un rol activ, nu numai unul pasiv. De abia mai tîrziu reluările lui

Horatius, și mai ales ale lui Boileau au făcut din „Poetică” un compendiu de norme și sfaturi, de la care au plecat și autorii mai recentii de rețete și metode artistice. În concepția marilor esteticieni dintotdeauna, și a artiștilor, de pildă a lui Goethe, metoda nu înseamnă nimic mai mult decît alegerea procedeeilor, meșteșugul compoziției. Ceea ce nu-i tot una cu arta. Poți fi meșteșugar fără a fi artist. Poți crea forme fără să ai un stil. Geniului nu-i dictezi norme, nici maniere. Producția valorilor unicate, în cultură și artă, diferă de practica valorilor materiale, seriale, tocmai prin lipsa de norme. Personalitatea artistului este norma operei lui. Materialismul dialectic și istoric ne ajută să înțelegem însă că personalitatea nu-i un principiu individual abstract ci rezultatul totalității relațiilor sociale ale omului. Evoluția social-istorică, bine și precis structurată, determină în ultimă instanță conținutul acestei istorii secunde a subiectului. Ea acționează ca „nus formativ” asupra mesajului uman și a formei, a stilului individual, în care se exprimă original, unic, aspirații general-umane generate concret-istoric. În estetica științifică se pune problema distincției nuanțate a planurilor determinării, explicării, și de aici a criteriilor simțirii și judecării valorice în raport cu opera de artă.

3. — Caracterul universal al marxismului se vedește și în domeniul esteticii contemporane, atît în teorii explicit marxiste cît și în implicații ori influențe. Garaudy, Francaștel, Fischer în primul rînd, dar prin unele implicații Lefebvre, Malraux, Huyque, Read, Leroi-Gourhan și mulți alții sînt de partea noastră în marea dispută despre condiția umană în artă, pe care o consider problema unică și

(Continuare în pag. a 11-a)

Radu Negru



D. Gavrilean :

„Furtună”

PETRU COMARNESCU: „LASCĂR VOREL”

Cartea despre Vorel este o tentativă reușită de impunere a acestui artist original în cimpul plasticii românești. Deci e cu atât mai interesantă cu cât prezentarea vieții și operei pictorului se convertește din relatere biografică într-o demonstrație valorică, pe care Petru Comarnescu, neobositul slujitor al scrisului românesc despre artă, o face cu acea pasiune cu care ne-a obișnuit și până acum. Grijă principală a istoricului și a criticului de artă este aici repunerea în drepturi a unui artist pe nedrept ținut deoparte, dar care prin opera sa plastică își făurește un loc distinct în seria românească. Avind nenorocul să-și ducă opera într-o vreme de ostilități internaționale (primul război mondial) — timp în care, ca artist provenit din România și studiind și lucrând la München, deci într-o țară ostilă atunci nouă — Vorel se lovește mereu de suspiciuni și de rezistențe, atât în patrie, cât și în Germania. „Perturbările pricinuite de război — arată Petru Comarnescu — apoi schimbările și răsturnările ce au urmat au făcut ca el să fie uitat atât în Germania, unde începuse să capete oarecare faimă, cât și în patrie, unde nu se impusese încă. Alta i-ar fi fost soarta, dacă și-ar fi putut prelunge activitatea peste bariera ce i-a fost hărăzită”. Bariera care a însemnat stingerea prematură din viață, în urma unor suferințe fizice de ani de zile, care l-au claustrat, l-au sensibilizat într-o anume direcție. Deși nu hotărâtoare, proasta dispoziție fizică a artistului instrăinat de meleagurile patriei, se răsfrânge în operă. Pus alături de mari ar-

tiști ai aceluși timp, de un Kandinski, de pildă, de un Klee, care dau prea bine cunoscutul impuls artei moderne și cu care Vorel vine în contact, în cadrul grupurilor artistice din Germania, pictorul român se detașează cu claritate, însemnând o altă față a expresionismului european. Kandinski nu-și poate stăvilii cromatismul temperamental și de aceea nu se bucură de înțelegerea deplină a profesorului său Stuck (la care studiază în a-

cartea de artă

ceeași vreme și Vorel), care, deși atras de o fabulație onirică romantică în compozițiile sale, recomandă totdeauna ponderea și cenzurarea emoției. Pictorul rus era de o altă vitalitate decât Vorel; acesta din urmă, într-o mereu jenantă suferință, era mai reflexiv, mai șteptic, mai sarcastic. Sfaturile pe care marele profesor Stuck le dădea elevilor săi, de a picta mai mult în alb-negru, îndepărtează pe Kandinski, care se și realizează apoi pe linia unui cromatism exuberant, dar par să găsească un teren fertil în arta lui Vorel, care în latura cea mai durabilă a sa, cea a gusașelor, devine o izbândă a alb-negrului.

Iată deci, dintr-o dată, stabilirea unor raporturi de structură temperamentală, care, pe lângă altele, de ordin intelectual, definesc orientarea stilistică a artistului român, fixează locul de neconfundat al a-

cestuia în cadrul expresionismului european și mai ales în cadrul ariei artistice românești (înriurirea lui Vorel asupra lui Tonitza, Iser, Ressu este, din acest punct de vedere, de necontestat).

Remarcabilă în această nouă carte a lui Petru Comarnescu rămâne tocmai detașarea momentului internațional în care se manifestă Lascăr Vorel și mai cu seamă indicarea condițiilor în care arta acestuia se clarifică, se individualizează, se oferă urmașilor ca o cale nouă de urmat. Paradoxal deci, o operă atât de vitregită de vreme, de conjuncturi nefericite, în fond atât de necunoscută, are darul de a deveni treptat, prin cițiva artiști de mare intuiție, cum a fost Tonitza, o nouă viziune în plastica românească. Viziune care înseamnă foarte mult și pentru cursul contemporan al artei noastre.

Lovindu-se de lipsa celor mai însemnate opere ale pictorului, opere care încă din vremea sa au luat cele mai incredibile drumuri, Petru Comarnescu reușește totuși, cu ajutorul unui bogat material informativ, ajutat de familia pictorului sau de relațiile prietenilor acestuia, dar mai cu seamă de paginile *Jurnalului* lui Vorel (pe care revista „Cronica” l-a oferit pentru prima oară cititorilor din România într-un comentariu dens al aceluiași Petru Comarnescu) să fixeze în liniile sale principale profilul artistului pe nedrept uitat.

Textul este îmbogățit de reproduceri în alb-negru ale unor opere de Vorel, foarte probante pentru ceea ce a însemnat mesajul său artistic de nobilă umanitate.

G. V.

Teatrul de Stat
„M. EMINESCU”
Botoșani

„LUCEAFĂRUL”

În câteva stagiuni consecutive, Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani a prezentat spectatelorilor, întreagă, trilogia Moldovei: „Apus de soare”, „Viforul” și „Luceafărul” de Barbu Ștefănescu Delavrancea. În afară de actului de cultură propriu-zis, faptul acesta arată și o constantă tematică și o lăudabilă ambiție în realizarea unui proiect mai vechi. Spectacolele de mare succes și cu un profund ecou patriotic prezentate la Cetatea Sucevei cu „Apus de soare” au întărit încrederea acestui colectiv nu numai în teatrul lui Delavrancea, multă vreme nedreptățit, dar și în capacitatea sa de a realiza spectacole de mare rezonanță istorică. Și iată că, după „Apus de soare”, a urmat în stagiunea trecută „Viforul”, iar acum „Luceafărul”, în plus existând excelentă idee a realizării unui al patrulea spectacol, „Moșatini”, alcătuit printr-o ingenioasă selecție din întreaga trilogie și destinat „scenei” de la Cetatea Sucevei.

„Luceafărul” a fost considerată multă vreme o piesă lipsită de calități scenice și deci neglijată. Cu atât mai temerar apare de aceea gestul colectivului botoșanean, condus în această încercare de regizarea Sorana Coroamă, gest prin care se arată că învinuirile aduse piesei au fost pripite. Spectacolul Teatrului „Mihai Eminescu”, ca și cel de anul trecut de la Teatrul „Lucia Sturdza-Bulandra”, a arătat că „Luceafărul”, cu toate neajunsurile sale de construcție — unele exagerate de exegeți — este o lucrare valoroasă, cu bogate rezerve dramatice și cu un subiect prețios care oferă regizorului și actorilor mari posibilități interpretative.

S-a remarcat pe bună dreptate că principala trăsătură de forță a piesei este aceea pe care i-o conferă personalitatea istorică a eroului, acesta trăind o puternică dramă personală foarte precis circumscrisă unei drame generale a națiunii. Petru Rareș, așa cum ni-l prezintă Delavrancea care l-a cunoscut precis din documente și cronici, era un adevărat urmaș al lui Ștefan cel Mare. Și-a bazat domnia pe sprijinul larg al țării, venind astfel în conflict cu marii boieri, a avut mari visuri de unire și capacitatea de a privi situația țării în perspectivă istorică și în context european. Nu întotdeauna însă a știut — cel puțin așa reiese din „Luceafărul” — să caute rădăcini viselor sale în realitățile imediate și stringente ale țării, prăbușirea sa aici avându-și punctul de plecare.

Sorana Coroamă și asistentul ei, Eugen Traian Bordsușanu, au pornit la realizarea spectacolului operind mai întâi tăieturi în text, cu scopul de a elibera unele scene de o prea grea încărcătură romantică, de a da ponderea convenită pasajelor de avânt și simțire poetică, de a sublinia în special patriotismul, înțelepciunea politică, vitejia, mindria națională a domnului și a celorlalte personaje ale piesei. Foarte plăcută surpriză ne-a oferit Lucia Boga, actriță de sensibilitate, posesoarea unei voci frumoase, a unei figuri care concentrează lumina și a unei adevărate științe a mișcării scenice. La a doua întâlnire, tinăra actriță, absolută de anul trecut, confirmă părerea excelentă care ni le făcusem despre ea la începutul stagiunii, când o văzusem în rolul dublu Ana — Bella din piesa lui Camil Petrescu — „Iată femeia pe care o iubesc”. Aici ea interpretează cu sinceritate și farmec rolul unei tinere fete, Genunea, îndrăgostită până la adorație de Domnul țării.

Pe Elisabeta Preda am avut prilejul s-o vedem jucând rolul Oanei în toate cele trei piese ale trilogiei. Prima dată, cu ani în urmă, în „Apus de soare”, spectacolul memorabil al Teatrului Național din București, anul trecut, în „Viforul” și, în sfârșit, acum, în „Luceafărul”, ambele la Botoșani. Căldura, duioșia, sensibilitatea aleasă, caracterizează cele trei întrupări realizate de Elisabeta Preda.

Încă o mențiune specială se cuvine să mai facem: Mircea Gheorghiu (interpretul doctorului Șmil) a găsit pentru personajul său o linie foarte verosimilă, bazată pe adevăr psihologic, pe intuiție pătrunzătoare, pe ironie disimulată. Actorul n-a ocolit nici notele umoristice din partitura sa, folosindu-le cu pondere și finețe. În sfârșit, Aurel Ionescu (logofătul Baloș), George Gheorghiu (Vornicul Grozea), Gheorghe Gheorghiu (Magirdici), D. Petrescu (Corbea), Florin Predună (pircălabul Mihai), Simon Salcă (logofătul Troțușeanu), Mirela Ionescu (doamna Elena), Vișchi Andronescu (Dolca) au contribuit în proporții diferite dar cu aceeași pasiune și pricepere la succesul spectacolului. Ni s-a părut cea mai unitară, cea mai armonioasă întâlnire scenică a acestui colectiv.

Amintind încă o dată remarcabilul cadru plastic, ingenios și încărcat de semnificații (mai ales sala tronului și tabăra de unde se urmărește bătălia) realizat de scenografa Hristofenia Cazacu, încheiem aceste însemnări sumare despre un spectacol care ne-a satisfăcut din toate punctele de vedere.

Ștefan Oprea

puncte

Preocupări literare și artistice de lăudabilă ținută intelectuală ale tineretului universitar își caută din ce în ce mai frecvent drumul manifestărilor cu caracter de continuitate. În afară de publicații, de cenaclurile de poezie, s-au făcut și se fac simțite dorințele vii pentru muzică și teatru. Ca și studenții bucureșteni, care au militat, fiind sprijiniți de foruri competente, pentru organizarea unui teatru al lor, și au realizat spectacole în acel pod propice entuziasmelor și încercărilor novatoare, colegii lor de la Iași tind să întreprindă ceva asemănător. Ne-am convins că dorința grupului inițiator al teatrului studențesc la Iași nu-i pornită din simpla ambiție de a imita pe alții: este un gând

mai vechi, care răspunde unor cerințe imperioase de cultură artistică. Spectacolul jucat, deocamdată, în sala mare de la Casa tineretului, cu piesa Mora Lisa de Aurel Brudă, oferă garanții în această privință.

Însă, în afară de datele organizatoric-administrative, punctul central de care afirmă reușita inițiativei constă în deținerea competentă a finalității și a mijloacelor dorite a fi ilustrate de studenți. Noi vedem în teatrul acesta ceva care trebuie să depășească, prin preocupări, manifestările amatoare dar, în același timp, să nu tindă spre performanțe profesionale. S-a spus că teatrul studențesc își are rațiunea ca promotor al experimentului. De acord. Dacă circumscriem aria experimentului la experiența artistică a tinerilor studenți. (În treacă fie zis, experimentul și experimentarea nu sînt de finite cu claritate nici în cadrul mai amplu al teatrului

profesionist). Teatrul studențesc constituie un prilej de pătrundere a tinerilor săi promotori în intimitatea acului creator. El este menit deci, să asigure o concentrare intelectuală asupra fenomenului artistic, asupra formelor sale moderne, asigurând, astfel, o familiarizare cu problemele și stilurile artei în genere și ale teatrului contemporan în mod deosebit. De aici se vor selecționa, poate, viitori artiști, creatori, exegeți, dar, în orice caz, înainte de toate, spectatori evoluți, oameni de inimă și de sensibilitate hrăniți la izvoarele înaltelor exigențe intelectuale.

★

Muzeul de la Sibiu, teatrul unei reprobabile acțiuni de păgubire a patrimoniului artistic național, este cel mai vechi muzeu din țară și cunoscut în întreaga lume mai ales datorită galeriei sale de artă. Colecția particulară înființată în

1790 a devenit muzeu public în 1817, astfel că anul trecut au fost sărbătoriți 150 de ani de funcționare.

Instalat într-o mare clădire în stil baroc teresian din centrul Sibiului, acest muzeu cunoaște o permanentă allu-ență de vizitatori, atrași în special de către sălile de artă plastică. De notat că Bruken-thalul dispune de circa un milion de piese, repartizate în 5 secții: artă plastică, artă populară, științele naturii, istorie și bibliotecă. La rîndul ei, galeria de artă plastică e împărțită în două secții: arta românească și arta străină. Cele câteva mii de opere se află instalate în 23 de săli cu un circuit în aniladă. Din această colecție fac parte și cele 8 lucrări sustrate. „Moartea Cleopatrei” de Anton Van Dyck se afla în saloanele rezervate artei flamande și domina a doua sală de intrare. Tot acolo se afla „Bărbat cu craniu” atribuit Maestrului le-gendei Sf. Augustin. „Ecce Ho-

mo” de Tiziano Vecellio da Cadore, considerat cel mai valoros tablou al muzeului, se afla în centrul „școlii italiene”. În aceeași sală cu miniatura tempera pe fildes „Portret de femeie” de Rosalba Carriera. „Bărbat cu lulea” de Franz van Mieris I și „Portret de bărbat” atribuit cercului lui Hans Holbein, ambele pictate pe lemn, figurau în sala olandeză, iar cele două portrete de bărbat, unul de Cristoph Amberger și altul de Jorg Bren, tot ulei pe lemn, se aflau în sala picturii germane.

Fiind dotat cu un modern utilaj de studiu și cabinet de identifi-cări, muzeul sibian a constituit obiectul unor cercetări făcute de numeroși specialiști români și străini, începînd cu Theodor von Frimmel în 1894. Datorită acestor cercetări autorizate, peste 250 de tablouri au fost identificate și încadrate în opera autorului respectiv. Printre acestea, și câteva din tablourile ce au constituit mobilul recentului iurt.

CRONICA

Anunță tinerii artiști plastici profesioniști și amatori din întreaga țară că sînt invitați să expună la

SALONUL CRONICII — 1968

grafică — pictură — sculptură

Lucrările vor fi trimise pe adresa redacției revistei „Cronica”, Iași, Palatul Culturii, pînă la data de 30 septembrie 1968.

SE VA ACORDA PREMIUL „CRONICII” — 1968

MUZICA MODERNĂ ȘI ACCESIBILITATEA

De-a lungul timpului, interesul pentru muzică a fost deseori eclipsat de alte preocupări, a căror importanță la ordinea zilei nu putea fi ignorată. Chiar în rîndul evenimentelor de artă, muzica s-a aflat, nu rareori, în postura cenușăreșii. Cele mai multe prezentări sincretice foloseau arta sunetelor ca un simplu punct de referință. Vorbindu-se de pildă despre artele plastice, cromatismul muzical era un argument binevenit pentru culorile picturale — iar atunci cînd se „teoretiza” arta poetică, se menționa faptul că și în muzică ar exista accente metrice. Lucrurile nu trebuie însă văzute prea în negru, căci nimic n-ar justifica un complex de inferioritate în acest domeniu. Însăși muzica a fost, de atîtea ori, subiect de „război civil” (să-i zicem astfel) — ca de pildă fronda dintre pucciniști și gluckiști în secolul al XVIII-lea la Paris, sau disputa între wagnerieni și brahmsieni, în Viena secolului trecut.

Pentru iubitorul de muzică, oricare ar fi preocupările sale cotidiene, toate acestea nu au prea mare importanță. El nu caută istoria în muzică, și cu atît mai puțin „filozofia” sau descifrarea unor programări cibernetice. Ne-am întreba doar dacă o asemenea situație n-ar menține melomanul la simplul nivel senzorial al receptării fenomenului muzical, ignorîndu-se factorul rațional, cel puțin la fel de important.

Pornind de la aceste date, oarecum „abstracte”, ale receptării artei în general, audia muzicală — ca primă treaptă a ceea ce va constitui, pentru omul de orice profesie, dragostea pentru muzică — necesită în primul rînd o capacitate de a simți muzica, trăsătură psiho-fizică ce nu este dăruită chiar tuturor. Dacă istoria muzicii ne atestă capacitatea uriașă în domeniul creației (precocitatea unui Mozart, hipersensibilitatea impresioniștilor, memoria prodigioasă a lui Enescu), atunci mărunta și anonimă istorie a vieții cotidiene ne relevă, la tot pasul, capacități la fel de impresionante în domeniul receptării acestei creații; atîta doar că despre acestea din urmă nu se vorbește aproape deloc. Ori tocmai această masă, mai mult sau mai puțin anonimă, de melomani, formează, în fond, baza oricărei vieți muzicale. Poate că Mendelssohn-Bartholdy n-ar fi reușit niciodată să se impună, poate că ar fi trebuit să așteptăm încă un secol ca șirul de capodopere ale lui J. S. Bach să primească o recunoaștere universală, sau poate că și aceia care au fluierat, la prima audiere, „Sacre du printemps” de Stravinsky, n-ar fi ajuns nicicînd la înțelegerea muzicii secolului nostru, dacă n-ar fi fost confrunțați cu o autentică opinie publică muzicală pe care o formează acești „senzoriali” — atît de mulți și atît de ne-drept suspecți.

Cum rămîne totuși cu respectul datorat muzicii, această artă care depășește, ca expresie, puterea de comunicare a literaturii? Căci un roman îl citești de 3, 4 sau 5 ori, cu

promisiunea de a nu-l mai reciti vreodată — pe cînd o simfonie, oricît de „standard” ar fi, se reascultă de zeci de ori în decursul unei existențe, și parcă tot ar mai fi loc pentru noi audiții. Aici vina nu mai este a romancierului, precum nici meritul al compozitorului; totul pornește exclusiv de la caracterul specific al muzicii. Ea este deopotrivă spectacol, punere în scenă, interpretare diferită. Ea se poate plia de nenumărate ori, nu numai pe concepția consumatorului de artă (cum este cazul în literatură), ci și pe concepțiile interpreților, fapt care mărește, în sunet, posibilitățile de combinare ale tuturor acestor elemente. Or toate aceste date sînt senzoriale. Oricît de curios ar părea, în sala de concert, muzică este și trăsătura în același sens a arcurilor, ca și pavilioanele ridicate ale cornilor din „Sărbătorile romane” de pildă. Cam în toate timpurile (poate mai puțin astăzi), muzica a fost nemijlocit leată de ambianța de festivitate, și nu neapărat de divertisment.

Și cu aceasta batem serios la „porțile” muzicii. Vorbind de consumator de artă, nu putem să nu amintim de disprețul cu care Jean Cocteau îi trata pe aceia care priveau muzica în chip de distracție, de pur consum. Sau, pen-

oferit cîndva lui Schönberg rolul de martir, se pare că au avut totuși dreptate. Deschizător de școală, el rămîne tot austerul muzician al începutului, revelîndu-ni-se prin elevii săi, și pierzîndu-se o dată cu epigonii. Webern a vibrat cu frumusețea unui Mozart. Nu găsim aici impostură — nici măcar de factura aceleia ascunsă sub umbra căutărilor mai mult sau mai puțin „sincere”. Iar dacă vorbim de Webern: cită frumusețe probează lumea de sensibilitate a acestuia, cită expresivitate în culorile orchestrale, imagini muzicale izvorîte parcă din pinzele unui Paul Klee sau Max Ernst.

Nu trebuie să reproșăm publicului faptul că nu dorește arta acolo unde se izbește de speculații savante, tînd mai puțin de sensibilitate și mai mult de inteligență. Oricît de savante ar fi ideile pe care un compozitor vrea să le transmită publicului, ele trebuie totuși spuse pe limba acestuia, pentru că la fel ca și în literatură, violențările de gramatică duc automat la respingerea oricărui interes față de textul respectiv. Care este această gramatică a sensibilității muzicale, gramatică ce conciliază pe Webern cu Mozart, pe Bach și Debussy, pe Mussorgski cu Messiaen? Criticii nu au reușit să ne-o spună prea lămurit. Ei ne-au vorbit despre filozofia muzicii (element, firește, impropriu să „ardă” în Concertul de pian al lui Grieg), despre tragic (prea rar aventurat în muzica unui Haydn) precum și despre o seamă întreață de alte implicații care deseori — să fim sinceri — în loc să ne apropie de muzică, ne depărtează de ea.

Nimeni nu poate contesta că fenomenul de cultură implică numeroase unghiuri de observație — iar sincretismul (să-l numim „moderat” spre a-l deosebi de abuzul unei optici absolutiste de tip Wölfflin) capătă sens de atitudine, întrucît judecarea de valoare se bazează pe comparație, similitudine, și pe o asimilare uneori pînă la confundare.

Revenind însă la melomanul nostru — indiferent dacă i s-au deschis sau nu porțile muzicii — trebuie să admitem că apropierea lui de sala de concert sau de estrada spectacolului muzical, nu este neapărat condiționată de parcurgerea unor ediții comparate de texte greoaie și nici de asimilarea rapidă a celor mai recente descoperiri ale mecanicii cuantice. Toate acestea își au legătura lor cu muzica — de la „Critica rațiunii pure” și pînă la filtrele electronice ale experimentărilor de la Darmstadt. Însă după cum cunoștințele noastre despre realitate ne ajută să interpretăm muzica auzind-o, tot astfel și muzica ne ajută să înțelegem realitatea prin corespondențele pe care contemporaneitatea le determină în modul cel mai necesar.

Lucian Grigorovici

la porțile muzicii

tru a-l cita întocmai: „...orică muzică ce se ascultă cu ochii închiși, devine suspectă”. Acest lucru deschide, într-un fel, arcul de preocupări în sensul că nu numai receptura, ci și creația își are partea ei de vină; a existat (și din nefericire mai există încă) o adevărată furie a simplei „producții” muzicale. Atunci cînd este mărturisită ca intenție, ar mai putea fi iertată — și n-am avea nimic de obiectat împotriva unei „Gebrauchsmusik” (gen practicat cîndva de Hindemith) sau a tele-operei lui Gian Carlo Menotti, de pildă. Însă gravitatea constă în impostură; deseori în lume, un anumit gen de muzică — substanțial sprijinit de o „critică” la fel de impoștoare — ajunge să creeze iluzia că s-a impus publicului, arogîndu-și totodată și împlinirea unui rol istoric. Desigur că în această avalanșă există și oaze de căutare sincere și de cea mai perfectă bună credință — dar erorile acestora nu sînt mai puțin grave. În fond, cine dă verdictele dacă nu chiar publicul? Și care este legea în numele căreia se dau verdictele, dacă nu însăși sensibilitatea?

În acest punct, „arcu” preocupărilor de mai sus se ramifică.

Sensibilitatea se educă — lucrul acesta este astăzi indiscutabil. Dar fenomenul rămîne paradoxal. Cei care i-au

Reînființarea Conservatorului „Enescu” a însemnat pentru mișcarea artistică ieșeană condiția primum și diversificării manifestărilor muzicale. Într-adevăr, concerte date de studenți sau cadre didactice au determinat o largire a preocupărilor de repertoriu și, mai ales, o impulsivitate a interesului pentru calitatea activității interpretative.

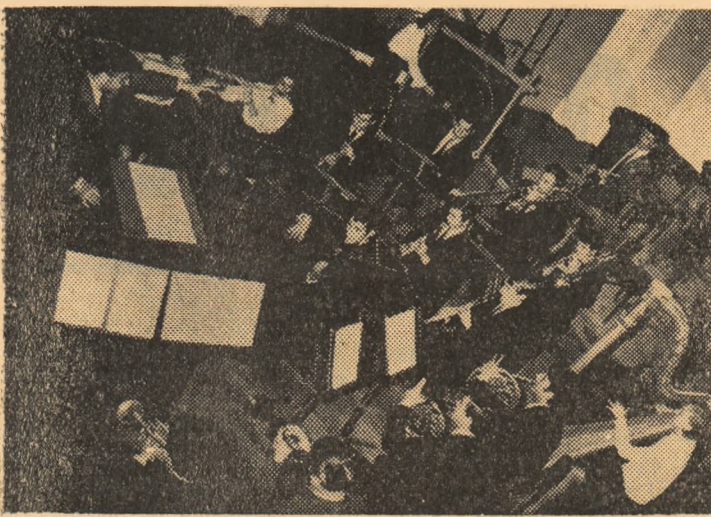
Iubitorii de muzică au avut numeroase ocazii să aprecieze seriozitatea și pasiunea cu care sînt pregătite producțiile artistice ale Conservatorului. Multe din acestea ar fi meritat o atenție sporită din partea celor care urmăresc și consemnează în presă activitatea muzicală. Facem această observație întrucît, evenimente importante consumate în cadrul concertelor prezentate de studenți, au fost uneori considerate ca fapte obișnuite, deși valoarea lor a depășit cu mult siera

artistică și calitatea activităților de școală. O demonstrație interesantă vi se poate face la București două formații de cameră, alcătuite din studenți: „An-

sambul vocal de muzică veche” dirijat de asistentul Sabina Păuța și „Formația de suflători” — dirijată de asistentul Vicente Țușcă.

A fost o primă afirmare colectivă a tinerilor muzicieni ieșeni și, sperăm, nu și ultima. Exemplul lor îi dorim a fi urmat și de instituțiile de artă.

UN DEBUT REMARCABIL



PRIMATUL TEXTULUI SAU AL REGIEI? DEPINDE...

În discuțiile scrise sau orale despre viața noastră teatrală, comitem adesea o greșeală elementară: generalizăm. Generalizarea are în sine ceva evaziv și de aceea apare uneori ca forma cea mai comodă de exprimare deoarece pe lingă un soi de politică de „neangajare” mai prezintă și avantajul de a înlesni lunecarea peste lucruri esențiale și relevarea unor aspecte laterale ale problemelor. Paradoxal: prin generalizare se poate practica mult mai ușor — cu sau fără voie — subiectivismul.

În discuțiile despre teatru se neglijează parcă cu obstinătate două elemente: necesitatea diversității și publicul.

În teatrele destinate să cultive un repertoriu — și asta ar trebui să fie menirea majorității teatrelor — e de la sine înțeles că trebuie să primeze textul. În instituții destinate divertismentului, în teatre care țin să ofere noi reprezentări ci... priveliști (iar publicul a dovedit că alături de film, televiziune, sport, ar dori și astfel de producții) textul poate avea un rol secundar: pretext, scenariu-schei, libret etc. — și în acest caz interpretul, în

frunte chiar cu regizorul, pot avea nestingheriți primatul.

În ceea ce privește publicul, acesta a ajuns să aibă atîta reprezentanți: croniciari, regizori, actori, autori, funcționari, încît el nu mai ajunge niciodată să-și spună părerea. În numele publicului și pe contul lui afirmăm cele mai contradictorii lucruri, ne scuzăm sau ne acuzăm atribuind publicului dorințe pe care nu le are și satisfacții pe care nu i le-am dat. Cine știe ciți spectatori vin la teatru pentru autor și ciți pentru actori sau regizor? Și cine știe ciți rămîn acasă din aceleași motive?

Vorbînd de autori cred că sînt și ei cel puțin de două feluri: unul — care trebuie slujiți și alții — care trebuie să slujească. Aceștia din urmă pot fi dați „pe mina” regizorilor.

Primatul mai poate fi determinat și de următoarele două alternative: prima — cînd se întîlnește un text bun cu un regizor mai... altfel, și a doua — cînd se întîlnește un text slab cu un regizor bun. Oplez pentru a treia alternativă: la un autor bun — un regizor bun.

Teatrul este o artă complexă și sintetică și el trebuie făcut cu talent. Am făcut intenționat această afirmație, banală în aparență, pentru a o putea argumenta cu definiția pe care un mare poet (și dramaturg) o dă talentului: „Capacitatea de a dispune porțile în funcție de întreg”. Deci teatrul este format din piesă-regie-actori, și este destinat publicului, care nu-și pune mai mult de trei întrebări — Ce? De ce? Cum? La prima răspunde textul, la a doua — regia, la a treia actorii. În mod logic ultimele două trebuie să fie precedate de prima, dacă nu vor să fie suspendate în absență.

Acest de ce? la care regizorul trebuie să răspundă publicului, în numele autorului, nu-l privează desigur pe acesta de obligația profesională și etică de a crea unele punți între epoci, mai ales cînd trebuie să înlesnească întîlnirea clasicii cu spectatorii de azi. Sînt deci pentru regia competentă și onestă care nu pierde pe drum autorul, care pornește de la premisa că misiunea ei este una interpretativă. Cred în regizorul — dirijor care nu mizgăleş-

te, nu sfîrteacă partiturile și nu substituie instrumentele după bunul lui plac. Cred că putem considera piesa (evident pe cea perfectă) un monument, o operă de artă cu specificul, cu destinația și cu mijloacele ei aparte de intruire a conștiinței.

Și dacă e așa, imi permit să mă citez, repetînd o frază, un exemplu din răspunsul dat cu cițiva ani în urmă la ancheta unei reviste lunare cu privire la „libertatea” regizorului față de text: „...De ce atunci să luăm statutele din plață, din muzee sau de pe alei, să le propțim în creștet cornișă de la baraca noastră regizorală și să le declarăm cariatide, cînd mult mai simplu e să așezem pentru asta stilpii care ne covîin cel mai mult, necăzînd în păcatul parazitismului și nici în altele?”

Regizorul nu trebuie, deci, să folosească piesa în scopuri personale, să nu se interpuină între autor și public. Să nu uităm că, în cele mai multe cazuri, în afară de rude, prieteni și unii specialiști care ne lau în serios, restul, publicul, nu vine la spectacol pentru regizor, ci pentru piesă. Publicul are dreptul și

el pretinde și reprezentații mai ușoare, cu un cuvînt la modă, deconectante. Pentru aceasta există divertismentul unde regizorul ingenios folosind nu texte ci pretexte sau scenarii, scheciuri, libreturi și chiar adaptări își poate desfășura nestingherit fantezia. Nu caut să-mi scuz contrariații, dar există situații în care regizorii trebuie, sînt obligați de multe ori, fără voia lor, să treacă înaintea textului. Dramaturgia slabă, deficitară, dă primat regizorului. Și toate „uzurpările” regizorale conștiente sau inconștiente, chiar dacă nu au scuze, au cauze (uneori obiective) și pot fi explicate.

Primatul regizorului e determinat: obiectiv — de piesa proastă, care trebuie „ajustată”, subiectiv — de inerția unor actori (excepții) care nu-și respectă meseria, accidental — de critica de grup, tălmăcioasă sau retevestă, de critica făcută uneori de „esteți” care n-au atins nici majoratul în cultură, copil de trupă ai criticilor, rubricarii zeloși lăsați să-și creeze antipatii și simpatii înainte de a-și crea competența, de a-și crea o cultură care să le asigure prestigiul necesar și

dreptul moral la analiză. Ei sînt uneori incapabili de disocier, amestecă merite și neajunsuri pe care le împart apoi la întimplare.

Și, desigur, neajunsul se datorește și lipsei unei critici a textului dramatic. Nu se scriu cronici decît la textele jucate, de multe ori numai pe baza vizionării. Or, în acest caz, primul care analizează o piesă, în cazul celor noi — e regizorul. Și nu toți regizorii știu să lucreze fără o amplă documentare.

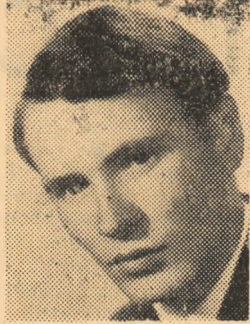
De altfel, regizorul care nu dă convenita stimă autorului și publicului este de obicei acela care nu se simte sigur pe meseria lui și, de aceea, în locul operei sale care să vorbească de la sine, se îmbracă în uniforma la modă a „experimentalului” și se legitimează cu toba de unelte. Pentru că, a-ți folosi abuziv pirchile meseriei pentru a demonstra în public că știi să le mînuiești este de fapt un gest la care au dreptul numai impostorii, iar demonstrația este la fel de elocventă ca și cînd ai prezenta o adevărată de talent...

Călin Florian



M. Cămaruț:

„Jași cu Golia”



DEBUT

VASILE MIHĂESCU

ELEGIE DE MAI

Aplec urechea pe lut,
cumpănă în istorie alunecat,
și mingii, sărut galbenul
piept cu icoane de bronz insingerat.

A investi încredere în posibilitățile și talentul unui debutant reprezintă nu numai un act de frumusețe morală, dar și o obligație permanentă a unei reviste.

La cei 17 ani ai săi, elevul Vasile Mihăescu vine cu întreaga proșpețime a vârstei, cu atmosfera tonifiantă a munților și pădurilor bucovinene, încredințat că are un cuvânt de spus în poezia tină și foarte tină.

Sperăm că evoluția sa viitoare nu va înșela așteptările noastre. Publicarea versurilor de față reprezintă mai mult decât o vagă promisiune.

C. S.

Las fruntea pe altarul soarelui
pătruns în buza mea, lemn nescobit,
și parcă mă roteșc în trup, sălbatic,
cu tot pământul peste ochi lipit.

Trec pin-n umeri să-mi ajung părinții
în lutul strămoșesc, prin mine respirând culori
și nu mai știu de sint eu acela
alungat dimineața în feciori...

ZODIE

Bate soare bun dinspre inima ta,
clipa-mi rodește-n bezna interioară
pină la rădăcină, pină la izvor
ca un vin cald, de țărână amară.

În mine mari creșteri zvicnesc
cu cercuri în arbori, cu lut în ulcioare,
crapă oglinda apei, somnoroasă
lingă pieptul tău, răbdătoare...

VERSURI DE NICOLAE ȚAȚOMIR

PASĂREA ALBĂ

Zboru-i alb, și ca inelul
De rotund și metaforic,
Poposi pe capitelul
Unui templu în stil doric.

Inc-un salt, și eufonic
Poposi pe-un templu ionic.

Obosit și labirintic
Adormi pe-un stil corintic.

Fătum-ul acestor triluri
Și-al volutelor moderne
Nu stătea atât în stiluri
Cît în marmuri sempiternice;

Nici seismul, nici furtuna
Să nu năruie vreuna

Din coloanele prea grave
Fără somn în arhitrave,

Zborul alb spre altitudini
Trebuia păzit și-n visul
Instelat de certitudini
Și naiv ca paradusul.

STĂ ANCORA LA PÎNDĂ...

Țărm cenușiu. Doar visul albastru mai încearcă
Să-mi legene destinul spre largul de azur.
Ascunsă, ca un șarpe cu uleișos contur,
Stă ancora la pîndă în umbrele din barcă.

Suav și pur e totul. O, ce plutire blîndă
Prin alizee limpezi! Sint ce-ar fi trebuit
Să fiu. Orfeu de-a pururi. Zbor de-albatros. Zenit...
În umbrele din barcă stă ancora la pîndă.

ARHITECTURĂ MODERNĂ

Leprozorii de ziduri sub tencuiele de lună
Cerșesc un dram de soare și o pară de cer.
Cutii de rezonanță sătule de mister,
În noi străvechi orașe din uliți strimbe sună.

Se simte, stînsă, șoapta pislarilor lui Faust
Prin fumul alchimiei și visul în cătuși.
Stă undeva-n mansarda cu murii fără uși
Golemul ce mocnește un veșnic holocaust.

Doar o fîtină neagră, prin praful dens, respiră
În ritmul unor picuri ce se întorc în praf.
Pe fiecare poartă un straniu epitaf
Numerotează strada, moiră cu moiră.

Diluvii de lumină... Albastre și de-a pururi.
Columna infinită, precum un cal troian,
Pătrunde în cetate cu-azuru-i diafan
Drum liber să deschidă înaltelor azururi.

Solare lire cîntă. Și spațiul se dilată.
Volumele palpită ca inimi de ciment:
Diastolă, cînd albu-i pe albul firmament,
Și sistolă sub bolta de-azur, purificată.

Umanul, mineralul și visele — osmoză
Din care se va naște un om solar, mai bun,
Înviorat de zare, cu inima lăstun
Zburînd peste frontoane ca o metamorfoză.

I-AM SPUS IUBIRII

I-am spus iubirii mele doar atât:

O, smulge-te din visul tău urît!

Muri iubirea. Numai ea știa

Uritul vis cît de frumos era.

Toată noaptea cît a durat
furtuna mi-au bîntuit și mie-n cap fel de fel de gînduri.

Dimineața șoseaua era plină de mere. Le smulseseră vîntul din grădini pe unele cu crengi cu tot. Mite a venit la poartă cu pantalonii sumeși.

— Ridică-ți-i și tu și hai să-ți arăt riul. Nu-l văzusem niciodată așa cum era, prăvălit de sus și cărînd cu el plopi înecați. Din cînd în cînd, cu burta întoarsă, trecea și cite-o oaie pe care-o tăvăleau, la fel ca lupii, valuri fugărite de altele din urmă.

Numai salcia n-o urnise vîntul.

Din scorbura ieșeau, cu cămașa ruptă, dihorii de spumă privind cu ochii lor îmbolbociți riul îndrîjit și fugeau înapoi lăsînd dezvelită o lumină albă.

M-am dus să văd ce e, dar Mite m-a strigat:

— Cosmine, unde ești? Ia uite-te ce vine!

Pe apele galbene, urcînd și coborînd, se văzu o matahală parcă scofînd fum și se opri o clipă între răgălii să-și stingă luleaua care-i sări cît colo izbită de-o birnă. Cîrînd, prin fața noastră trecu, în loc, o ladă cu cercuri de aur și lacăte, pe marșini.

— Hai după ea! Cosmine! Am lăsat dihorii și m-am dus cu el.

— Să i-o luăm înainte și să ieșim la pod. Facem rost de-o cange și-o trașem la năl. Hai repede! Poate că sint armuri!

— Armuri?

— Da! Scuturi, săbii! A mai trecut una acum cîțiva ani, tot pe un potop ca ăsta, și erau lănci de aur. Sau poate aparate!

— Aparate?

— O fi căzut azi noapte din vreo stea.

Aproape că zburasem. Stăteam acum pe pod iar Mite c-un ciocău dintr-un salcîm, de patru ori mai înalt, aștepta jos, pe insulă, anunțul meu.

Pe apa care-a spălat humă, se plimba acum, în picioare, soarele. Malul rîpos alerga și el. Departe-n urmă, dincolo de plopi, Salcia Bătrînă îmi părea un bivouac cu botul dus în jgheab. Nici ploile cu bolboroși nu vindecă sălciiile de sete — mă gîndeam. Mai încolo ciotul răsucit în sus pe care nu-l vedeam părea să facă semne spre bolta largă, liniștită. Voiam să-i spun lui Mite ce simțeam:

— Și-ntoarse capul ca țîșnind din arc:

— Mite!

— Vine?

— Nu, Mite, altceva voiam să-ți spun. M-auzi!

— N-o vezi?

— Nu! Nu! M-auzi?

— Uită-te și pe sub răgălii!

— Nu-i, nu-i! Voiam să-ți spun... De ce nu m-ascuți, Mite?

— Stai acolo, să n-o pierzi din ochi!

— N-am ce să pierd. N-o văd!

— Și cînd ajunge lingă pod să-mi faci un semn!

— Ți-am spus că nu se vede!

Mite trecu apa înapoi, peste salcîmul căzut ca o punte și veni lingă mine, sus pe pod,

— De-aș avea un ocean, spuse el, în șoaptă.

— Ce-i ăla?

— Care? Vezi ceva! Unde? Își repezi Mite gîtul ca un cocostîrc căutînd prin apă.

— Nu, nu, oceanul, ce-i? Ziceai de un ocean?

— Un fel de ochelari, îmi spuse abătut. Ei, drace! De știam, mergeam cu ea alături. La pod, țîșt, îi ieșeam în față.

— Crezi că ar fi putut să fie de pe-o stea?

— De ce să nu cred? Hai înapoi! O fi rămas oprită în vreo răgălie.

Mergeam pe mal, urmînd pînă și umbra vreunei frunze dar lada n-am găsit-o.

Mite lăsă cîrîlgiul — cal mort — să cadă-n apă.

— La nimic nu mai ești bun! Îl împinse el. La nimic. Și-ai fi putut să faci un lucru mare.

Lîngă Salcia Bătrînă ne oprirăm.

— Poți să m-aștepti puțin? I-am întrebat cu gîndul să scormonesc în scorbura lumină de-adinăuri.

— Ce vrei să faci?

— Să văd ce este.

Mai înainte strălucia un ochi...

— Lasă... Altădată... Venim mîine.

— Mîine?

— Cînd scad apele. Pînă mîine apele scad.

— Cît?

— Mult. Mîine prindem și pește. Sint sigur că furtuna a adus din munți păstrăvi peștiți. Să ieși și calul, eu iau cărucioara.

În răscură ne-am despărțit.

De prin duzi se rostogoleau frunze și șanțul plin cu apă, murmură.

A doua zi am chemat calul și el a sărit, gudurîndu-se, cu labele pe mine. Mite scosese cărucioara-n drum și l-a înhamat legîndu-l în curele, iar el, cu limba scoasă, era gata să-l muște.

— Nii! Ce ai? Nu mă mai cunoști?

Mite cu coșul în cap căuta un lanț și-o tobă să fie urs. În cele din urmă le-a pus în cărucioară.

— Sapa o tîrlm după noi, îmi spuse el, iar securea o iau în spinare să nu fie prea grele pentru ciine.

Pe coastă, înspre rîu, cărucioara mergea singură și cîinele se ferea să nu-l lovească.

— Nii! vorbi Mite cu el. Oprește. Dădu coșul jos, apoi covata și-l desfăcu și pe el dintre curele. Scăpat, cîinele fugi dîndu-se peste cap prin iarbă.

Coborîsem malul. În jurul unor smocuri de răchită Mite făcu un dig, încercînd apa de sub răgălii, și începu s-o sece.

L-am lăsat acolo și m-am dus la scorbura.

La două sute îți arăt nisipul.

— Două sute?

— E apă multă.

— Dacă nu plouă...

— Dacă nu plouă nu veni păstrăvi. Unde-i zburătorul?

— Care?

— Păstrăvul care a sărit pe nisip.

— Nu știu. O fi zburat, într-adevăr. Cine-ar fi putut să știe?

Pe deasupra trecură două berze negre.

— Poartă dolii, spuse Mite.

Se învîrteau, se învîrteau, se învîrteau...

— De ce?

OGLINDA

— Mite! am strigat înfiorat.

— Ei?

— Ochiul...

— Ce-ai pățit? Mai bine adu-mi coșul.

— Nimic, lumina albă... Nu știi? Ieri...

— Ce e cu ea?

— E tot acolo! I-am spus ducîndu-i coșul.

Mite mi-l scoase de peste cap și-l scufundă, răsucindu-l, pe sub răgălii. Îl trase afară cu joc de pește-n el. Un păstrăvi sărea pînă la margini; jocul sperie și sări pe nisip.

— Prinde-l! strigă Mite.

Căuta apă, dar apa era înapoi iar el sărise prea departe. Și nisipul n-avea apă. Era numai umed și păstrăvul îl mirosea zadarnic. Acolo, nici răchita nu se adăpa. Tot ce avea nevoie de apă nu putea sta acolo decît numai sorbind-o din rîu sau din ploaie, dar atunci nu ploua și peștișorul trebuia să moară! De-ar fi avut apă totul s-ar fi schimbat. Dar el nu vedea apa, nisipul era sterp, iar el nu vedea apa...

L-am aruncat în vadul limpede. Și eram bucuros că păstrăvul trăia datorită mie. Chiar dacă nu știa.

— N-o seci de tot? I-am întrebat pe Mite.

— Ba da!

Mite apucă covățica și aruncă, țînînd privirea-n jos, apa peste dig. Și numără tare:

— Una, două, trei, patru, cinci...

— Au făcut pui și le-a murit vreunul. Sau poate tatăl lor.

Au coborît, nici n-am văzut bine cînd și unde lăsînd în aer o zbatere tristă.

— Ia repede o brazdă și pune-o-n dig că îl sfîrîmă apa, îmi spuse Mite Mitaliu aproape răstit. Uite aici sapa.

Sări pe mal. Am tăiat brazda și am reparat digul. Mite numără în continuare.

— O sută! O sută una, o sută două, o sută trei, o sută patru, o sută cinci, și șase, și șapte, și opt, și nouă... și, și, și.

Și aerul păru să șuiere. Era ca o chemare, un fel de semn.

Îmi adusei aminte de lumina albă. Și am fugit acolo. Era exact în locul în care-o observasem c-o zi înainte, spălată de spume.

Și pentru-întîia oară nu mi-a mai fost teamă: ridici cînd-o, m-am văzut pe mine, palid și-nrîncenat cum arătam în clipele acelea.

Și tot atunci pe umeri îmi crescuseră aripi din frunze de plop.

M-am dat într-o parte: aripile-au dispărut.

Am revenit la locul din care mă mutasem: din umeri au răsărit iar ramuri albe.

M-am întors:

În spatele meu a apărut cîinele. Stătea întins în iarbă cu botul dus spre rîu. „N-o

DEMIURGI

Bărbații soarelui sintem, cioplitori
în trupuri, în inimi, în mini,
cei mai vestiți cioplitori de iubire
amestecați cu unelte-n fintini.

Cind ne rugăm ingenunhiați pe suflet
pentru săruturile arse singierind feciori,
imbrățișăm idolul de lut
suffind asupra lui neștiutori.

ÎNAINTE DE DRUM

Înainte de drum, înainte de noi
ne rugăm pentru cer, pentru pământ,
pentru păsările primate de ploii
și zvintate sub aripi de vânt...

Cind cerul se întoarce în țărână după apă
ne rugăm pentru setea lui, rugă rotundă,
și înainte de drum, ne scoatem de sub pleoapă
lumea aburind de păsările ce ne inundă.

săptămîna

Proza modernă afirmă, tot mai evident, un proces de intelectualizare a expresiei, o posibilitate de a descifra, dincolo de sensurile deschise privirii obișnuite, semnificații mai adânci și o vocație analitică reală. Cînd toate acestea lipsesc sau sînt confuze, deformate, înțelese doar la suprafață, excluderea din literatură se produce automat, pentru că sub nici un chip scrierea respectivă nu poate să supraviețuiască.

O proză „tipică”, ilustrativă pentru lipsurile arătate, este *Metamorfoza* de Virgil Nistor („Familia”, nr. 5 — 1968, p. 6-7), povestire confecționată cu pricepere de diletant, un fel de proces-verbal întocmit în grabă între „părțile” prezente, care utilizează un limbaj vulgar, inexpressiv. Ce se petrece în povestire? Un contabil „turbat”, rău din cale-afară, torturează șase funcționari care-l ascultă orbeste. Cînd apare G. Vilcu, un protejat care renunțase să meargă la țară, ca profesor, mulțumindu-se să adune cifre, atmosfera pare să se aerisească. „Metamorfoza” se produce însă fulgerător, fără nici o motivare psihologică, cînd apare Fana, o nimfă care-l transformă, și toți din birou se desțind făcînd pauze cu... cafele. Dar, ceea ce trebuie spus neapărat, este că V. N. e un mare „portretist”, un excelent „psiholog”. Iată portretul, deosebit de original, al lui State: „Tovarășul State trona la birou ca un zeu masiv, aruncat din neajudecată de pe piedestal, însă, cu toate acestea, impozant și făcos, cu fruntea îngustă încrețită din pricina efortului intelectual sau a minții, o masă de fleici garnisite superb în slănină, peste care costumul părea confecționat în grabă și numai ca să ascundă indecențele sale proporții”. State „gîn-

dește”, e un „problematic” și „își sprînzina fruntea cîocotînd ca o oală cu sarmale, în palmă, și închidea ochii scrișiv”. În timp ce subalternii erau întinși pe scaune, șeful se mișca: „cînd balamalele i se anchilozau se ridica domol ca un bronzoaur răcorit în mlaștină, scuturînd dușumeaua sub pașii săi apocaliptici”. Această „leșire” e un semn misterios că „State se găsea pe urmele gingașe ale unei idei. El nu putea gândi decât „activ”, adică mișcînd uriașele compoziții chimice din butoiul său biologic, reactivîndu-le”. V. N. precizează grăbit că „ideile enului său se iveau greoi și circulau cam impleticite prin creierul său tapetat cu cifre și reguli contabile”. Funcționara Demetriad îl face pe State rapid, inteligent, cu cultură, cu gust și, surpriză: ea știe, fără nici o ezitare, tot ce gîndește tînărul profesor despre ea, dorințele lui nemărturisite. Fenomenul e de-a dreptul senzațional și V. N. trișează, induce în eroare, falsifică cu naivitate de adolescent realitatea. „Povestirea” sa e un exercițiu de școlar, familiarizat oarecum cu „citirea”, care repetă o lecție plictisitoare de care nu poate scăpa; bulmăceală de cuvinte scăpate în rea ordine de sub controlul inteligenței, un text înșesat cu cele mai „rare” banalități cu putință. V. N. a scris o „metamorfoză” a propriilor sale creații inclusiv într-un cerc de unde nici el nu reușește să evadeze.

Într-o altă revistă („Astra”, nr. 5 — p. 12) se publică, fără justificare artistică, un fragment de roman, Două pajuri se întretaiau. Eroii lui Ion Topolog se duc la o reuniune aproape de marginea orașului, dansează, petrec; unul cunoaște o fată, Claudia Anton, o privește și „la ai doilea tur a stăruit, simțînd o mișcare în mecanismul cunoașterii” etc. Nici o profunzime reală, nici un strat de analiză care să justifice existența personajelor. I.T. ca și V.N. nu există ca artiști. Sinceritatea, talentul, sensibilitatea estetică sînt noțiuni ce nu-l definesc fiindcă el nu... există, duc o viață artistică de împrumut, nesemnificativă și care n-are nimic comun cu literatura. Ei sînt „falsificatori” ai propriilor sensibilități, gusturi și, desigur, ai redusului sau, mai bine spus, inexistentului lor talent.

Zaharia Sângeorzan

fi bolnav?” De unde! Se plictisise singur.

L-am dus sub plop și-am pus oglinda între urechile lui moi legîndu-le cu coajă de răchită și l-am văzut pe Mite cu coșul întors.

— Mite, vino să te vezi!

— Pe cine să văd?

— Pe tine. Am găsit în scorbură o oglindă. Mite s-a aplecat, numărînd mai departe:

— și șase și șapte și opt...

I-am ras cu o așchie argintul. A rămas o sticlă prin care vedeam apa. Altfel decât pînă atunci: pe bucăți. Bucăți de apă clipocind. Toată apa munților trecea atunci pe sub privirea mea. Dacă așa era, atunci neapărat, puteam vedea și marea! Ce se petrece-

Dar, nu! Nu era nimic în afară de apă, de răgălii și pietre îmbrăcate în mătase teșută de broaște.

M-am așezat, cu ciinele, pe mal. Țineam sticla în soare și îi plimbam luminile pe apă. Cînd i le-am pus pe-o frunză, frunza a luat foc.

— Mite, ia te uită!

— Gata! m-a chemat el. Vino și tu să-i prindem și să-i punem în coș.

— Oglinda e de foc!

Mite nu m-auzea. Se vîrise-adînc sub răgălii.

— Oglinda e de foc! strigam eu vrînd s-o arunc în apă, să se stingă.

„Gildanul îndiguit era acumă gol. Mite mergea pe nisip și aduna pești. Îi lua cu mîinile ca pe niște prune lunguete și-i arunca în coș.

— Vezi, nu intra acolo că sînt raci! mi-a făcut el semn spre rădăcinile de răchită.

Un rac ieșise scrijelind nisipul și venea spre mine dar privea înapoi. Părea să-mi spună ceva foarte important și l-am urmărit pînă la crăpătura de sub mal. El însuși părea urmărit de cineva, altceva ce putea să însemne mersul lui atît de-ntortocheat?

schiță de

VASILE BĂRAN

acolo, sub chita de răchită! Parcă-i...



Desen de V. Corcaci

INDIVIDUALITATEA CRITICULUI

Există în prezent, nu numai la noi, o tendință a criticii de a atenua tonul apodictic, de a recunoaște pluralitatea posibilă a interpretărilor, ba chiar, mai mult, de a-și mărturisii unele neajurabile, complexe, erorile. Aproximativ de o asemenea înțelegere a criticii apare la Al. Oprea, în pagina — prefață a *Mișcării prozei*, „Iaude” greșelii: „Uneori însă o greșeală — cu zburcucul și căutările care se presupun — poate fi mai fecundă decît nu știu care permanentă înțelepciune”. Nu este însă vorba de o concepție programatică a interpretării, prin asedierea, fie și numai parțial victorioasă, a punctelor ei de rezistență, prin indicarea obstacolelor din calea descifrării zonelor ei obscure, ci de o pleoară *pro domo* mai curînd, de o destul de artificioasă tentativă a criticului de a-și justifica „revizuirile”.

Revelatoare pentru a aprecia în ce măsură este justificată adoptarea formulei de „jurnal” sau „dialog” între critic și mai vechiul său „alter-ego” este, credem, analiza tocmai a acestor „mutații”. Ce provoacă în 1967 nemulțumiri autorului în articolele și cronicile sale mai vechi incluse în volum? Criticul își surprinde naivități și erori pe care astăzi nu le-ar mai semna. Se vorbea la un moment dat despre „eroul ideal” și despre doza-lumină-umbră în portretul acestuia, Al. Oprea intervenea în discuție și, combătînd exagerări ale „momentului”, se instala el însuși într-o prejudecată nu mai puțin „scolastică”, cum recunoaște: delimitarea eroilor în „pozitivi” și „negativi”; o vinovată „siguranță a etichetării” își descoperă criticul și în verdictul grăbite, sumare, date unor proze apreciate dintr-un punct de vedere azi depășit (*Dincolo de nisipuri* a lui Fântîș Neagu) sau în speculațiile subrede, concesii făcute unor „mode” și automatisme critice (raportarea nuvelisticii lui Marin Preda la folclor, teza amprentei romantice a eroului lui Titus Popovici din *Străinul*); amintind și jena pe care l-o provoacă autorului elogiile „supradimensionate” înălțate cîndva romanului lui Eugen Barbu *Facerea lumii*, cam la atît se reduce ofensiva deschisă în *Mișcarea prozei* asupra prejudecăților anacronice: execuția acestora apare însă mult mai palidă confruntată cu ceea ce promitea inițial criticul, minarea, nici mai mult nici mai puțin, decît a „mitului infailibilității criticilor”.

Ceea ce este însă de observat cu privire la aceste retractări, atenuări, nuanțări, e că ele rezolvă în mare o simplă mișcare de adaptare la atmosfera generală, de astăzi, a criticii noastre literare, promisiul „dialog cu sine” devenind de fapt dialogul între opiniile

mai mult sau mai puțin depășite ale criticului și optica actuală, a criticii asupra obiectului ei, ori tocmai aceasta pune sub semnul întrebării existența unei autentice individualități critice: concesiv „ieri” în fața dogmelor și a prejudecăților, adoptînd azi „tonul” general, nu e lipsit de teme să ne întrebăm dacă „miine” nu vor urma revizuirii ale revizuirilor. Lipsese din această carte — și e păcat pentru că tocmai asta părea să anunțe formula „jurnalului” — o veritabilă dezbateră interioară a criticului, punctarea rolului jucat de autor în abandonarea de către critica noastră a anumitor prejudecăți. Nu e de ignorat nici faptul că la alegerea acestei modalități aparate a contribuit și impresia superficialității, anemiei cite unui „punct de vedere” mai vechi: profilul lui Zaharia Stancu, plin de locuri comune, devine aproape un pretext pentru o paralelă (în „subsol”), e drept, mult mai interesantă și personală, cu lumea eroilor lui Panait Istrati.

Dacă volumul lui Al. Oprea

își explică intenția fundamentală, dar și multe dintre neajururile lui, și prin cantonarea, aproape deplină, în cercul aparițiilor curente (faptul ducînd în primul rînd la supraîncălzirea unor false probleme, ieșite din prejudecata unor legi aparte ale creației literare noi), celelalte două cărți de critică la care ne oprim, *Eseuri* de N. Tertulian și *15 poeți* de Mircea Tomuș, se remarcă tocmai printr-un interes susținut (uneori cu rezultate remarcabile) acordat interpretării, din perspectivă actuală, a unor opere de valoare consacrate.

Demn de subliniat ni se pare dialogul implicit, pe care cele două volume îl sugerează, în problema abordării operei literare din unghi exclusiv estetic (Mircea Tomuș) sau pe linia unor raportări la ideologie (N. Tertulian). Fără a exagera cumva în sensul unui exclusivism programatic, ambele cărți exprimă totuși credința fiecăruia dintre autori în posibilitățile optime pe care formula sa le oferă. Subordonată — această modalitate adoptată — unei concepții, ea răspunde totodată preferințelor criticului și deschide astfel o perspectivă asupra individualității acestuia, asupra formației sale specifice și a fizionomiei particulare a paginii de critică.

Rețin atenția sub acest aspect, în *Eseurile* lui N. Tertulian, în special discuțiile consacrate acelor zone de

contact direct între literatură și filozofie mai cu seamă, spre care și merg de altfel preferințele criticului. Cu o pasiune disociativă consecventă sînt analizate, de pildă, implicațiile diverse ale delimitării între *Pesimismul eminescian și pesimismul schopenhauerian* (distingîndu-se între un sens social-istoric dat „răului” și cel ontologic, caracteristic viziunii existențiale a filozofului german). Demonstrația duce spre o nuanțare a înțelegerii pesimismului eminescian, cuvintele lui Mann despre autorul *Lumii ca voință și reprezentare*: „Schopenhauer Pesimismus, das ist seine Humanität” l-s-ar potrivi mult mai bine poetului nostru. Undeva, criticul își afirmă explicit credința în utilitatea raportărilor de genul Eminescu-Schopenhauer: „Comparația între un poet și un filozof nu poate fi considerată insolită atîta timp cit filozofia în cauză are ca nucleu o atitudine etică, iar poezia aspiră să propună o viziune mai generală asupra condiției umane” (p. 35). Rezultatele la care ajunge N. Tertulian în in-

terpretarea operei unor personalități complexe, în care gînditorul filozof se întîlnește, decisiv, cu creatorul literar, demostrează chiar obligativitatea tratării și a acestor probleme de către o critică profundă, cu adevărat științifică. Desigur, critica literară nu se poate limita numai la studiul operei din acest unghi, al „ideologului”, și, de altfel, chiar cele mai bune pagini ale *Eseurilor* nu depășesc meritul de a oferi ele însele temeinice puncte de plecare în expediția, mult mai dificilă, a pătrunderii în însăși ființa operei, de definire a artei scriitorului. N. Tertulian are, învedereat, plăcerea de a asocia și de a disocia, totuși nu în sensul unei clasificări moarte, ci al unui examen necesar pentru detectarea „punctului arhimedic” al operei. Autorul unor studii ca *Lucian Blaga* sau *Substanțialismul lui Camil Petrescu* caută, cu predilecție, zonele de contact creator între literatură și filozofie. Expresie elocventă a posibilităților pe care le oferă o asemenea critică ne apare esul consacrat lui Camil Petrescu, în care elucidarea personală „doctrina a substanței”, elaborată de filozof, nu luminează numai nuanțele poziției specifice lui față de fenomenologia husserliană și intuiționismul bergsonian, resorturile adînci ale concepției noocratice și ale esteticii autenticității, ci și germeii tuturor acestora, existenți în literatura-teatrul și proza — scriitorului. Viziunea polemică a gînditorului față de „omul de serie

biologică” și de „evoluția în subspecie” comunică cu setea de absolut a eroilor săi (Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Andrei Pietraru), cu rigooarea „inumană” a tensiunii lor spre ideal: astfel, discuția consacrată ideologiei atinge însuși nucleul, patosul operei, se deslușesc resorturile în gîndire ale monumentalității dramatice. Este evident progresul pe care o asemenea interpretare a operei complexe lăsată de Camil Petrescu o înlesnește față de atîtea comentarii facile eșuate în „frază” sălcii despre „problema intelectualului”, cînd tocmai esența autentică lor intelectualității și importanța vitală a implicațiilor ei erau departe de a li se revela glosatorilor anozii.

Cum însă e în logica lucrurilor ca individualitatea criticului să se verifice și în eșecurile, nu numai în izbînzile lui, ni se pare că, identificat cu posibilitățile, dar și cu limitele proprii criticii sale de „ideolog”, N. Tertulian indică nivelul cel mai scăzut al capacității acestuia de receptare a adevăratelor semnificații artistice, în pagini de o perfectă zădărnici și platitudine, cum sînt cele scrise despre *Poezia lui Mihai Beniuc*, ștearsă și obosită „prezentare” a unei opere, departe de capacitatea — dovedită în studiile remarcate — de a pune în rezonanță centrul viu al creației. Nu sîntem partizani ai ideii după care criticul trebuie să se predea captiv unei formule impuse o dată pentru totdeauna, dar trebuie recunoscut totuși că, dacă intenția a fost aceea de a dovedi posibilitățile criticului și dincolo de limitele proprii sale individualității, prețul plătit este totuși prea mare.

Mircea Tomuș se distinge în *15 poeți* printr-o nuanțată (în general) și rodnică insistență în sensul definirii sub raport estetic a poezilor comentați. Ambiția criticului este de a centra fiecare dintre aceste studii-profil pe o trăsătură dominantă, relevantă și subliniată apoi — aproape de fiecare dată — de a rectifica și uneori chiar de a răsturna interpretările mai vechi, sau — alături — chiar mai recente. Trebuie spus cu toată fermitatea că examinarea critică, circumspectă, de către critic a opiniilor unor înaintași iluștri întru cercetarea operei aceluiași poezii își are urmările ei remarcabile: Coșbuc este scos de sub tirania schemei lansate de Gherea („romanul” satului), fiind discutat în contextul încercării sale de mitologie autohtonă: *bacovianismul* îi apare identificat cu o structură „de tip eminescian” în ipostaza specifică a unui Eu ce se consideră „un simplu descendent, un legatar al moș-

(Continuare în pag. a 8-a)

N. Crețu

fragmentarium

INCANTAȚIE
ȘI POEZIE

Poate că în misterioasa protoistorie a cuvintului, pe când nu se știa de poezie și ritm, oamenii se vor fi lăsat ademniți de simpla reverberație sonoră a silabelor. Reminiscente din aceste straturi paleozoice vor fi luat, peste milenii, înfățișări noi. Ce sînt incantațiile și formele magice decît fragmente de poezie primitivă? Rostite în surdina, propozițiile nu exprimă raporturi logice, prin urmare nu vizuează o semnificație clară. Dar invocarea esoterică are un sens, o destinație anumită. Pentru primitivi, a rosti un descîntec înseamnă a crea o atmosferă favorabilă spiritelor (bune sau maligne). Între oameni și „duhuri” se stabilește o corespondență tainică, încît nu revelația, ci misterul prezintă interesul suprem. Așadar un descîntec are un sens dar nu și un înțeles, căci în acest caz cele două noțiuni nu sînt echivalente. Scopul ritualului este ermetic, magia bazîndu-se pe absconsite și ocultism.

Un lamento mexican sau un bocet indian reprezintă, în ciuda distanțelor, expresia sonoră a tristeții. Legătura între cuvinte poate lipsi. Esențială e melodia în zig-zag, sugerînd cînd fluxul cînd refluxul vieții. Cînd se referă la dispariția omului, prin moarte, ecourile melodiei descresc, dînd senzația accentuată a neantului. Răposatul se pierde — cum ni se spune într-un bocet românesc — într-un pustiu tainic, undeva „în ceea lume,

unde-i satul fără nume...” (Șezătoarea, vol. XI, 1910). Imensitatea necunoscutului se concretizează în forme terifiante. Drumul postum de la satul cu identitate precisă pînă la satul „fără nume” e o progresivă imersiune în mister.

Reminiscente magice persistă și în jocurile de copii, de tipul formulelor ritmate: „Ripsy — ripsy — ripsy — ra” sau: „Una mara / Doua para / Treia ruga / Cucuruga / Cinghilita / Podoghita...” (aceasta din urmă citată de Mihail Sadoveanu). Un comentator francez consideră că asemenea jocuri copilărești („contines”) ar conține „poezie et musique à l'état pur”. Prin grauitatea gesturilor, ele s-ar apropia de incantațiile vide de conținut ale suprarealiștilor. Ideea de joc, de metamorfoză și neprevăzut generează, ce-i drept, o anumită jovialitate. Asociațiile de cuvinte, lăsate în voia hazardului, amintesc ritmurii magice arhaice. Fiecare improvizatie devine o modalitate de a conjura forțe necunoscute, care în folclorul copiilor au un rol important. Numărătoreea precede jocul ca un fel de uvertură: „Sanda / Pelimicodanda / Caracal / Sepitol / Vinde și palimon / Ringo!” Arpeggiul are un ritm perfect.

Din cele cîteva zeci de „sorti” la care se referă Tudor Pamfile (Jocuri de copii, 1909) unele rețin atenția prin muzica stranie, nu lipsită de mister. Iată un exemplu: „O fi sena, sena di, / Chistin boli na costi”. De aici pînă la

letrismul lui Isidor Isou nu e decît un pas. Vizînd o „atomizare” a poeziei, letristul François Dufrené scrie poeme ca acesta: „Dolce, dulce/ Yaase folce / Dolce, dulce, / Yoli deline / Jalce, jalce, / Yahanti galce / Jalce, jalce / Blouzi psiline”. Dar jocurile copiilor rămîn jocuri, în timp ce letristii vîd în pseudo-creația lor „unica substanță inedită” a poeziei.

Că incantațiile magice pot sugera poezie autentică, a dovedit-o, între alții, cu maximum de eficacitate, Ion Barbu. Prototipul descîntecului din poemul *După melci*, cunoscut tuturor, a devenit, în variantă barbiană, un fel de muzică pură: „Melc melc, / Cotobelc, / Plouă soare / Prin finături și răzoare, / Lujerii te-asteap-tă-n crîng, / Dar n-ai corn -- / Nici drept, / Nici sting; / Sint în sîn la moșul Iene / Din poiene: / Cornul drept, / Cornul sting... / Iarna coar-nele se frîng, / Melc nătîng / Melc nătîng!” Tot de sorginte folclorică sînt, ca ritm și muzică, acele splendide strofe în care *Domnișoara Hus* își cheamă iubitul. Bineînțeles „chemarea mosorului” atinge, în viziunea lui Ion Barbu, cerul înalt al poeziei: „Buhuhă la luna șuie, / Pe gutuie să mi-l șuie, / Ori de-o fi pe rodie: / Buhuhă la zodie...! / Uhă scorpiei surate / Să-l întoarcă d-a-ndărate, / Să nu-i rupă vreun picior / Ciine sau săgetător!”.

Dar fiindcă gândirea magică recurge la simboluri criptice, accesibile inițiatilor, nu înseamnă că imaginile și asociațiile metaforice, caracteristice magiei, ar fi incompatibile cu invenția poetică. E tocmai ceea ce au sesizat unii poeți moderni, în special suprarealiștii, vîzînd în exprimarea încifrată o posibilitate de a ajunge la esența lucrurilor. Eroarea suprarealiștilor stă în ideea că relațiile incoerente dintre cuvinte ar sugera în mod absolut relațiile inefabile dintre om, — în milioane de ipostaze subiective — și univers.

Const. Ciopraga

ISTORIE
LITERARĂ
ÎN IMAGINI

O fotografie făcută la Iași în 1898, care îl reprezintă pe tânărul Mihail Sadoveanu împreună cu doi buni prieteni:

N. Dunăreanu și N. N. Beldiceanu, fiul scriitorului N. Beldiceanu.

(Colecția Artur Gorovei Fălțiceni)



INDIVIDUALITATEA CRITICULUI

(Urmare din pag. a 7-a)

tenirii titaniene: lirica lui Vinea este definită — în viziunea criticului — de incantația elegiacă, poezia lui Fundoianu se înscrie sub semnul unei dominații discrete a „zonei amintirii”, Ion Barbu este „citit” ca un unitar, pe deasupra „etapelor”, cîntăreț al „vitalei Histerii”. Nu se poate ignora însă faptul că astfel de reinterpretări, de real merit, se învecinează în volum și cu altele, mult mai modeste, în care noul „punct de vedere” este fie iluzoriu, fie de-a dreptul fals, neconvingător. Cine va putea crede — ca să dăm un singur exemplu — în prezența la Minulescu a ceea ce criticul numește „ochiul unui spirit clasic”, ce progres aduce în „exegeză” (cuvîntul atît de plă-

cut autorului) definirea poeziei lui Adrian Maniu prin picturalitate etc. etc.?

Adevărata individualitate a criticului nu se verifică în respingerea cu orice preț a interpretărilor mai vechi, ci într-o triere judicioasă a acestora, refuzîndu-se deopotrivă preluarea opiniilor perimate, nerevizitate, ca și sterila „inventare” a unor „puncte de vedere” doar de dragul „originalității”. Este însă o trăsătură caracteristică a criticului — meritînd toate sublinierile — dispoziția sa polemică, tendința marcată de a cenzura poncierea, chiar cînd ele își au originea în interpretări de autoritate. Nu este aceasta una dintre calitățile cele mai puțin importante ale volumului și în același timp vedem în ea un indiciu al individualității autorului, a-

dăugîndu-i-se și expresia critică, mult mai plastică, mai sugestivă, nu rareori susținută de metafore bine găsite, elocvente, în acord cu preocuparea criticului de a depăși simpla critică „de explicație”, realizînd comunicarea spre cititor a unei vibrații de avizată și sensibilă lectură.

Cele trei cărți de critică luate în discuție oferă prilejul unei reflecții asupra individualității criticului, nu atît ca ipostaze ale unei maxime fructificări — în fiecare pagină a volumelor — a posibilităților proprii autorilor lor, cit ca demonstrație implicită — prin izbînză și eșecuri — a riscurilor oricărui unilateralizării (nocivă mai ales cînd criticul, ignorîndu-și limitele, atacă domenii pentru care nu este înzestrat sau pregătit).

A. E. BACONSKY: REMEMBER



De ce un „jurnal” și un „fals jurnal” de călătorie în acest cuceritor Remember baconskyan? Călătoriile sînt mulți și, cu puțină îndemnare, oricine poate înșira pe hîrtie localitățile, muzeele, monumentele pe care le-a văzut, poate face chiar și cîteva observații asupra peisajului, climatei, locuitorilor, moravurilor etc., etc. Dificultatea o poate constitui, în acest caz, doar lipsa posibilității de a călători și de a avea la dispo-

ziție coloanele unei gazete. Nu se nasc oare așa jurnalele, străine de autor cu paginile unui ghid, a unor falși călători? Am cunoscut oameni care au colindat toată lumea, din China pînă pe insoritele fîrmuri mediteraniene, aventurîndu-se și dîncolo de ocean, dar universul lor sulletesc era, la întoarcere, la fel ca la plecare, pentru că nu poți pune nimic, acolo unde nu este nimic. Dacă toți putem vedea aceleași locuri, călca pe aceleași străzi, străbate săliile aceluiași muzeu, urca aceleași culmi și poposi la aceleași fîrmuri, numai unora li se deschide privirea lăuntrică. Numai aceștia călătoresc cu adevărat, chiar dacă nu înghit kilometri, chiar dacă nu se dau jos din tren și chiar dacă nu-și părăsesc biblioteca. Vorbînd despre Veneția, Baconsky nu poate să nu remarce, cu un zîmbet superior și îngăduitor, o preferință care merge în întîmpinarea „legendei facile, comerciale”, către acele „locuri comune care ofensează surizător și candid superba cetate”. Aceasta se face în virtutea unui drept inalienabil: „Dar fiecare are dreptul la propria lui Veneție, făcută după chipul și asemănarea lui, adaptată la rezonanța lui interioară, la dimensiunile lui”. Opera de artă va exista, pentru fiecare în parte, în măsura în care va găsi acest ecou, pentru că altfel: „Există anumiți oameni care admiră noțiunea de Tizian, citește noțiunea de Dante (subl. autorului), fără a simți nimic din ceea ce există cu adevărat în opera lor, în afara unor locuri comune conceptuale, produse de dascăli și de ziaristi pentru a servi de numitor comun falselor efuziuni”. Iată ce se poate vedea, într-un plan mai general, peste abjurările autorului („reusînd în fine să-l ucid pe acel adolescent mistificat”) din însemnările preliminare, în această schimbare a „jurnalului” cu un „fals jurnal”. Mai întîi, însă, cîteva cuvinte despre zonele lor de interferență.

Hrănit din substanța unor mai vechi note de călătorie, Itinerar bulgar (1954) și Călătorii în Europa și Asia (1960), actualul „jurnal” se distanțează de cele dintîi chiar dacă se mai vorbește de păstrarea „fizionomieii călătorului de odinioară”. Atenția este reținută, în varianta ultimă, mai ales de pasajele în care „cuvintele captive în ambiguitatea unor

volum epuizate, în haotice și răzlețe notații sau încă în întinericul dinlăuntru” sînt eliberate pentru „ca să-și poată urma destinul”. Și iată-ne, atunci, interesați să-l urmărim pe A. E. Baconsky, călător pe drumurile din sudul Dunării, mai ales în afara călătoriilor sale oficiale, numai ca poet și anahoret, „un decheneu rătăcit în sihla balcanică”, căutîndu-și vechi legături de stirpă valahă. Același spirit agitat respinge, călătorînd pe Valea Trandafirilor, „existența turpidă a provinciei”, care te privește viclean cu „sommolența și ratarea rituală”, după ce, împreună cu expresioniștii germani, s-a înspăimîntat de „anonimatul vacarmului citadin”, la fel de omorîtor prin aceleași tendințe despersonalizatoare. Cu acest ochi lăuntric, închis mai înainte, își însoțește și călătoria în Asia, lăsîndu-se parca mai mult pradă unei „geografii fantastice”, cu relieful misterioase abia acum explorate: „Punctele de reper necesare pentru a te situa în ambianță sînt absente ori metamorfozate pînă la a te deruta în loc să te orienteze și astfel realitatea devine ficțiune: mi se pare mai curînd că asist la spectacolul acestei lumi sau că o citeșc”. Eseistul din al doilea volum poate fi înfîlînit în aprecierile asupra literaturii în general, a rolului metaforei în poezia modernă sau în opiniile asupra artei asiatice, cu „monstruoziitatea ei suavă”, iar poetul în „cîntecul” taigălei sau al stepelor. Pentru a se pătrunde de poezia acestor locuri, pentru care înfruntă mii de kilometri nemiloși, nu are

cronica literară

nevoie decît arareori să coboare din tren, pentru că, așa cum va preciza, în condiții similare, străbătînd peisajul roman: „Orice privelește e o compoziție care-ți aparține, căci natura nu-ți oferă decît elementele ei, abandonate lor însele, absente, așteptînd să se organizeze pe retina ta, în virtutea raporturilor stabilite de nevoia noastră de armonii”.

În al doilea volum, privirea aceasta lăuntrică, încă timidă în primul, strivită în mulțimea datelor obiective ale unei călătorii, este coplesitoare. Nu mai vezi lumea străbătută, ci numai pe omul care o străbate și care și-o descopere dintr-un unghi propriu. În multe pagini cartea se transformă într-un foarte personal eseu de istoria artelor, fără pretenții doctorale, chiar în comentariul erudit și, mai ales, fără clișee profesionale, totul fiind adîncit într-o conștiință capabilă de mari vibrații. Cîntă deosebire între erudiția clasică a lui Odobescu, adusă în marginea comentariului burlesc, și pagina vie, „arteră prin care a trecut sîngele” autorului, a cărții lui Baconsky. Și cît de dăunătoare ne apar încă o dată apropierea de suprafață în critica literară: Fals tratat de vînătoare — Fals jurnal de călătorie, cînd în-

tre cele două cărți nu se mai pot stabili, în afara coincidenței de titlu, alte puncte de contact, pentru că un autor trăiește în afară și altul înăuntru. Cartea lui Baconsky, departe de erudipia detașată și senină a lui Odobescu, este înflorată de mari palpitări dramatice rezultate din această confruntare: „Vreau doar să trăiesc revelațiile și decepțiile unor confruntări îndelung așteptate, ca să-mi pot organiza mai bine himerele viitoare”. Această confruntare începe în muzeele Venei, în fața pinzelor lui Breugel și Velasquez, și-i prilejuiește autorului un excurs asupra galeriilor de la Kunsthistorisches Museum care reprezintă tot ce am citit mai temeinic despre acestea în limba română. Parisul este asemănat, ca entitate spirituală, poetului, și-i văzut prin ochii unui poet, într-un Enivrez-vous-sons cesse baudelairean. La Florența, cetatea giganților Renașterii, „miracol de astrologie a geniului uman echilibrat cu propria lui conștiință”, oraș de „calme rigori, între vise și fervori conținute care dilată și disciplinează universul sensibil”, autorul descinde „ca dintr-un alt tărîm, în stare de hipnoză dantescă”. Pe străzile Romei „unde realitatea istorică, mitologia, legendele stăpînesc în devălmășie”, meditează asupra timpului, înțelegînd „că istoria condensată se sublimează și devine timp, anii se convertesc în celule străvezi, retrăgîndu-se fluxului nevăzut care-i absoarbe și-i devorează în eternitatea lui imponderabilă”. Veneția îi apare crepusculară, ca lui Eminescu, „eteroclită și sublimă”, cu „splendori absurde”, cu „ziduri pe care agonizează culori de demult, culori pietrificate, culori-fosile, aglomerate, suprapuse și șterse ca și cînd s-ar fi devalorat una pe alta într-o tainică încheștare seculară”. Pretutîndeni sînt căutate drumurile artei și ale literaturii „câci literații oricărei țări, fie și la prima lor cunoștință directă, nu găsesc ceva mai bun de făcut decît să discute interminabil despre orașe și cărți”. Literatura este pusă pe aceleași ascușiuri ale unei personalități care își cere dreptul la afirmarea neconformistă, cu oroare de facilități și de exhibarea noutății necrescute organice. Nu se discută, în ciuda unor aparențe, nici la Viena, nici la Paris, nici la Roma, arta nouă și arta veche, în opoziții naive, cum adeseori am avut ocazia să citim, ci condițiile artei eterne. Lungii sulie polemice ajung din acele locuri îndepărtate pînă pe malurile Dimboviței, la acei „ucenici ai miracolelor imprumutate în grabă”, adîncind și mai mult caracterul confesiv al acestei scrieri.

Cel pentru care Viena înseamnă Praterul, Parisul, Turnul Eiffel și cîteva distracții ușoare, după puține momente de extaziere de circumstanță la Luvru, iar Veneția o plimbare cu gondola, să nu citească această carte care ocolește locurile comune, anodina informație jurnalistică pigmentată anecdotic sau statistic. Cartea aceasta nu prezintă drumuri și orașe sau monumente de artă, ci ipostazierile aceluiași om, poetul cu sufletul rînit de absolutul pe care nu-l poate ajunge.

Al. Andriescu

VERSURI DE

JORGE LUIS BORGES

INTEMEIEREA MITOLOGICĂ
A ORAȘULUI BUENOS AIRES

Pe acest riu de somn și de nămoluri oare
prorele drum tăiat-au, să-mi citorească patria?
Vor fi venit de-a dura pictatele bărcuțe
prin flori de camalote și prin curent hain.

Gîndind mai bine vom presupune riu
c-a fost senin precum e-a cerurilor matcă
cu-acea steluță roșie să-nsemne locu-n care
Juan Diaz ajunase și-au ospătat indienii.

Fapt este că o mie de băbați și altă mie
au străbătut o mare cit cinci oglinzi, în care
sirenele și monștrii erau în largul lor
cu stinci-magneți sub apă ce-nnebunesc busola.

Pe mal ajunși aprins-au tremurătoare focuri
și-au adormit străinii de țară. În Riòdruelo
dar astea născociri sînt pornite din La Boca
Era de fapt o parte dintru al meu Palermo

o parte-ntreagă totuși, pe jumătate cîmp
cu ploii și aurore și vinturi de sud-est
așa cum e și astăzi, la străzile-n răscruce
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gunuchaga.

O prăvălie roză, precum la cărțile de joc
a strălucit sub soare și-au născocit un truc
și roză prăvălie l-a intrigat pe-un tip
patron pe-ntreaga stradă, invidios și dur

Slăvea prima flașnetă orizontul
chip lingav, habaneră și păsărească limbă
în curtea-și da părerea YRIGOVEN — un pian
ne trimitea un mecanic tangou de Saborido

Am simțit mirosul tutungeriei ca adierea rozei
în deșert. După amiază s-a scufundat în ieri,
oameni și-mpart trecutul iluzoriu —
lipsește doar trotuarul de zavani — doar el.

Imi povestii cum alții clădiră Buenos Aires
și-l știm atât de veșnic ca aerul și apa.



ARTA POETICĂ

Să stai privind riu ce l-au făcut timpul și apa,
să-ți amintești că timpul e însuși riu,
să știi că vom pieri precum un riu
și clipele trece-vor cum apa,

Să simți că veghea e de-asemeni vis,
că ea visează nevisarea și că moartea
de care se-nspăimintă cartea este moartea
de fiecare noapte și se numește vis.

Să vezi în orice zi și-n orice un simbol
al zilelor de-o viață și-al anilor
și să preschimbă ultragiul anilor
în muzică, într-un murmur și-ntr-un simbol.

Să vezi în moarte visul, în amurg
o tristă oră. Aceasta-i poezia
eternă și săracă. Revine poezia
precum revin și zorii și fiecare amurg.

Intrezărești citeodată cum un chip
ne-nfruntă, seara, din adincuri de oglindă;
ea, arta, e la fel ca o oglindă
ce ne relevă propriul nostru chip.

Despre Ulis, sătul de miracole
s-a spus c-a plins de dragoste-mpărțind Ithaca
lui verde și umilă. O, arta din Ithaca
eternitate verde, nu țară de miracole;

aidoma acestui riu făr-de sirșit
ce trece și rămîne, cristal aceluiași
Heraclit nestatornic și care e același
și e un altul totuși, riu fără de sirșit.

În românește de

Anca Șoimulescu
și Aurelia Batali

CRONICA
VI-L
PREZINTĂ
PE...

să respingem invitația pe care
R. Barthes o face tuturor cri-
ticilor de a încerca o reevu-
luare, sau o verificare a va-
lorilor, prin folosirea mijlo-
celor moderne de investiga-
re a literaturii: mijloace socio-
logice, psihologice, psihanalitice,
structuraliste. Propunerea
este lansată în studiul despre
Racine (Sur Racine, Ed. du
Seuil, 1963), lucrare care a
stîrnit poate cele mai inver-
sionate proteste la adresa cri-
ticii practicate de Barthes;
această cercetare structuralistă
și psihanalitică a tragediilor
raciniene i-a făcut pe mulți

critiques, Qu'est-ce que la
critique? Ed. du Seuil, 1964,
p. 257). Adept al experiențe-
lor, Barthes socotește că
scopul va fi realizat dacă toa-
te modalitățile, „limbajele”,
de cercetare vor fi arătate în
această încercare de a formu-
la un răspuns.

Supunerea literaturii la un
examen cu mijloace moder-
ne, devine o necesitate mai
ales în cazul scriitorilor con-
temporani care nu mai pot fi
judecați cu vechile măsuri
decît de „necrofili” (J. Dou-
brovsky).

Dincolo de unele dispute

atributul obiectivității: „Noua
critică are valoare, mai puțin
prin răspunsurile sale decît
prin întrebările, esențiale și
necunoscută pînă acum, pe
care le pune” (p. 17). „Noua
critică” trebuie să fie o com-
petiție deschisă tuturor celor
care refuză dogmatismul va-
lorilor definitive.

Încercare de elaborare a
unei teorii, eseul Le Degré
Zéro de l'Écriture — din ca-
re reproducem un fragment,
— se ocupă de problema plu-
ralității sensurilor dintr-o o-
peră literară, desprinsă din
studierea aspectului ei cel
mai concret: limba.

Barthes se străduie să de-
monstreze — într-un limbaj
cam căutat și care adesea iri-
tă — că, fără să vorbim de
un determinism direct, isto-
ria este prezentă în opera u-
nui scriitor; oricît de perso-
nal sau izolat ar vrea să fie,
el depinde de societate, in-
trucît aceasta găsește întot-
deauna mijlocul de a se in-
troduce în creația lui; acest
mijloc este tocmai modul său
de a scrie, „scriitura”, care
în acest fel, independent de
intențiile autorului, devine
expresia angajării formei. Re-
cunoașterea acestei a treia
dimensiuni a formei, scriitura,
cu funcțiile ei, înseamnă im-
plicit, recunoașterea unei mo-
rale a limbajului, esențială
pentru însăși existența litera-
turii.

ROLAND BARTHES

Personalitate foarte discu-
tată în cadrul „noii critici”.
Roland Barthes este pentru
unii inițiatorul încercărilor de
a adapta literatura la realită-
țile contemporane, de a o pu-
ne la unison cu timpul (Serge
Dobrovsky, Pourquoi la
nouvelle critique, Mercure de
France, 1967), pentru alții
doar un impostor (R. Picard,
Nouvelle critique ou nouvelle
imposture, J. J. Pauvert, 1965).

A subscrie la una sau alta
dîin aceste aprecieri, ar în-
semna să ne asumăm riscul
apriorismului, inerent în ca-
zul unei activități care abia
se deslășoară. Este greu însă

adeptii ai criticii universitare
să vadă în Barthes un proia-
nator al valorilor stabilite.
Preconizînd o critică ideolo-
gică, o critică de interpretare,
Barthes nu are însă și pre-
tenția că va ajunge la ade-
văruri definitive; vate chiar
să fie adversar al acestora;
răspunsurile elemere mențin
deschise porțile către noi în-
cerări; ar fi o dovadă de
mărginire să ne închipuim că
epoca noastră poate stabili,
de pildă, adevărul despre Ra-
cine. „Nu există nici un mo-
tiv să încetăm într-o zi de a
mal vorbi despre Racine sau
despre Shakespeare” (Essais

între critici al căror limbaj
depășește uneori limitele unei
virulențe care informează, ex-
istă în noua critică un fenom-
en cultural însemnat care
va duce, neîndoielnic, după
dezbateri ce vor continua în-
că, la o cristalizare ideolo-
gică. Fără a încerca să-i as-
cundem sau să-i iertăm păca-
tele, trebuie să acceptăm că
noua critică deschide orizon-
turi noi înțelegerii operelor
literare. Serge Dobrovsky,
în ciuda pasiunii pe care o
pune adesea în apărarea lui
Picard, face o afirmație care
poate, credem, beneficia de

LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE

...Între limbă și stil, este loc pentru o altă realitate for-
mală: scriitura. În orice formă literară, există alegerea ge-
nerală a unui ton, a unui etos, dacă vrem, și tocmai prin a-
ceastă scriitorul se individualizează în mod limpede, fiindcă
prin aceasta el se angajează. Limba și stilul sînt date ante-
rioare oricărei problematice a limbajului, limba și stilul sînt
produsul natural al timpului și al persoanei biologice, însă
identitatea formală a scriitorului nu se slăbește cu adevă-
rat decît în afara domeniului normelor gramaticii și al con-
stantelor stilului, acolo unde ceea ce este neîncetat scris,
adunat și închis mai întii într-o formă lingvistică cu desă-
vîrsire inocentă, va deveni în cele din urmă un semn total,
alegere a unei comportări umane, afirmarea unui anumit Bine,
care-l angajează în felul acesta pe scriitor la evidența și
comunicarea unei bucurii sau a unei dureri și care leagă
forma, normală și singulară în același timp, a limbii sale de
marea Istorie a celorlalți. Limba și stilul sînt forțe oarbe;
scriitura este un act de solidaritate istorică. Limba și stilul
sînt obiecte; scriitura este o funcție; ea este legătura între
creație și societate, ea este limbajul literar transformat de
menirea sa socială, este forma înțeleasă ca intenție omenească
și legată în felul acesta de marile crize ale Istoriei. De
pildă, Mérimée și Fénelon sînt despărțiți prin fenomene de
limbă și prin accidente de stil; cu toate acestea, amîndoi
folosesc un limbaj încărcat cu aceeași intenționalitate, au
aceeași idee despre formă și despre fond, acceptă aceeași
ordine de convenții, sînt locul de întîlnire al acelorași re-
flexe tehnice, folosesc cu aceleași mișcări, la o distanță de
un secol și jumătate, un instrument identic, de bună seamă
puțin schimbat ca înfățișare, dar nicidecum ca situație și în-
trebuințare: pe scurt, ei au aceeași scriitură. Dimpotrivă,
deși aproape contemporani, Mérimée și Lautréamont, Mallar-
mé și Céline, Gide și Queneau, Claudel și Camus, care au
vorbit sau vorbesc aceeași stare istorică a limbii noastre, se
folosesc de scriituri profund deosebite; totul le desparte.
tonul, debitul, scopul, morala, natura vorbirii lor, astfel în-
cît comunitatea de epocă și de limbă înseamnă foarte puțin
pe lângă aceste scriituri atât de opuse și atât de bine definite
prin însăși opoziția lor.

Aceste scriituri se deosebesc, într-adevăr, dar pot fi com-
parate, intrucît ele sînt produse de o mișcare identică, re-
flectarea scriitorului asupra întrebunțării sociale a formei
sale și alegerea ei, pe care și-o asumă. Situată în inima pro-
blematicii literare, care nu începe decît de la ea, scriitura
este așadar, în esență, morala formei, ea reprezintă alege-
rea ariei sociale în sinul căreia scriitorul se hotărăște să
situeze Natura limbajului său. Dar această arie socială nu
este nicidecum aceea a unei consumări efective. Nu este
vorba ca scriitorul să aleagă grupul social pentru care scrie:
el știe prea bine că, dacă nu are în vedere o Revoluție, nu
poate să scrie decît pentru aceeași societate. Alegerea sa
este o alegere de conștiință nu de eficacitate. Scriitura sa
reprezintă un mod de a gîndi Literatura, nu de a o răspî-
di. Sau, și mai bine: intrucît scriitorul nu poate schimba
nimic din datele obiective ale consumației literare (aceste
date pur istorice îi scapă, chiar dacă este conștient de ele),
el trece de bună voie exigența unui limbaj liber la izvoa-
rele acestuia, nu la locul de consumație. De aceea, scriitura
este o realitate ambiguă: pe de o parte, ea se naște, neî-
ndoielnic, dintr-o confruntare a scriitorului cu societatea; pe
de alta, de la această finalitate socială, ea îl trimite pe scri-
tor, printr-un soi de transferare tragică, la izvoarele instru-
mentale ale creației sale. Intrucît nu-i poate da un limbaj
liber consumat, Istoria îi propune exigența unui limbaj li-
ber produs.

În felul acesta alegerea, apoi răspunderea pentru o scri-
tură, indică o Libertate, însă limitele acestei Libertăți se
schimbă după diferitele momente ale Istoriei. Nu-i este dat
scriitorului să-și aleagă scriitura dintr-un fel de arsenal in-
temporal de forme literare. Sub presiunea Istoriei și a Tra-
diției, se stabilesc scriiturile posibile pentru un anumit scri-
tor: există o Istorie a Scriiturii; dar această Istorie este
dublă: chiar atunci cînd Istoria generală propune — sau
impune — o nouă problematice a limbajului literar, scriitura
rămîne încă plină de amintire întrebunțărilor sale ante-
riore, deoarece limbajul nu este niciodată inocent: cuvintele
au o memorie secundă care se prelungește misterios în în-
telesurile noi. Scriitura este tocmai acel compromis între o

libertate și o amintire, ea este acea libertate amintitoare
care nu există ca libertate decît în gestul alegerii, dar care
încetează de a mai fi pe durata ei.

Ei pot, fără îndoială, astăzi să-mi aleg cutare sau cutare
scriitură, și prin acest gest să-mi afirm libertatea, să cer o
împrosptare sau o tradiție; dar nu o mai pot dezvolta pe
durata ei fără să ajung treptat prizonierul cuvintelor altcu-
iva și chiar al propriilor mele cuvinte. O remanență îndărăt-
nică, venită de la toate scriiturile precedente și chiar din tre-
cutul propriei mele scriituri, acoperă glasul de acum al cu-
vintelor mele.

Orice urmă scrisă se precipită ca un element chimic, la
început transparent, pur și neutru, în care simpla durată
face să apară treptat un întreg trecut în suspensie, o în-
treagă criptografie din ce în ce mai densă.

Ca libertate, scriitura nu există deci decît un moment.
Dar acest moment este unul dintre cele mai explicite din
Istorie de vreme ce Istoria este întotdeauna, și mai înainte
de orice, o alegere și limitele acestei alegeri. Intrucît scri-
tura derivă dintr-un gest semnificativ al scriitorului, ea a-
tinge nivelul Istoriei în mult mai mare măsură decît oricare
altă parte a literaturii. Unitatea scriiturii clasice, omogenă
timp de secole, pluralitatea scriiturilor moderne înmulțite
de o sută de ani încoace chiar pînă la limita faptului lite-
rar, acest soi de explozie a scriiturii franceze corespunde
pe deplin unei mari crize a Istoriei totale, care în Istoria
literară propriu zisă se vede mult mai confuz. Ceea ce des-
parte „gîndirea” unui Balzac de aceea a unui Flaubert, este
o variație de școală; ceea ce opune scriiturile lor, este o
ruptură esențială produsă chiar în momentul în care două
structuri economice se întîlnesc și prin îmbinarea lor duc
la schimbări hotărtoare de mentalitate și de conștiință.

Prezentare și traducere de Maria Carpov



Catedrala din Rouen (detaliu — turnul central)

DIALECTICĂ ȘI ISTORISM

ÎN BIOLOGIA MODERNĂ

Unul din multiplele aspecte ale filozofiei științei este și cel al raportului dialectic-istorism în diversele sale forme concrete. În problema cercetată, acest raport îmbracă forma raportului existent între dialectica materialistă și metoda istorică în biologia modernă. Analiza acestui raport poate fi realizată numai în contextul general metodologic ce se stabilește între filozofia marxistă și științele particulare.

Caracterizată, pe de o parte, printr-o continuă diferențiere și specializare, iar pe de altă parte, printr-o sinteză a cunoștințelor, știința contemporană impune cu necesitate, în toate domeniile sale, dialectica ca viziune metodologică generală. Procesul de diferențiere și specializare, ce se realizează pe fondul întrepătrunderii unei științe cu alta, permite cercetătorului o analiză adâncă și multilaterală a obiectului studiat. În același timp, în asemenea condiții, cercetătorul se înfățișează cu greutatea legăturii de refacere, în ultimă instanță, a tabloului intern al obiectului, precum și de determinarea interacțiunii părților componente ale acestuia. Rezolvarea acestei probleme exclude orice posibilitate de apariție, în decursul cercetării, a subiectivismului și a extremelor interpretative de orice natură.

Dialectica materialistă, luând în considerație ansamblul laturilor obiectelor și fenomenelor, permite dezvoltarea legăturilor și interacțiunii reciproce dintre ele. Folosirea conștientă a metodologiei marxiste asigură o reflectare corectă a domeniului cercetat, precum și înălțuirea tuturor momentelor cunoașterii științifice. Rămân, și astăzi, pline de un autentic conținut considerațiile lui Lenin referitoare la necesitatea raportului dintre filozofia marxistă și științele particulare: „... științele naturii — scria Lenin —

progresează atât de rapid, trec printr-o perioadă revoluționară atât de profundă în toate domeniile, încât nu se pot lipsi în nici un caz de concluzii filozofice” (V. I. Lenin, Opere, vol. 33, pag. 224).

Filozofia marxistă și științele particulare formează împreună o unitate dialectică prin a cărei dezvoltare procesul obiectiv al cunoașterii realității se adâncește, îmbogățind atât științele particulare cât și filozofia marxistă. În acest sens, ni se pare potrivită analogia ce se face între filozofia marxistă și sistemele materiale. Filozofia marxistă este similară sistemelor deschise, deoarece ea „primește”, în permanentă, date din domeniul de cercetare al științelor particulare și „dă”, elaborează principii metodologice generale, orientative atât pentru cercetarea științifică cât și pentru activitatea practică. Generalizarea filozofică se instituie ca una din părțile componente ale cercetării științifice, ca unul din momentele de bază ale acestora, fără de care nu este posibilă nici o fundamentare a procesului cunoașterii, nici un fel de concluzii pentru dezvoltarea și continuarea muncii de cercetare. Tocmai împotriva acestei părți a procesului cercetării științifice, unde rolul metodologic al dialecticii materialiste se exprimă cu claritate, își îndreaptă atacurile ei filozofia burgheză contemporană. Pozitivistiți, spre exemplu,

practic, exclud participarea filozofiei în procesul stabilirii de legături și relații între fenomene. Problema principală, după ei, constă în găsirea unui sistem de ordonare a datelor empirice.

Filozofia științei, în accepția marxistă, își exprimă valoarea prin înțelegerea, explicarea și cunoașterea profundă a realității obiective la un nivel cu mult mai general decât cel al științelor particulare. Metoda pe care filozofia marxistă o dă cercetării științifice se deosebește de metodele științelor particulare, prin gradul ei de generalitate și aplicabilitate în toate verigile procesului cunoașterii.

Concomitent, metoda dialectică ca metodă teoretică valabilă pentru toate științele particulare, nu se substituie nici unei alte metode de investigație caracteristică diferitelor domenii de cercetare. În legătură cu această ultimă teză, în unele lucrări de specialitate, se susține punctul de vedere potrivit căruia metodele specifice ale științelor particulare ar fi rezultatul unei „particularizări” a principiilor metodologice generale ale dialecticii materialiste.

În virtutea unei asemenea poziții, am putea spune, în problema care ne interesează, că metoda istorică în biologia modernă ar fi rezultatul particularizării, modificării, adaptării gnoseologice a principiului general al istorismului, caracteristic abordării dialectice, în domeniul concret al biolo-

giei; mai precis — în cercetarea și cunoașterea naturii vii precum și a istoriei evoluției metabolismului.

Între metoda istorică în biologia modernă și dialectica materialistă, ca metodologie generală, există o puternică unitate dialectică. Dar acest fapt nu justifică afirmația că ea ar fi o particularizare a unor principii metodologice generale. Considerăm că în interpretarea raportului existent între dialectica materialistă și științele particulare se pleacă just de la faptul că acest raport este analog raportului ce se stabilește între general și particular. Aceasta, însă, nu ne poate determina să susținem că generalul a dat naștere, a generat particularul.

Dacă metodele caracteristice diferitelor științe apar ca urmare a particularizării generalului (adică a principiilor metodologice ale dialecticii materialiste), atunci particularul (adică metodele specifice) apare ca dizolvat, conținut în general, neavând o autonomie, o individualitate precum și o existență bine conturată. De aceea, când vorbim despre raportul dintre dialectica materialistă și metodele particulare ale diferitelor științe, considerăm corect a se înțelege că *dialectica materialistă nu se substituie acestora, nu le creează, ci acționează, se pune în evidență (se prevalează) prin intermediul lor*; lucru ce nu se petrece în mod mecanic, uniform.

În această lumină vom încerca să prezentăm raportul dialectic-istorism în biologia modernă, concretizat în raportul dintre dialectica materialistă și metoda istorică.

Istorismul intră în dialectica naturii, societății și gândirii. El constituie trăsătura esențială, caracteristică metodei generale de cunoaștere a realității obiective.

Dialectica materialistă cere ca cercetarea tuturor obiectelor, fenomenelor și proceselor lumii obiective să se efectueze având în vedere principiul istorismului. Este necesar să începem, spune Engels, „cu ceea ce a început însăși istoria acestor fenomene”, să descoperim conținutul lor așa cum a decurs dezvoltarea istorică. Istorismul diferitelor domenii ale realității este specific. Acest specific se reflectă în principiile metodologice concrete ale metodelor particulare. Metoda istorică în biologie, ca expresie a istorismu-

lui naturii vii, este, înainte de toate, o metodă particulară de cercetare a istoriei și anume a istoriei naturii vii. Această metodă relevă, în esență, prezența dezvoltării ca negare a negației în șirul nesfârșit al transformărilor lumii organice.

„Metoda istorică presupune cronologia, periodizarea, cercetarea condițiilor de apariție și dispariție a fenomenelor, diferențierea tipurilor și ritmurilor de dezvoltare, elucidarea categoriilor de evoluție și revoluție, gradație și salt, calitate și cantitate, determinism și finalitate”, („Lupta de clasă” nr. 2/1964, p. 60).

Obiectul metodei istorice îl constituie dezvoltarea ca rezultat al unității și luptei contrariilor în condițiile în care noul apare pe baza vechiului, ca apoi însuși noul să fie depășit, negat dialectic, adică să se înscrie în istorie. Nici o schimbare nu reprezintă numai o mișcare înainte. Ea constituie rezultatul acțiunii laturilor conservatoare ale istoriei și a acelor forțe care le schimbă.

Dezvoltarea proceselor biologice presupune unitatea și lupta neîncetată între interior și exterior, între anabolism și catabolism, între ereditate și variabilitate, adaptabilitate și neadaptabilitate etc. Biologului îi este proprie trăsătura istorismului ca una din trăsăturile sale caracteristice.

Metoda istorică în biologia modernă, bazându-se pe cunoașterea temeinică și pe folosirea concretă a legilor și categoriilor filozofiei marxiste, nu se limitează la prelucrarea și ordonarea materialului, ci constituie o parte componentă a modului dialectic, științific de cercetare a naturii vii. Reflectarea istorică, specifică acestei metode, nu este o simplă reflectare a evoluției în timp (spre exemplu a organismului studiat) ci presupune, pe lângă aceasta, și o cunoaștere a evoluției legăturilor interne, a conexiunilor organismului respectiv cu factorii și diferitele elemente ale mediului înconjurător. „...Reflectarea corectă a istoricului de către logic este imposibilă. Îngrăuțată sau defectuoasă, dacă istoria obiectului este urmăriată în afara conexiunilor sale, care explică însăși evoluția și transformările calitative ale obiectului ca atare...” (*Dialectica metodelor în cercetarea științifică*, vol. I, pag. 352).

Luarea în considerație în decursul cercetării naturii vii, a corelației între „actual” și „istoric” constituie o cerință absolut necesară. Metoda istorică pleacă, tocmai, de la cercetarea atentă a stării prezente de dezvoltare în care se află fenomenul cercetat. Analiza „prezentului” facilitează înțelegerea esenței și modului de desfășurare a proceselor istorice, mai ales în condițiile în care legăturile și asemănările dintre procesele și fenomenele cercetate pot fi sau puțin sau pot lipsi complet.

Principiilor abordării proceselor și fenomenelor în dezvoltare și ansamblul conexiunii lor precum și prin prisma raportului dintre „actual” și „istoric”, caracteristice metodei istorice în biologia modernă, li se alătură și un alt principiu — principiul analizei genezei fenomenului. Acesta constă în stabilirea mersului dezvoltării arătându-se punctul de plecare, forța motrice precum și condițiile producerii procesului dezvoltării.

Insemnătatea acestui principiu pentru explicarea cauzală a fenomenelor, a fost subliniată de Lenin. „...cel mai important este să abordăm această problemă din punctul de vedere al modului cum a apărut în istorie acest fenomen, care au fost etapele principale ale dezvoltării sale, iar din punctul de vedere al dezvoltării sale, să vedem ce a devenit fenomenul dat în prezent” (Lenin, *Opere complete*, vol. 39, pag. 67).

Important este faptul că, în cadrul metodei istorice, aplicarea acestui principiu se face plecându-se de la prezența în mișcare a proceselor și fenomenelor cercetate cu o orientare bine definită — de la mai puțin dezvoltat, de la un grad de perfecțiune mai mic la un grad mai înalt de dezvoltare și perfecțiune.

Vorbind despre corelația dialectic-istorism în biologia modernă se poate spune că istorismul, exprimat prin metoda istorică, constituie mijlocul de prevalare, de punere în evidență a metodei dialectice în cazul studierii principiului de bază al transformării.

Metoda istorică adâncește procesul cunoașterii, îl ajută pe biolog să descopere dialectica naturii vii și să interpreteze procesele, fenomenele și legile ei în spiritul dialecticii materialiste.

Ștefan Papaghiuc

note

La Platră Neamț, a avut loc cea de a III-a constatare pe țară a chimiștilor analiști, organizată de Ministerul Industriei chimice și CNIT.

Tematica principală a Consfătuirii a fost axată pe procese de automatizare și metode moderne de analiză în chimia analitică.

Lucrările s-au desfășurat în două secții: automatizarea în chimia analitică și metode moderne de analiză. În cadrul celei de a doua secții au fost prezentate trei lucrări ale colectivului de la Universitate și o lucrare a colectivului de la Institutul Politehnic din Iași.

Pentru rezolvarea problemelor mai urgente ale practicii, s-a sugerat înființarea unor comisii de chimiști analiști, organizate în câteva centre ale țării, iar pentru ținererea la curent a chimiștilor analiști cu ultimele noțiuni, este necesară o revistă de specialitate.

Specialiștii în medicină judiciară au ținut de curând, la Constanța, prima lor conferință pe țară. În cadrul discuțiilor axate pe tema „Probleme de psihopatologie în practica medico-legală” o serie de medici și cercetători din centrul universitar Iași au avut contribuții interesante. Astfel, conf. dr. Gh. Scripcaru, conf. dr. Brînzei P. și dr. T. Pirojnschi au comunicat despre „Orientări actuale privind rolul factorului subiectiv și al tulburărilor psihice în delinvență”, cercetător dr. I. Străchinaru despre „Tulburare de comportament și deviere de conduită — delimitări” și despre „Unele date asupra etologiei devierilor de conduită la copii”, dr. I. Bulău și conf. dr. Gh. Scripcaru despre „Aspecte de expertiză medico-legală psihică reieșite din studiul a două sute de cazuri de delinvență infantil-juvenilă”, dr. T. Pirojnschi, conf. dr. Gh. Scripcaru și dr. N. Păruș despre „Exploatarea motivațională în cursul expertizelor medico-legale psihice”.

★
Într-un articol recent din „Cronica”, Valeriu Streinu se ocupă de câteva manuscrise cu conținut filozofic din bogata colecție a Bibliotecii „Mihai Eminescu” a Universității din Iași, considerând că „asupra acestor manuscrise s-a scris, dacă nu de loc, foarte puțin”.

Autorul se referă, între altele, la ms. cota R. III-15 și R. III-16, care au un conținut de logică, din prima jumătate a secolului trecut. El trece cu vederea un al treilea volum, din aceeași colecție, cu cota R. III-17, și face afirmația că n-a izbutit să identifice pe autorul acestor manuscrise. Dar această chestiune a fost expusă și elucidată de subsemnatul în două numere din revista „Iași Literar” (nr. 12 — 1956 și 6 — 1957). Am arătat că autorul acestor manuscrise este prof. Eftimie Murgu, primul profesor care a predat filozofia la Iași.

Eftimie Murgu a venit în capitala Moldovei la 1834; atunci, Gh. Asachi l-a cerut să întocmească o programă analitică a cursului său. Element foarte dinamic, cu nestăpânită pornire spre mișcările revoluționare, profesorul bănățean era mai activ în ceea ce privește predarea materiei la curs, și mai puțin activ la scris. De aceea, cursurile lui n-au fost tipărite, ca ale altor profesori ai Academiei Mihăilescu.

Eftimie Murgu a întocmit, însă, „un prospect” al cursului de filozofie „ținut la EsI în 1835”. În el se expune programa cursului său predat la Academia Mihăilescu. Din nefericire, acest prospect nu se mai găsește. La Academia există o fișă, dar cu o notă că „hrosura „s-a pierdut prin incendiu”, iar la Iași nu se găsește nici o indicație asupra lui.

Dar pentru identificarea autorului celor trei volume manuscrise, aflate în Biblioteca Universității din Iași, există un indiciu: într-un atestat pe care l-a dat studentului său Vasile Popescu-Scriban, Eftimie Murgu rezumă în linii generale programa cursurilor predate de el la Academia Mihăilescu și care corespunde exact cu orînduirea materiei și succesiunea capitolelor din textul celor trei volume de manuscrise. Iar datarea lor este tocmai în timpul cît Eftimie Murgu a ocupat catedra de

filozofie la Academia Mihăilescu (anii 1834—1836). Acest curs este conceput foarte metodic, într-un stil simplu, curgător și atractiv.

Eftimie Murgu a preluat, de altfel, un material de logică, după Ioan Imre, care l-a fost profesor de filozofie la Buda-pesta, și care își predă cursurile sale în Iași. Volumul III ms. la cota R. III-17, trecut cu vederea de autorul articolului citat, are 169 file, cu titlul Partea II-a a filozofiei teoretice, Metafizica, datat în continuare volumului I și II.

În atestatul pe care l-a eliberat lui Vasile Popescu-Scriban în mai 1836, se cuprind date prețioase cu privire la activitatea didactică a lui Eftimie Murgu, metoda de predare și o sumară expunere a cursurilor. El arată că „cu a mea sosire în această țară, s-a deschis cea dintâi românească școală de filozofie”, iar V. Popescu-Scriban a urmat la cursuri „un an și jumătate. În anul I începînd de la introducerea în filozofie (logica” și din filozofia formală au învățat, precum cea analitică, așa și cea metodică vart; iar anul al doilea intrînd în filozofia materialistică, din metafizica cea curată, au săvîrșit arhologia...”.

Pentru oricine apare evident, chiar din această sumară expunere, suprapunerea cu textul integral al manuscrisului, care este caligrafat de aceeași mîna, și deci identificarea lui Eftimie Murgu ca autor al celor trei (nu două) volume de manuscrise din filozofie.

Cît privește Ms. III-6 menționat de Valeriu Streinu, la Biblioteca Universității, la această cotă se află un manuscris privitor la „explicația sfîntei scripturii”. Iar referitor la Ioan Mandulescu și data de 1835 — acesta s-a născut la 1833 — se știe că a scris manuale de istorie, ținîrte două moareea lui, întîmplată în 1868. Așadar, el nu putea fi prezumat autor, la vîrsta de 2 ani, a acelor „cunoștinți de logică”.

Prof. EMIL DIACONESCU

note

CRAMA MAGAZINULUI GOSTAT

Iași, Calea 23 August,
lingă Supermagazinul
Copou.

oferă :

VINURI medaliate din
CRAMELE

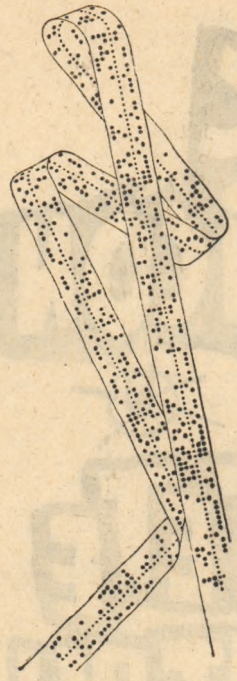
Vișani, Bucium, Șorogari,
Tomești, Uricani

Livrează pentru acasă
vinuri superioare provenite din
renumitele SOIURI :

FETEASCA, ALIGOTE,
FRINCUSĂ și OTONEL



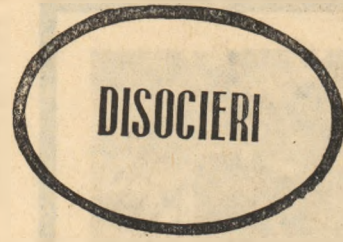
cronica
publicitate



că adică chimia ar avea aici un concept primitiv propriu, ireductibil la concepțiile fizicii și că, deci chimia ar fi autonomă față de fizică. În secolul nostru s-a întemeiat însă fizica cuantică — și fizicienii au reușit să arate că și legătura chimică nepolară e perfect accesibilă analizei acestei fizicii — adică chimia e complet dependentă de fizică. Nu a reușit însă reducerea fenomenelor electromagnetice la fenomene mecanice. S-a demonstrat că, fie că nu există nici un model mecanic al fenomenelor electromagnetice, fie că, dacă există unul, există și infinit multe diferite de el, oricare ar fi „dicționarul” adoptat pentru traducerea mărimilor electrice și magnetice în mărimi mecanice, — că adică problema nu poate avea o singură soluție pozitivă și că, deci, nici nu are rost ca fizicienii să se ocupe de ea.

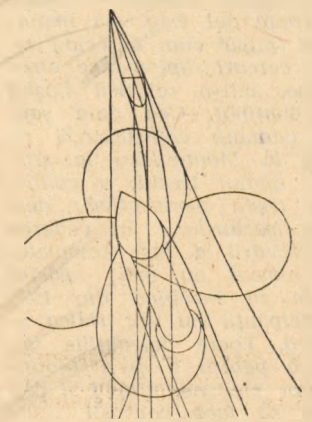
să ajungă, în principiu, la maturitatea necesară spre a putea îmbrăca această formă. De altă parte, nici științele axiomatizate nu sînt simple. De aceea trebuie ca, pentru rezolvarea a numeroase probleme, în special practice, să se facă și astăzi apel nu numai la cunoștințe din domeniul strict al științelor constituite, concretizate în legile științelor realului și în teoremele deduse din ele, ci și la cunoștințe empirice ale specialiștilor acestei practici, cum sînt oamenii de tehnică, medici, agronomii sau silvicultorii.

În cursul istoriei cunoașterii științifice respectiv în cursul constituirii diferitelor științe, s-a constatat că acestea pot fi ierarhizate, în sensul următor: Există o știință sau o ramură de știință simplă, de ale cărei concepte primitive și legi au nevoie toate celelalte — și care trebuie constituită deci la



Principiul acestei subordonări e independent de eventualele ezitări în privința amplexării pe care trebuie să o aibă un mănunchi suplimentar de concepte primitive spre a deveni o nouă formă de mișcare a materiei. El nu e afectat nici de eventualele erori ce se fac cît timp încă nu s-a recunoscut că conceptele suplimentare, bătute primitive, ale unei științe mai noi sînt reductibile la conceptele primitive ale științelor constituite în prealabil.

Prezentarea noastră mai arată însă că pot să apară dificultăți în legătură cu poziția științelor sau a ramurilor lor care încă nu sînt constituite, încă nu sînt încheiate; de exemplu în legătură cu științele sau cu ramurile care încă nu și-au descoperit toate mărimile primitive. Ele pot descrie obiectul lor de studiu numai indirect, cu ajutorul conceptelor altor discipline, constituite în prealabil — și numai incomplet, în măsura în care aceasta e posibil cu ajutorul acelor concepte. De exemplu, fenomenele electrostatice au fost descrise și explicate, — este adevărat,



indirect și incomplet — și numai cu ajutorul mărimilor mecanice cît timp nu se știe că există mărimea primitivă de stare electrică a corpurilor care se numește sarcină electrică.

Descrierea și explicarea indirectă sînt totdeauna incomplete, fiindcă fiecare știință sau ramură de știință nu are numai legi externe, ci și legi interne, care leagă între ele numai mărimi specifice acelei științe. De exemplu, legea inducției electromagnetice este o lege internă a Electromagnetismului, fiindcă, lăsînd de o parte spațiul și timpul, comune tuturor științelor naturii, — leagă între ele numai mărimi electrice și magnetice: intensitatea cimpului electric și inducția magnetică — și deci nu ar putea fi formulată complet și corect indirect decît extrem de greu, sau deloc, exclusiv cu ajutorul mărimilor termomecanice.

Din această prezentare mai rezultă că subordonarea unei științe noi și încă incomplete față de altele poate fi constatată și înainte ca ea să fi ajuns să-și identifice și să-și clarifice cu destulă precizie conceptele fundamentale, cu condiția ca științele față de care e subordonată să fie constituite în prealabil și deci conceptele lor primitive și derivate, folosite și în noua știință, să fie bine cunoscute. Acesta mai este și astăzi cazul unor științe biologice. — Friedrich Engels a indicat doar încă din secolul trecut subordonarea lor, — în sensul arătat, — față de științele fizico-chimice, cu ale căror concepte descriu fenomenele biologice și formulează legile lor cunoscute pînă în prezent, sau frînturile acestora, — iar cîmul întreii științe l-a împărțit în științe particulare după criteriul formelor de mișcare a materiei pe care le studiază.

Acad. Remus Răduț

În discuție estetică

(Urmare din pag. a 3-a)

esențială a oricărei estetici. În jurul acestei probleme este un adevărat vacarm din care putem distinge confluente în curente fundamentale, unele umaniste, altele antiumaniste. Cu ajutorul criteriilor științifice subtile ale filozofiei marxiste se pot opera diferențieri nuanțate și delimitări care să transforme vacarmul într-un dialog clar și fructuos. Omul concret al epocii noastre așteaptă de la artă un ajutor hotărîtor în lupta sa cu înstrăinarea, cu alienarea libertății și creativității sale, condiții esențiale ale personalității. Artă comportă o analiză de detaliu asupra determinărilor valorii, structurii conținutului și formelor ei, a funcțiilor sale multiple. Probleme pe care doar enunțându-le, am acoperit cele 20 de pagini ale proiectului de program pentru un curs de estetică, propus în atenția consfățuirii esteticienilor din februarie 1968. Incinta acestei discuții este prea restrînsă pentru o expunere globală, de aceea mă opresc la atît.

4. — Dacă estetica marxistă ar fi dat toate răspunsurile la întrebările explicite, implicite, sau la cele care abia se întrevăd în arta contemporană și, aș spune, în cadrul creației de valori în genere, atunci existența ei nu s-ar mai justifica. Ea există tocmai pentru și prin acest dialog, pe care l-a început strălucitor încă în 1844 prin *Manuscrisele economico-filozofice* ale lui Karl Marx. Impresia mea, întărită de o îndelungată observație asupra publicului, criticii și mai ales asupra tinerilor în formare, este că la noi nu s-au urmărit cu destulă atenție momentele esențiale ale acestui dialog. Bazele teoretice ale umanismului, teoria înstrăinării, specificul raportului obiect-subiect în activitatea estetică, raportul istoric-logic în elaborarea viziunii artistice, a conținutului categoriilor esteticii și a genurilor artei, obiectivarea personalității în stil, dialectica comunicării dintre artist și public, alături de problemele clasice ale psihologiei creației, a sociologiei artei, alcătuiesc marile capole ale unei estetici elaborate implicit în cadrul doctrinei lui Karl Marx și a continuatorilor lui de mărimea întâia. Din păcate, sau din comoditate, marile răspunsuri au fost căutate în manualul mediocru, intitulat pretențios *Bazele esteticii marxiste*, lucrare amorfă a unei mulțimi de autori, care, poate, luați în parte, reprezintă valori distincte dar în ansamblu au dat naștere unui „varia” de teze *materialist-contemplative* despre oglindirea realității în artă, ca și cum arta nu s-ar repercuta și ea activ în realitatea existenței omului, a mediului său natural și social, ca și cum subiectul care reflectă nu ar suferi și el transformări hotărîtoare care pun problema istoriei și structurii sensibilității, afectivității, a capacității de creație. Definițiile unilaterale ale frumosului ca natură, viață etc. și deducerea de aici a tablei de reguli normative, de tip naturalist, au oferit publicului larg o scară cu care gîndirea teoretică se cobora înapoi la secolul XVIII mecanicist, la un nivel de la care nu se ajungea nici măcar la înțelegerea lui Hegel, nu se atingea nici măcar degetul cel mic al lui Marx. Să uităm acest manual și să ne întoarcem la Marx, sau mai bine zis să încercăm a ne ridica la înțelegerea lui. Atunci structuralismul și fenomenologia ne vor părea mai clare, teoria informației și a comunicației accesibile, axiologia în devenirea ei istorică nu ne va înspăimînta ca o zeitate absolută, iar frumusețea lucrurilor și a ființelor, a creațiilor omeneste, ne va apărea ca o categorie de relație (asemănătoare dar distinctă față de adevăr) *categoria de acțiunii* prin care descoperim măsura inerentă tuturor speciilor și taina demiurgică a realității lor în imagini concret-sensoriale.

5. — Cu privire la nivelul cercetării științifice în domeniul esteticii, îmi exprim părerea că se lucrează cu multă pasiune și competență în domeniul valorificării gîndirii estetice, dovadă fiind *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel, magistral traduse de D. D. Roșca, noua ediție a *Esteticii* lui T. Vianu, prefațată de I. Ianoși, studiile despre Junimea, M. Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu, publicate în volum de Z. Ornea, studiile lui Gr. Smeu, Ion Pascadi ș.a. precum și planurile editoriale în curs de realizare. Această operă ar trebui însoțită de un mic dicționar de estetică, pentru marea publică, și mai apoi de unul pentru specialiști.

Cei care-și propun elaborarea originală a unor sisteme de gîndire estetică au început, cum este și firesc, cu analiza fenomenului de artă. Dan Hăulică nu face numai critică ci și estetică a artelor plastice, George Bălan încearcă o concepție filozofică a muzicii și la a 10-a carte ne face să întvedem construcția grandioasă la care va ajunge în final. În domeniul literaturii, Al. Dima, A. Marino, N. Tertulian, I. Ianoși, D. Micu ș.a. desfășoară amplitudine și gîndire estetică în care se întvede un sistem de principii bine încheiate, într-un mod personal. Poate că unii și-au propus o sinteză teoretică finală, poate nu. În tot cazul, o estetică originală nu poate porni cu o axiologie sau un sistem normativ preconcept, ca să nu-i spunem dogmatic. Sintezele de care avem totuși nevoie sînt de ordin didactic, pedagogic. Găsesc admirabilă în această privință lucrarea *Cultura estetică școlară* de George Văideanu și salutativ inițiativa de a tipări separat *Prelegeri de estetică* care tratează problemele de bază ale disciplinei. Desigur, asupra lor se va duce o discuție amplă, pe care o dorim la obiect, de maximă exigență, dar ținînd seama că sînt lecții dintr-un manual de *Introducere în estetică*. Aceste modeste broșuri, care s-au epuizat din librării la prima oră, nu ne scutesc de datorita tratării monografice a problemelor fundamentale, categoriale, sau de elaborarea unor tratate de estetică originale, semnate de un singur autor. Se cere cu insistență împlinirea obligației legării într-un volum a celor mai bune lecții care să constituie o *Introducere în estetică*, dar cu și mai mare insistență apare necesitatea depășirii formulei manualului unic, a stadiului în care avem de a face cu titularii de curs, autori de eseuri sau cel mult de lecții, nu însă de tratate. Că este posibilă editarea unor tratate de estetică semnate de un singur autor o dovedește conf. dr. Ion Toboșaru prin publicarea în acest an a unui volum de 350 de pagini cuprinzînd clare și utile note de curs. Inițiativa Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” poate fi salutată ca un început curajos, se cere întemeiată teoretic mai amplu, continuată cu ediții noi, îmbunătățite. Universitățile, Institutul de arte plastice nu vor aștepta desigur aceste ediții noi ca să le împrumute, ele vor stimula moral și material publicarea unor cursuri originale de estetică semnate Marcel Breazu, Dumitru Isac, Gh. Achiței, Al. Husar, Ion Ianoși, George Bălan. Studenții se vor putea informa multilateral, vor confrunta aceste cursuri cu altele, își vor forma un orizont mai larg, o opinie științifică proprie. Ne aflăm deci în fața unor perspective clare, propice discuțiilor teoretice la obiect, nu despre obiect.

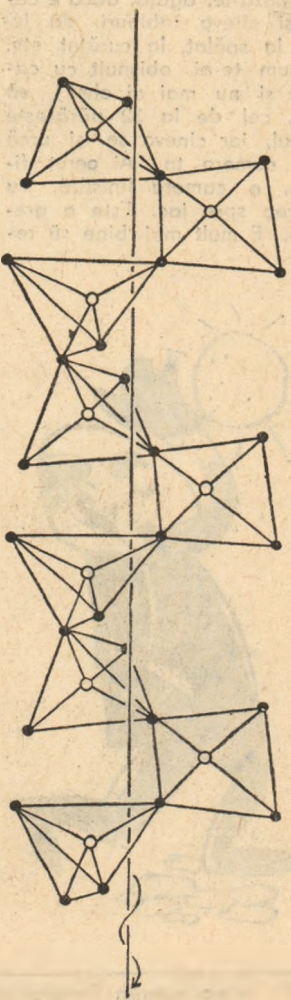
DESCOPERIRE ȘI INVENȚIE, ȘTIINȚĂ ȘI TEHNICĂ ÎN VIAȚA SOCIALĂ (II)

Prezentarea axiomatizată a unei științe permite nu numai să se pună într-un mod efectiv abordabil problema valabilității întregului ei conținut, prin reducerea soluției acestei probleme la clarificarea valabilității micului număr de propoziții constituite de legile științei — și din care urmează valabilitatea cu aceeași siguranță chiar și a celor mai incalitate teoreme ale ei. Ea permite și să se examineze faptul dacă o știință sau o ramură a ei este (cel puțin în parte) autonomă, sau dacă depinde complet de o altă știință sau de o altă ramură a ei, — și anume după cum are, respectiv nu are, nici un concept „primitiv” redefinibil cu ajutorul conceptelor primitive ale acesteia și deci nici o lege distinctă de legile acesteia. De exemplu, fizicienii au recunoscut că fenomenele acustice sînt fenomene de mișcare ondulatorie în corpuri masive, că mărimea căldurii e lucru mecanic deordonat mediu, care se efectuează asupra micilor părți ale corpului ce primește căldură și că temperatura locală e o mărime universal proporțională cu energia cinetică medie, pe gradul de libertate al particulelor de corp, corespunzătoare mișcării lor dezordonate, de agitație termică. Cu aceste identifiări, așa numitele „legi” ale acusticii rezultă ca teoreme din legile mecanicii mediilor continue, iar „legile” termodinamicii rezultă din legile mecanicii statice sprijinite de o Ipoteză plauzibilă asupra configurațiilor egal de probabile. Aceasta arată că acustica și termodinamica nu sînt autonome față de mecanică, ci sînt reductibile la ea. De asemenea, mult timp după ce s-a recunoscut caracterul electric al legăturilor chimice polare, fizicienii nu au reușit să lămurească natura forțelor de legătură chimică nepolară, cum e legătura care reunește într-o moleculă doi atomi de hidrogen, — și numeroși chimiști au fost de părere că legătura chimică nepolară nu ar fi accesibilă analizei cu mijloacele fizicii,

De cînd s-a recunoscut ireductibilitatea electromagnetismului la mecanică, încercarea de a reduce un domeniu de cercetare la un altul, cînd reducerea este principial — și nu numai practic — imposibilă, se numește mecanicism. De exemplu, în materialismul dialectic, se numește mecanicistă teza că științele biologice nu vor putea descoperi nici în viitor proprietăți primitive proprii, adică ireductibile la cele fizico-chimice și că, deci, nu vor putea avea nici legi ireductibile la cele fizico-chimice — că adică științele biologice nu ar fi, în fond, oarecum autonome față de științele fizico-chimice.

Forma axiomatizată constituie un ideal pentru toate științele — însă pînă în prezent numai științele matematice și fizico-chimice au reușit

început. S-a mai observat că fiecare știință în parte are nevoie, — în plus față de științele constituite în prealabil, — și de concepte primitive specifice, diferite de ale acestora, ireductibile la ele, — ca și de legi în plus, diferite de ale acestora, ireductibile la ele, deoarece conțin și conceptele ei specifice. — De exemplu, Geometria fizică folosește — între altele — specia de mărimi primitive numită *distanțată*. Dacă i se adaugă specia de mărimi primitive numită *durată*, se obțin speciile de mărimi primitive ale *Cinematiei*. Dacă li se adaugă *masa inertă și forța* se obțin speciile de mărimi primitive ale *Mecanicii*. Dacă acestora li se adaugă *temperatura*, se obțin speciile de mărimi primitive ale *Căldurii*. Dacă se adaugă *sarcina electrică, intensitatea cimpului electric și inducția magnetică*, obțin speciile de mărimi primitive ale *Electromagnetismului* etc. — Deci, s-a observat că diferitele concepte primitive apar grupate în mănunchiuri adăugarea cite unui mănunchi, ca și a legilor care au nevoie și de acesta în formularea lor, ducînd de la un etaj al cunoașterii la altul, de complexitate mai mare. Pe baza acestei prezentări se poate spune că, în fond, în materialismul dialectic se consideră că fiecare din clasele de stări și transformări pentru a căror descriere e nevoie de cite unul din aceste mănunchiuri succesive de concepte primitive, constituie cite o anumită *formă de mișcare a materiei*, — fiecare din acestea fiind numită *subordonată* formelor de ale căror mănunchiuri de concepte primitive are nevoie formularea integrală a tuturor legilor formei de mișcare considerate. În acest sens, stările și transformările termice sînt subordonate celor mecanice, iar stările și transformările electromagnetice sînt subordonate celor termomecanice. De asemenea, științele tehnice sînt subordonate științelor fizico-chimice, iar unele dintre ele și științelor economice.





Fritz Diederling (R.D.G.)

„Joc de copii”

FĂRĂ ENTUZIASM

A trecut mai bine de un an de când a avut loc conferința șefilor de state ai țărilor americane de la Punta del Este. În jurul măsurilor adoptate, presa nord-americană a deslășurat o prona-gandă intensă, prezentând programul de acțiune privitor la dezvoltarea Americii Latine ca o soluție fericită. De altfel, participanții au plecat de la conferință cu speranță. Desigur, speranța continuă să existe. Numai că, la o cercetare atentă a situației, se observă că acțiunea lipsește, deoarece țelul de ameliorare substanțială a economiei, sănătății publice și nivelului educației din America Latină a rămas în urma așteptărilor.

Se știe că principalele țeluri ale programului de la Punta del Este erau organizarea unui grup al pieței comune latino-americane și „funcționarea sa substanțială” până în 1985; promovarea unor proiecte de dezvoltare implicând una sau mai multe țări latino-americane și modernizarea producției agricole; crearea de noi instituții educative și de sănătate publică și „eliminarea cheltuielilor militare inutile”. Dar iată că nici unul din țelurile propuse nu au fost realizate în primul an. Multe dintre proiecte au fost chiar întârziate și compromise. F.A.O. a anunțat că în 1965, în America Latină, producția de alimente aproape a stagnat, crescând doar cu ceva mai mult de 1 la sută în 1967, deși populația crește cu 2,7 la sută anual. Aceste cifre înseamnă că 250 milioane de latino-americani au acum la dispoziție mai puține alimente decât înainte.

La jumătatea lunii aprilie, la Caracas (Venezuela) a fost

publicat raportul Comisiei economice a O.N.U. pentru America Latină, din care reiese că acest continent pierduse, anul trecut, 1 miliard 600 milioane dolari în urma scăderii prețurilor la materiile prime pe care le exportă și a creșterii prețurilor articolelor de import. Economii latino-americani apreciază că principalele cauze ale deteriorării situației economice în America Latină rezidă în dependența evidentă față de S.U.A. și în condiții care sînt în mod clar dezavantajoase țărilor latino-americane. Dato-

este limpede acum că data creării ei, fixată pentru anul 1970, va trebui amînată. Și iată de ce. Conferința de la Asuncion din vara anului 1967, la care urmau să se concretizeze hotărârile luate la Punta del Este, s-a împotmolit după cum apreciau unele cercuri diplomatice americane, într-o retorică lipsită de conținut. Cea de-a șaptea adunare consultativă, ținută la Montevideo la sfîrșitul anului trecut, a confirmat trista perspectivă: deși lista mărfurilor în vederea liberalizării a fost completată, nimeni nu mai păstra iluzia că începînd din 1973 participanții nu vor ridica obiecții. Toate delegațiile veniseră pentru a oferi propriile lor produse, fără a fi dispuse să facă concesii sau să-și deschidă piața concurenței.

Pentru înlînirea care va avea loc în luna iulie, cu greu se vor mai putea găsi alte soluții în afară de continuarea unor discuții nesfîrșite, amînarea termenului de liberalizare din 1973 pînă în 1985 sau recunoașterea eșecului și, deci, suspendarea experienței. Deosebirile structurale între țările mari ca Brazilia, Argentina, Mexic și țările mijlocii, Chile, Columbia, Peru, fără a mai vorbi de cele subdezvoltate ca Bolivia și Ecuador, înăbușe dorința de integrare.

În acest context se fac auzite tot mai multe voci care cer creșterea comerțului cu țările socialiste. Se reține în acest sens declarația făcută de Carlos Lleras Restrepo, președintele Republicii Columbia, la inaugurarea Conferinței directorilor Băncii interamericane de dezvoltare, care s-a ținut la Bogota. Cu acest prilej, el a afirmat că va fi posibilă creșterea considerabilă a comerțului statelor latino-americane cu țările socialiste prin intermediul Băncii interamericane. Această declarație a fost viu susținută. Președintele corporației financiare, José Gutierrez Gomez a remarcat că o asemenea idee este foarte rezonabilă pentru interesele țărilor latino-americane. La rîndul său, președintele Băncii interamericane, Filipe Herera, a afirmat că sugestia președintelui columbian de a antrena participarea țărilor socialiste la dezvoltarea economică a Americii Latine va fi studiată de către Consiliul directorial.

Luările de poziție ale acestor cunoscute personalități latino-americane au reflectat tendința numeroaselor state latino-americane de a-și extinde relațiile comerciale, în special cu lumea socialistă.

Radu Simionescu

PERIOADA CĂLĂTORIEI. — De obicei, înainte de a întreprinde o călătorie, șovăii, întrebându-te care ar fi cea mai bună epocă. Șovăială inutilă: cea mai bună epocă pentru vizitarea unei țări se situează puțin înainte sau imediat după aceea pe care o alegi.

„Trebuie să veniți, vi se spune, cînd mimozele (lalelele, cireșii, portocalii) sînt înfloriți. Nici nu vă puteți închipui cît e de frumos”.

Uneori încerci să afli, dar tocmai atunci mimoza a întirziat să înflorească. Nu vă mai rămîne decît să vă repeziți, în lipsă de ceva mai bun, asupra

CĂRȚILOR POȘTALE — reprezentări ideale a locurilor, destinate să impresioneze pe destinatar, făcîndu-l să mintă pe expeditor.

LIMBA ȚĂRII. — În privința aceasta, majoritatea ghizilor sînt de acord. Turistul „are tot interesul”, înainte de a călători în străinătate, să se familiarizeze cu limba țării respective. Pentru aceasta, nu există ceva mai indicat decît lexicoanele acelea mici de conversație, învățîndu-te să ceri o maramă țărănească, o oglindă mare mobilă, lăcuste, o seringă sau o duzină de manșete noi, îți dau posibilitatea să cunoști toate expresiile curente, afară de acelea folosite în mod curent acasă la tine și chiar în alte țări. În ceea ce mă privește, eu am socotit că cel mai bun mijloc de a învăța limba țării este să te duci chiar în țara respectivă. Trebuie să știi doar în care. Vara trecută, de pildă, am trimis-o pe fata mea, două luni în Anglia. S-a întors de acolo cunoscînd italiana pe degete. Uitasem pur și simplu că instituția unde o trimisese era părăsită vara de englezi și frecventată de străini. Ea locuise în aceeași cameră cu o tinăra romană. Aceasta a invitat-o la Roma unde, în timpul sezonului, sînt destui americani care să-i permită să se întoarcă acasă fără să vorbească un cuvînt italian sau englezesc.

PLANUL VIZITEI. — Pentru vizitarea orașelor de artă, dacă dispui de timp, ai tot interesul (după o formulă consacrată de ghizi, care sînt foarte preocupate de interesele turistului) să-ți folosești bine timpul. Pentru a reuși, evitați, atunci cînd mergeți la muzee, străzile co-



merciale, unde vizitarea magazinelor de încălțăminte (Spania) și a articolelor de voiaj (Italia) riscă să provoace întârzieri prejudiciabile operelor de artă. Pentru a evita pierderi de timp inutile, urmați, în mod metodic, indicațiile ghidului dv., referindu-vă la planul orașului. E de ajuns să citești, de exemplu: „Din unghiul I E al pieții Bibarrambra (P.Zh.3) pleacă, din Est, o străduță Zocatin (P. Ab. 36), pe care este preferabil să mergeți, venind din Sud” pentru a nu mai ști unde te afli. Cel mai bun lucru este atunci să iei o mașină, avînd grijă să fixezi prețul, care nu modifică în general, pe cel care a vrut să-l ia șoferul.

LINIȘTE — Pentru a obține maximum de liniște în timpul vacanței, ai tot interesul să fugi de mulțimea zgomotoasă din perioadele de vîrf. De aceea este de-ajuns să eviți trimestrul iulie-august-septembrie, ca și lunile de iarnă (sărbătorile Anului Nou), februarie (lăsata secului, snobi), martie (babele), aprilie (paști), noiembrie (brumă, polei) și decembrie (Crăciun). Trebuie de asemenea observat că, în luna

PIERRE DANINOS

MIC LEXICON SI REȚELE PENTRU VACANȚĂ

mai, multe poteci de pe crestele munților rămîn încă închise circulației din cauza zăpezii și și că în iunie numeroase hoteluri nu sînt decît pe jumătate deschise. Afară de aceasta, ești aproape sigur că te bucuri de o liniște ideală în hoteluri, cel puțin noaptea. Ziua te vei putea plînge de neconținute loviturii de ciocan, zgomote de fierăstrău și altele, provocate de prezența timpilor, tinichigiilor și zidarilor. Doar nu poți reproșa hotelierilor că profită și ei de perioadele sezonului mort, ca să efectueze lucrările care se impun. De altfel, trebuie observat că liniștea totală este uneori cel mai sigur mijloc de a fi deranjat de cel mai neînsemnat zgomot. În mai, sunetul ne-regulat dar frecvent al talanței unei vaci, dis-de-diminează, va enerva mult mai mult pe clientul unui hotel de pe un munte izolat, la 2700 m altitudine, decît trecerea unei locomotive. Dacă acest sunet de talangă ar fi acoperit de cel a cincizeci de alte tălângi și de mare, i-ai da mai puțin atenție. Cea mai bună metodă de a obține liniștea ideală nu este, deci, să cauți liniștea, ci să contribui și tu cu alt zgomot (mic motor auxiliar, radio, ciine etc.) în care celelalte se contopesc.

SOSIERA (la hotel). — Ți s-a promis camera 36 și ți se dă 406. Totuși s-ar putea ca cel de la 32 să plece. În special, să nu rămîii cu valizele nedeschise. Despachetează, îmbrășie-ți pretutindeni lucrurile, instalează-te, agață, dacă e cazul, și citeva tablouri, dă lucrurile la spălat, la curățat etc. Și cum te-ai obișnuit cu camera și nu mai ai chef să pleci, cel de la 32 părăsește hotelul, iar cineva se și urcă spre camera ta. Ai cerut, firește, o cameră liniștită, cu vederea spre lac. Este o greșeală. E mult mai bine să re-

ții, cu mult înainte, o cameră zgomotoasă, cu vedere spre stradă, unde se produc zilnic încurcături de circulație, ca să obții altceva la sosire.

PICNICURI. — Prevăzute pe iarba moale, împărțită cu insectele. Locul ideal pentru picnic se situează, în general, puțin mai departe. Există totdeauna cineva în mașină care cunoaște un loc minunat, însă ceva mai departe. Ora picnicului va trece, îndepărtîndu-te de locul unde l-ai fi putut aranja. Cum te așezi, se stir-



nește vîntul. Faptul este bine cunoscut de meteorologi: este deajuns să deschizi un pliculeț cu sare, ca să-l primești drept în față în modul cel mai simplu și direct posibil, ceea ce constituie tot farmecul în aer liber. Nu vei lăsa în urma ta hirtii unsoase, ca cele pe care le-ai găsit venind. După ce te-ai gîndit o clipă să le pui în mașină, le vei duce ceva mai departe, acolo unde alții vor spune: „Iarăși au fost aici niște p...”, care au lăsat hirtile pe locul unde au mîncat!”

VALIZE. — Înamicul nr. 1 ale vacanței. Se îngustează în călătorie, în timp ce lucrurile se umflă. Nu există ceva mai neplăcut decît să privești o valiză, plină vîrf, care, la plecare, conține toate lucrurile și care, acum, cînd trebuie să pleci, își bate joc de tine cu gura ei largă căscată. Incepe meciul de catch-catch cu valiza. Te vei închide, valiză, te vei închide! Cînd, deodată, crac! Ți-a spus doar nevasta: „N-o să-ți ajungă asta! Ia-o și pe cea mică”. Dar tu ai răspuns: „Dacă îți spun că cea mare îmi ajunge!” În asemenea împrejurări neplăcute nu există un sfat mai bun decît să iei o sfoară. Dar, în clipa cînd voiajorul a reușit, în sfîrșit, să închidă valiza, consolidînd, cu o sfoară, închizătorea forțată, va observa că a uitat în baie obiectele de toaletă. Trebuie să iei o valiză mică și una mare, două mari, trei potrivite? Este greu să dai un sfat precis. În definitiv unde se poate găsi valiza ideală? În bagajele celorlalți.

(Din volumul „Vacances à tout prix”)

Traducere de Paul B. Marian



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), GAVRIL 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