Biblioteca
Biblioteca Municipiului Deva SALA DE LECTURĂ

Proletari din toate țările, uniți-vă !

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Anul III nr. 32 (131)
SÎMBĂTĂ 10 AUGUST 1968
12 pagini 1 leu

în acest număr:

acad. IULIU NIȚULESCU:

ÎNTINERIREA ÎN LABORATOR: MIT SAU SPERANȚĂ?

„CUNOAȘTEREA" - articol inedit de LOUIS ARMAND, membru al acad. franceze

ADRIAN MARINO:

NOUL ROMAN SUB ACUZAȚIE

JOHN WAIN: MESAJUL DE LA PIG-MAN

Dimitrie Gavrilean: „Hoții de păsări"

TEHNICĂ ȘI PERSONALITATE

Un anumit mod de a considera raportul dintre om și tehnică figurează în centrul tuturor civilizațiilor istorice. Una din temele ce s-au impus reflexiei morale și filozofice din toate vremurile, cu o deosebită acuitate în epoca noastră, în care gigantica dezvoltare a tehnicii a putut declanșa un viu sentiment de îngrijorare în rîndurile acelora care — filozofi, eseiști, romancieri — au crezut a vedea în progresele tehnicii contemporane simptomul unui declin spiritual, cea mai gravă amenințare la adresa valorilor umaniste. In fața optimismului justificat de lărgirea posibilităților de adaptare la mediul înconjurător, adaptare fizică, morală, intelectuală, s-a configurat astfel atitudinea celor care din considerente apriori, sau pornind de la anumite stări de fapt, au condamnat realizările tehnicii, preconizînd reîntoarcerea la natură și primatul contemplației.

Privind lucrurile dintr-o perspectivă istorică, confruntarea dintre cele două atitudini mai sus menționate ne sugerează imaginea unei balanțe, avînd într-o parte natura și contemplația, de cealaltă parte activitatea practică și artele mecanice, oscilînd pînă în vremurile noastre între aceste două poziții extreme. S-ar părea astfel că ființa umană și mai cu osebire omul modern, ar fi prinsă într-o gravă și insolubilă dilemă. O falsă dilemă, însă, și ca atare inacceptabilă. Istoria a demonstrat că rezolvarea ei pozitivă este posibilă, că balanța poate fi adusă într-o poziție de echilibru, dar numai în anumite condiții sociale, în cadrul cărora progresele tehnicii să fie subordonate unei funcții spirituale superioare, aceea de a-l ajuta pe om să-și recucerească adevărata libertate, să revină la adevăratul sens al conștiinței și demnității umane, prin suprimarea a tot ceea ce ar putea însemna exploatare sau alienarea omului de sine.

Ceea ce înseamnă că valoarea tehnicii nu poate fi judecată „in abstracto". Tot astfel după cum tehnica prin ea însăși, nu e suficientă pentru a asigura rentabilitatea producției, nici în raport cu omul valoarea ei nu poate fi apreciată fără a ține seama de latura ei morală ,de particularitățile istorice ale dezvoltării ei sub acest aspect, de condițiile concrete social-culturale care au favorizat sau frînat această dezvoltare, ca și de modul în care această dezvoltare s-a răsfrînt în conștiința contemporanilor.

Considerăm că evocarea, oricît de sumară — a unor teorii și opinii formulate în trecut cu privire la înțelesul și sfera noțiunii de tehnică, precum și a reacțiilor morale determinate de progresul tehnic în anumite perioade istorice, ar putea reprezenta una din modalitățile concrete, nu lipsită de folos, de a participa la o dezbatere pe cît de actuală, pe atît de pasionată ca aceea referitoare la raportul dintre om și mașină.

★

E cunoscut faptul că structura socială proprie cetății antice, precum și nivelul relativ scăzut al bazei materiale, nu au îngăduit un avînt prea mare al gîndirii tehnice și al tehnicilor utilitare, comparabil cu ceea ce a avut loc în domeniul culturii spirituale. Problema semnificației și valorii tehnicii în raporturile ei cu știința și cu personalitatea umană s-a impus totuși reflexiei filozofice eline, care ajungea în această direcție de preocupări la rezultate interesante, deosebit de semnificative, deși străbătute după cum se va vedea de tendințe contradictorii.

In perioada preclasică (sec. VI î.e.n.), sub impulsul avîntului economic din cetățile ioniene, tehnica a fost concepută și prețuită nu ca un domeniu separat de activitatea științifică, ci în strînsă unitate cu aceasta. Termenul grecesc *sofia* înseamnă acum nu numai înțelepciune, dar totodată și îndemînare tehnică, iscusință practică într-un domeniu sau altul de activitate. Tales, primul dintre ionieni, nu mai puțin discipolul său Anaximandru, au dat, de altfel, dovada unei perfecte îmbinări a talentului speculativ cu aptitudini de ordin practic. In general, filozoful ionian e un spirit enciclopedic, animat de o amplă și nepotolită curiozitate, dornic să cunoască și să explice totul, dar nu mai puțin și un inginer, care vrea să acționeze asupra naturii. Din astfel de preocupări a ieșit geometria.

Existența sclavajului, însă, și acceptarea lui în perioada clasică a culturii grecești, va conduce la afirmarea unei tendințe cu totul opusă aceleia mai sus arătată, tendința de a separa ceea ce mai înainte fusese unit, domeniul tehnicii, de acela al științei propriu-zise. Unitatea dintre știința teoretică și practica tehnică e în general ruptă. Abundența mîinii de lucru, posibilitatea de a o folosi gratuit și după bunul plac, nu au fost de natură să încurajeze progresul tehnic, reflectîndu-se într-o ierarhie specifică de valori din care se desprind semnele unei atitudini de subestimare, de dispreț chiar, față de ceea ce ține de tehnică și lucru manual, precum și față de cei destinați acestui fel de îndeletniciri. Se instituie astfel opoziția — afirmată cu atîta tărie de către un Platon sau Aristotel — dintre viața contemplativă și viața activă, dintre natură (fizis) și artă (tehnică), dintre om liber și sclav, de unde disprețul față de munca manuală sau mecanică și nu mai puțin pentru orice fel de muncă remunerată, dispreț pentru tot ceea ce e făcut în scopul utilității și al profitului și s-ar opune ca atare — după cum credea Aristotel — „virtuții".

Termenul de *banausos*, care înseamnă artizan, sugerează acum ceva demn de dispreț, așa cum erau de altfel considerate îndeletnicirile tehnice despre care Platon afirma că nu pot decît să exercite o acțiune deformatoare asupra trupului și sufletului. „In general — citim în „Legile", cartea a VIII-a — cei care exercită astfel de

(Continuare în pag. a 11-a)

Ernest Stere

jurnal critica și destinul cărților

Fiecare carte are destinul ei propriu, destin „făcut" de cel care a semnat-o, de autor. Fatal, o carte bună își va deschide în cele din urmă drumul spre public, spre permanențele artistice ale unui popor, sau ale popoarelor, chiar dacă va fi negată de critica unui anumit moment, sau anumitor momente. Oricît s-ar strădui critica s-o scoată din circulație, nu va reuși. Și invers, oricîtă tămîie s-ar revărsa asupra unei cărți proaste, ea va muri o dată cu prefețele sau prezentările ce i se vor face, va fi uitată, ca și numărul sau numerele revistei X, în care a fost ridicată în slăvi. De aici putem oare trage concluzia că cel care și-a ales, din vocație, această dificilă „profesie" de critic literar, este un agent de publicitate, un însoțitor al cărților pe care noi, scriitorii, le lansăm spre public? Cel care explică intențiile noastre? Un ins care ar pieri dacă n-am fi noi, cei pe care el trebuie să-i comenteze, să-i laude sau să-i nege? Răspunsul nostru este fără echivoc: nu! Nu intenționăm să definim aici ceea ce este un critic. Nici n-am putea. Au făcut-o alții și-i lăsăm pe alții, predispuși la definiții, s-o facă în continuare. Intenția noastră, modestă, este aceea de a insera cîteva observații, strict personale, cu privire la felul cum se face critică.

Nu voi considera niciodată pe criticul autentic un dușman, chiar atunci cînd mă va „înjura". „Înjurătura" lui va avea o anumită savoare, îmi va da, dacă vreți, o certitudine. „Răutatea" lui o voi considera un antibiotic, dacă în prealabil îl voi simți că și-a făurit „unelte" proprii, ale lui, că are o direcție a lui, de la care nu abdică pentru nimic în lume. Sigur că este și el supus erorii. Avem atîtea exemple. Călinescu, de pildă, și-a pus, la un moment dat, speranța în destule nume (trecute și în Istoria sa) care s-au dovedit sub așteptări. Maiorescu a proclamat poeți care au murit imediat, o dată cu timpul lor. Avînd în vedere acest coeficient de eroare, nu putem totuși să nu acordăm ceea ce se cuvine criticii. Dacă am lua în seamă numai atmosfera, acel climat favorabil dezvoltării literare, despre care se vorbește atît (pe care critica îl poate crea) și tot ar fi deajuns ca respectul față de această „profesie" să fie îndreptățit. Și mai departe. De la prezentarea unei cărți și pînă la acele tratate, monografii etc. (care alături de capodopere fac prestigiul literaturii unei națiuni), activitatea criticului nu este deloc ușoară, cum își închipuie unii și, mai ales, de invidiat. Acestuia, celui autentic, toată stima! Repet, „înjurătura" lui, chiar atunci cînd mă înjură, va avea o savoare deosebită, îmi va da o certitudine, mă va forța să mă privesc mai atent.

Dar dacă ar fi numai critica autentică! Știm cu toții și uneori încercăm și clasificări: critică didactică, critică inertă, critică eclectică, critică cîrtitoare, critică apologetică (pe bază de amiciții extra literare sau interese față de autori care au, să zicem, posturi) *etc. O clasificare (nici aceasta nu intenționăm să facem) ar fi interesantă atît pentru critici cît și pentru scriitori. Ar fi interesantă mai ales dacă rezultatul ar fi alungarea din coloanele revistelor, prefețelor de carte etc. a acestor feluri de a face critică. Dar, vai, este imposibil! Astăzi mi se pare că avem, dacă nu mai mulți, cel puțin tot atîți critici cîți scriitori. Cantitatea nu deranjează pe nimeni, dar sînt evidente atîtea și atîtea improvizații. Vine cel care abia a învățat să alăture cuvintele „frumos" și îți dă lecții în virtutea ideii că oricine are dreptul să-și spună cuvîntul. Și mai vine cel care nu știm cum și cînd și-a căpătat un prestigiu (menținut nejustificat) și lecțiile lui atîrnă și mai greu. Și mai vine... Vin destui fără vocație și dau lecții lui Maiorescu și Lovinescu, lui Călinescu sau lui Vianu, ne „restituie" textele cronicarilor, pe Alecsandri și Eminescu și în sfîrșit, cînd scapă peste cărțile actuale, împart în dreapta și în stînga la mare repezeală tămîie și afurisenii. Se contrazic de la o zi la alta, trîmbițează „principiile" lor pe care nimeni încă nu le-a aflat. Aceștia sînt gălăgioșii, care sînt oricînd pregătiți să facă „praf" o carte, să alcătuiască articole, adevărate avalanșe de confuzii, de împreunări zbîrnîitoare de cuvinte, ca să epateze, ca să se știe că X gîndește profund, că are „metafizica" sa proprie etc., etc. La antipodul acestuia, celălalt, calculatul, cel care nu vrea să supere pe nimeni, piruetează printre cărți și citate și reușește cu trudă să nu supere pe nimeni, să acopere spații tipografice și să nu spună nimic. Cineva ar putea să-mi reproșeze: dar exemplele, treci la exemple, amice! Oricine poate să le decupeze din reviste, să le caute prin propria sa bibliotecă. Nu le dau, nu din teamă, ci fiindcă nu vreau să irosesc spațiul afectat acestei rubrici cu înșiruirea unor nume.*

Spuneam că oricine poate găsi (și cîte!) asemenea exemple. Nu avem încredere în tînărul fără poziție, cameleon, care se schimbă cum bate vîntul, în cel care, gălăgios, înfige stiloul în cronici ca să extragă perlele sale, ca să ne „restituie" cronicile și textele vechi (cînd le-am pierdut?), după cum nu putem avea încredere în cei care au scris tomuri, în care cuvîntul trebuie *era prezent în fiecare paragraf, care indica o metodă, unica ce putea chipurile salva de la prăbușire o literatură de secole, în cei care de la „poșta redacției" și pînă la „înalte studii", ne acopereau cu sfaturile lor „literare". Deci* nu avem *încredere nici în gălăgie, nici în întoarcerea bruscă, la 180°, după lecturi de cîteva nopți, după condiții („că altfel nu se poate!").*

Din fericire, sînt destui critici care și-au păstrat nealterate „uneltele" și direcțiile, sînt destui tineri care s-au afirmat și se afirmă cu sobrietate și competență. Acestora le păstrăm tot respectul. Și chiar cînd sîntem „înjurați", cînd ni se fac drastice observații, stima noastră nu se diminuează, fiindcă știm că „înjurăturile" lor vin din stima ce ne-o poartă, din conștiința răspunderii pe care criticul o are, ca și scriitorul, față de literatură, față de destinul cărților.

Corneliu Ștefanache

MOMENT

POEZIE PE CĂPRĂRII

Urmărim cu atenție însemnările lui Dumitru Micu despre poezie în rubrica intitulată **Cărțile săptămînii** din „Gazeta literară" și mărturisim că nu o dată am apreciat judecățile sale cumpănite. Iată însă că nr. 31, din 1 august al „Gazetei" bucureștene ne face să ne întrebăm dacă întotdeauna această cumpănă se sprijină numai pe drepte criterii estetice sau oscilează și după altele, necunoscute nouă. În săptămîna aceasta criticul îngrămădește, (mă obsedează, nu știu de ce, un termen din dulcea vîrstă a milităriei), în șase **căprării**, după grad, șase poeți, ultimii abia recunoscîndu-se, travestiți de această aliniere cazonă. In frunte, firește, gradul mai mare, Ion Brad, cu volumul **Ecce tempus**, ocupă jumătate din spațiul întregii rubrici. In comentariul critic ni se atrage atenția, printre altele, că poetul știe să „formuleze frumos" și „să exprime luminos". Ceilalți cinci poeți, după rangul lor mai modest, nu pot aspira la același tratament. Ei scriu, aceasta în cel mai fericit caz, versuri „oneste", cînd nu cîntă pe „clape vechi". Poate să fie și așa, deși părerea noastră este că volumul **Concert minus unu** este valoros. Ne întrebăm, însă, de ce același viciu (dacă el există) este scuzat într-un caz și acuzat în cel de al doilea. Iată de ce am început să ne îndoim de cumpăna critică a... poetului Dumitru Micu. De altfel, l-am ruga să ne spună secretul după care poate parcurge într-o săptămînă, bănuim filă cu filă și cu stiloul în mînă, nu ca un simplu cititor care răsfoiește să se amuze, 6 (citiți șase) volume, fie și de versuri? O ultimă întrebare, la fel de indiscretă: cît meditează la un volum, să zicem de Ion Brad, și cît la unul de Florin Mihai Petrescu? Știți, obsesia noastră cazonă: gradul, ierarhia consacrată...

NECESITATEA ADEVĂRULUI

O notă a reviseei **Familia**, semnată Petre Bărcănescu, discută — este cazul s-o recunoaștem — într-un mod decent, articolul lui Adrian Marino, **Cînd Ulysse debarcă la Tomis**, publicat în **Contemporanul** (28 iunie 1968), pe marginea unor materiale ale lui Al. Protopopescu despre volumul **Ulysse** al lui G. Călinescu. De multe ori politețea stilului reprezintă o simplă formulă, de salutat totuși, întrucît polemica urbană, civilizată, este oricînd preferabilă violențelor de limbaj. Și cu toate acestea nota din **Familia**, tocmai fiindcă se revendică de la **Necesitatea discuției**, produce cîteva obiecții.

Nu este vorba de a „apăra" pe A. Marino. A dovedit că se poate apăra singur. Nu poate fi vorba nici măcar de Al. Protopopescu, pe care-l amintim doar ca exponent al unei mentalități, după noi, greșite. Dacă necesitatea discuției nu poate fi pusă la îndoială, necesitatea adevărului reprezintă o cerință absolută. Nota din **Familia** nu aduce nici o contribuție în această direcție. Se afirmă acolo că Al. P. ar fi... un „critic tînăr". Ni se pare că asta este prima confuzie. Nu orice autor de materiale publicistice, cu caracter mai mult sau mai puțin critic, este efectiv un critic. Nu toți autorii sînt o apă și un pămînt. „Critici" ar fi și Călinescu și Lovinescu și... Al. Protopopescu... Ce-i drept, toți în **eseu**. Dar numai primii doi, după modestele noastre cunoștințe, sînt critici. Bine, bine, spune **Familia**, Al. P. relevă unele „insuficiențe" (adică erori flagrante), „verigi mai slabe ale argumentării" (adică sofisme), „formulări neglijente" (adică lipsă de stil). Totuși asupra carierei sale viitoare nu se pot face profeții negative... Cine știe de unde sare iepurele? Îndrăznim să spunem că... iepurele nu va sări, sau, dacă a sărit, a sărit cu stîngul. O dovedește și prin cronicile confuze despre N. Breban, Al. Ivasiuc etc. Vocația sa de critic, deocamdată, nu se vede. In plus, Al. P. a fost tratat cu „excesivă severitate, cruzime chiar", fără „generozitate". Spiritul critic are, într-adevăr, severitățile, intransigențele sale. Dar se pune întrebarea: Al. P. a fost mai... „generos" cu G. Călinescu? De ce Al. P. ar avea dreptul să răstălmăcească pe G. Călinescu și A. M. n-ar avea dreptul unei puneri la punct? Critica este liberă, s-a spus și în **Contemporanul**, se spune și în **Familia**, o repetăm și noi, în **Cronica**. Cu o condiție: să fie exercitată de critici adevărați, în sfîrșit, de răspundere. Deocamdată Al. P. nu întrunește aceste calități. Cînd le va avea, i le vom recunoaște primii.

Dar să ne întoarcem la nota din **Familia**. O fi, n-o fi așa, fapt este că și E. Lovinescu a ridicat obiecții lui G. Călinescu cam de aceeași natură cu ale lui... Al. P., afirmă, în sfîrșit, P. B., în **Familia**. Aici este, poate, confuzia cea mai gravă dintre toate, întrucît a pune pe același plan pe marii critici E. Lovinescu și G. Călinescu și pe... Al. P. înseamnă a nu avea nici o ierarhie de valori, a produce — voind-nevoind — derută în spirite. Lovinescu și Călinescu discutau, într-adevăr, de la egal la egal, erau creatori, se criticau, se stimau, vorbeau același limbaj. Dar Al. P. este, fără îndoială, **altceva**. Atît!

SALVAȚI CÎNTECELE NOASTRE

Credeam că, după lecția Brașovului, se va schimba cîte ceva în muzica ușoară românească. Dar, cu amărăciune, sîntem nevoiți să constatăm, că — cel puțin în domeniul textelor — aceeași crasă superficialitate planează asupra tuturor creațiilor de acest gen, conferindu-le un cît se poate de pronunțat nivel subintelectual. Probabil că, atîta vreme cît se va permite și încuraja accesul contrabasiștilor la condei, cîtă vreme va continua să funcționeze cooperativa de confecții în versuri pe bază de bandă rulantă și comenzi ferme, orice tentativă de reanimare a textului de muzică ușoară va rămîne infructuoasă. Aceeași „pleiadă" de manufacturieri (Mihai Dumbravă, Eug. Mirea, Aurel Felea, Harry Negri, Al. Mandy) care a compromis temeinic noțiunea de „text", continuă să opereze nestingherită, cîrpăcind fraze țîrbe, miruind cu untdelemn „idei" răsuflate, alcătuind șiruri de cuvinte „ce din coadă or să sune", vide de orice conținut emoțional. Lectura ultimelor două culegeri de texte (temerară inițiativă editorială!) îți întărește convingerea că producțiile destinate a însoți portativele, confruntate cu exigența celui mai umil cenaclu literar, s-ar îndrepta, inevitabil, spre coș. Niște oameni care literalmente **nu au nimic de spus** (a se vedea textele „N-am noroc", „E prea frumos", „Nici o lacrimă" etc., etc.) se căznesc într-un mod de-a dreptul jenant să adune vorbă lîngă vorbă, pînă la încropirea numărului de silabe pretins de ritmul dat. Textele de muzică ușoară au fost ironizate, criticate, „scuturate", dar se pare că a venit vremea să spunem deschis, în față, așa cum, pe vremuri, nu s-au sfiit alții s-o facă: **în lături!** In lături cu nechemații, salvați cîntecele noastre! Altfel, urmașii, ascultînd discurile și benzile deceniului VII, vor rămîne consternați de precaritatea vieții spirituale, atestată de textele melodiilor ce vor fi ritmat trăirile respectaților lor tați și bunici. Se va rîde homeric, fără îndoială, în fața unor strofe de genul **„Dacă zilnic în oglindă / Șapte ceasuri ne gătim / Ca să fim și mai frumoase / Și moderne noi să fim"... „Dacă după o idilă / Cu cel pe care-l iubim / Vrem să ne legăm pe viață / Și să ne căsătorim"** (etc. etc.), unei logici de genul: **„Plîngeam cîndva fără speranță / Plîngeam iubirea așteptînd"**, ori **„Am venit pe lume / Intr-un secol anume"**, ori **„N-aș pleca din lume / Niciodată anume"**, unor panseuri a la Gîgă: **„Insă ca răsăritul / Vine și-asfințitul"**, ori **„Voi ști să cred în cuvînt / Dar nu și-n vorbe-n vînt"** ș.a.m.d., se va rîde de vidul absolut pe care-l respiră strofă de strofă, vers de vers.

Și în loc să eradicăm impostura, tipărim (40.000 exemplare!) cu o consecvență demnă de cauze mai bune, inepții botezate „texte" și contrasemnate de redactori de carte gen Samson Sternberg ori Brîndușa Căplescu.

Pînă cînd?

Salvați cîntecele noastre!

RESPONSABILITĂȚILE ADEVĂRULUI

La ancheta **Scînteii tineretului** (27 iulie 1968, p. 2) **Pentru cine scriu? Pentru ce scriu?** au răspuns scriitorii Al. Ivasiuc, Nichita Stănescu, Fănuș Neagu, Constanța Buzea și Florin Mugur. Confesiunile sînt sincere, deschise și pline de surpriză. Reținem cîteva din răspunsurile lui Al. Ivasiuc (**Literatura — mod de acțiune**) și Fănuș Neagu (**Scriu cu gîndul la neamul meu adînc și demn**) — In concepția lui Al. Ivasiuc „Arta și literatura este un mod de acțiune și interacțiune cu lumea, ea se naște dint-un impuls adînc de comunicare esențială, de împlîntare în real, de semnalizare a existenței tale pentru ceilalți, ca să afli răspunsul, să te ajustezi și să transformi. E o încercare amarnică de a ieși din izolarea trupului tău, a experienței tale, a biografiilor noastre fatal limitate". Sensul scrisului artistic? **„Scriem ca să influențăm, ca să ne punem sigiliul pe alți oameni, misterioșii cititori.** Numai atunci o carte devine mai mult decît un obiect de hîrtie înnegrită, se naște și trăiește ca un **fapt**. Ideea că poate mii de oameni și-au schimbat puțin perspectiva asupra lumii, că au constatat o latură nouă, că și-au negat poate un obicei de gîndire cîștigat prea grăbit, pentru că au parcurs paginile cărții tale, e de o tulburătoare responsabilitate". Și „Societatea și istoria ne leagă de subiecții noștri numiți cititori. De aici, din acest concret, trebuie pornit pentru că și cititorii sînt ființe concrete, iar a dori să-i modifici înseamnă nu a te gîndi să-i determini să acționeze oricum, ci în istorie, în acord cu sensul ei. Scriu deci pentru că sînt convins că arta este o formă complexă de cunoaștere și acțiune (amîndouă fiind la fel de importante). Scriind acționez, acționînd particip, participînd doresc să fac pe alții să participe la cea mai profundă și specifică realitate umană, istoria".

Crezul estetic, moral al lui Fănuș Neagu e parcă un poem spus cu vocea și sufletul lui Sadoveanu: „Scriu — și nu este loc pentru nici o altă explicație — pentru oameni și visul meu, sensul vieții mele, este să știu că oamenii îmi deschid cartea și au, poate, un gînd frumos pentru partea de inimă pe care am topit-o și am pus-o în fiecare rînd și în fiecare literă. Și mai scriu, și-mi permit să zic: și mai scriem, pentru că nu pot și nu putem exista altfel. Scriitorul, și iarăși mă refer la cel drept, la cel adevărat, la cel care cheltuiește lumina sîngelui său, își măsoară trecerea pe pămînt după undele de bucurie, după stropii de bunătate pe care i-a așternut în oameni. Scriu nu cu gîndul la glorie, ci la datorie, la neamul meu adînc și demn și neclătinat de toate durerile care l-au mușcat. Iubesc Dunărea — și-mi vine să cred că uneori printre apele ei fermecate și ascult cîntece vechi, pe care trebuie să le duc mai departe. Iubesc pămîntul și serile lui calde, oamenii și zîmbetul și tainele lor, iubirea care-i face frumoși, mi-e dragă vorba care sună pe stradă, și-o fur și le-o duc din nou în urechi. Și mai scriu pentru că urăsc suferința".

MAXIME

Trebuie să recunoaștem că de-o bucata de vreme maximele au început să ocupe un loc apreciabil în publicistica noastră.

Cititorul poate nu bănuiește totdeauna rostul lor într-o gazetă contemporană. Este invocată mereu banalizata motivare că ele ar fi, la figurat, se înțelege, „sarea și piperul" presei. Căci dacă se întîmplă să mai uiți unele articole, chiar dintre cele bune, este imposibil să uiți de prezența unei asemenea judecăți: „Vaca deșteaptă, cînd se întoarce de la pășune, are ugerul mai mare decît capul". Cîtă înțelepciune în culori metaforice, încît pentru a-i înțelege tainele trebuie să te gîndești și iar să te gîndești pînă îți plesnește nu numai capul, ci și obrazul!

Hotărît lucru, ne aflăm într-un moment de reafirmare a acestei perle a inteligenței omenești, mereu tînără de la Epictet la Rochefoucault, la Goethe, la Mușatescu. Bănuim că o maximă ca „Ochii femeii surîd pe sub gene și ai bărbaților, pe sub mustăți" va deveni clasică. Observați aici o anume viziune interesantă, proprie artelor plastice, care dovedește încă o dată înrudirea tehnică dintre arte. Căci dacă pe o pînză abstracționistă oarecare poți observa portrete desmembrate, capul pe poliță, să spunem și picioarele după ușă, de ce nu am întîlni în această etapă a „noului val" de maxime ochii bărbaților pe sub mustăți? Pe de altă parte, dacă există pînze goale în arta modernă, de ce nu ar fi și asemenea maxime?

N. Irimescu

SPORT

SOARTA UNUI OM: RAINEA

Il cunosc destul de bine pe arbitrul bîrlădean Nicolae Rainea: l-am întîlnit în țară ori peste hotare, dominînd cu prestanță ovalul de beton al cutărui stadion. Astăzi o vorbă, un amănunt, o impresie, mîine alta — și am putut înțelege eforturile și dîrzenia unui om care consideră ingrata meserie de arbitru nu o a doua profesiune oarecum bănoasă, ci pur și simplu pasiune covîrșitoare și irezistibilă. Rainea este un arbitru născut iar nu făcut, dotat („în plus" — era să zic!) cu o serioasă doză de bun simț și onestitate. Iată — s-ar putea spune — arbitrul ideal. N-o fi chiar așa; se poate afirma însă oricînd că ne aflăm în fața unui bun arbitru — și nu-i puțin lucru. Mai știu (mă interesează de unde și cum) că Rainea a trebuit nu rareori să țină piept unor „sugestii" și „indicații" menite să „ajusteze" rezultatul vreunui meci, mai știu (există documente) că s-a clasat printre primii la mai toate taberele și cursurile de arbitri, că se antrenează de unul singur cu o osîrdie ieșită din comun, că a condus meciuri dintre cele mai dificile, fără a trezi vreo umbră de nemulțumire. Și mai știu — ori, mai exact spus, intuiesc — că nu-i prea agreează anumite „cercuri" din lumea fotbalului. A greșit bietul Rainea o dată în viața lui, acordînd un 11 metri dubios și au și plouat sancțiunile. (Subsemnatul poate oferi lista completă a arbitrilor care au acordat sumedenie de penaltiuri contestate: un infim procent dintre aceștia au fost sancționați. De!). Iată însă că două știri publicate în presa sportivă readuc în actualitate „cazul Rainea". Prima se intitula „Arbitrul Rainea sub anchetă" (titlu de western, nu altceva!), iar a doua anunța suspendarea îndelungată a înimosului bîrlădean. Motivul: fiind prezent la barajul de la Brașov, ar fi „netezit" calea formației din orașul său către o categorie superioară. Cunoscînd omul, mi-am zis: greu de crezut! Și, scotocind pe ici, pe colo, am obținut suficiente informații care pun onor Federația de fotbal într-o lumină cam — să-i zic astfel — bizară. O precizare: nu știu ce a învîrtit Rainea la Brașov; fiind vicepreședinte al comisiei județene de fotbal, cred însă că era normal să-și însoțească echipa. (Cîți vicepreședinți de pe unde știu eu au călătorit de la tropice la pol însoțind echipe cu care n-aveau nici în clin, nici în mînecă!). Deci, acuzația principală — prezența la Brașov — este absolut nefondată (dacă am mai lua în considerare și alți factori, greu de comentat în acest spațiu restrîns, ar apărea de-a dreptul stupidă!). Nu-mi propun să despic firul în patru, procedînd a la Sherlok Holmes. Un lucru aș dori să-l pun în evidență: modul absolut inadmisibil, revoltător, în care s-a „judecat" cazul Rainea. Convocată la Federație, „curtea cu juri" s-a trezit fără... reclamant!! A „judeca" un om nereclamat de nimeni pare imposibil chiar și pentru Federația de fotbal. Ca atare, s-a telefonat (fulger!) la Vîlcea, pentru a se face rost de acuzatori. A doua zi, plenul s-a întrunit din nou, dar nenorocosul de Rainea s-a trezit iar fără... acuzatori! Oficialitățile, iritate, au considerat plîngerea neîntemeiată și l-au expediat pe Rainea la Bîrlad. Care Rainea, peste o săptămînă, a fost... suspendat! Probabil s-o fi „judecat" „cazul" a treia oară, în lipsa... pîrîtului. Modalitate pe care nici inchizitorii lui Torquemada n-o utilizau.

Ofsaid clar, stimați tovarăși de la Federație! Numai că Rainea, oricît ar fluiera el de la... Bîrlad, nu-l aude nimeni. Ce-i de făcut?

M. R. Iacoban

un mit sau o speranţă?

Progresele actuale ale ştiinţei şi impresionanta prelungire a vîrstei medii a oamenilor, înregistrate în ultimele decenii, au readus în actualitate problemele teoretice şi practice ale gerontologiei. Bătrîneţea începe să fie studiată acum în institute speciale şi clinicienii, în general, dau tot mai multă atenţie manifestărilor ei.

Una din cele mai importante probleme ale gerontologiei e, fără îndoială, aceea a lămuririi cauzelor şi condiţiilor în care evoluează îmbătrînirea. Cum ne putem explica fatalitatea morţii oricărui individ atunci cînd, cel puţin în condiţiile actuale ale vieţii, materia vie ne apare ca şi nemuritoare? Toate vieţuitoarele actuale îşi au originea într-un anumit moment de evoluţie a pămîntului. Capacitatea ca şi infinită de perpetuare a proceselor vitale ne apare evidentă în special la plantele capabile să se înmulţească prin lăstari sau, cum se întîmplă la begonii, chiar prin frunze. Viţa de vie e plantată pretutindeni numai prin butaşi şi am putea spune că toţi butucii din viile noastre se trag în mod direct din legendara vie a lui Noe.

Cum se întreţine această tinereţe care a înfruntat milioane de ani şi de ce fiecare individ în parte e sortit îmbătrînirii şi morţii?

Pentru sistematizarea şi justa interpretare a cercetărilor încă destul de disparate şi nu încă totdeauna conduse de criterii metodologice unitare, e nevoie de precizarea unor date fundamentale asupra procesului de senilizare, care începe cu mult înaintea apariţiei manifestărilor evidente ale bătrîneţii. Studiul bătrîneţii nu poate progresa fără contribuţia cercetărilor privind „îmbătrînirea". De aceea gerontologia nu poate fi desprinsă din complexul celorlalte etape ale ciclului vieţii. Ea nu poate fi înţeleasă decît ca o diviziune a ştiinţei mai largi, pe care academicianul Parhon o numeşte „Ilikibiologia", adică biologia vîrstelor.

Studiul tulburărilor pe care le întîlnim la bătrîni trebuie să ţină seama necontenit de faptul că ele reprezintă două categorii de fenomene distincte.

Trebuie să recunoaştem, pe de o parte, manifestările datorite mai ales la ceea ce am numi „bătrîneţea boală" şi, pe de alta, manifestările senescenţei biologice.

Bătrîneţea boală e suma manifestărilor patologice pe care le găsim la bătrîni, ca urmare a diferitelor accidente patologice, cu cele mai variate cauze şi care pot atinge deopotrivă şi pe oamenii în vîrstă şi pe cei tineri. Caracteristica bătrîneţii e însă acumularea progresivă a sechelelor diferitelor tulburări patologice incomplet restabilite, a proceselor de scleroză şi degenerare parenchimatoasă care îngreunează din ce în ce mai mult echilibrele fiziologice şi capacitatea de rezistenţă faţă de diversele cauze patogene. Bătrînii devin astfel adevăraţi bolnavi şi din ce în ce mai bolnavi, prezentînd cele mai variate tulburări clinice, rezultat al diverselor antecedente patologice pe care le-au întîmpinat în cursul vieţii. Această scădere, mai mult sau mai puţin însemnată, a reactivităţii şi a rezistenţei faţă de cauzele patogene, dă o gravitate deosebită tuturor bolilor bătrînilor, e cauza fragilităţii lor şi a complexităţii tulburărilor pe care le prezintă.

Dar, în afara oricăror antecedente patologice, accidentale, prealabile sau actuale, bătrîneţea e caracterizată prin procesul reducerii capacităţii vitale pe care îl putem numi senilizare, fenomen implacabil, progresiv şi care se produce şi în lipsa oricărei cauze accidentale.

Evident că aceste două procese, bătrîneţea boală şi bătrîneţea senilizare, evoluează în strînsă interdependenţă unul cu altul. Viteza senilizării poate fi grăbită sau mai lentă, în raport cu antecedentele patologice accidentale, cu numărul şi intensitatea sechelelor care tulbură menţinerea echilibrelor homeostazice. La rîndul lor, diversele boli accidentale îşi au mersul lor mult influenţat de intensitatea procesului de senilizare, pe fondul căruia evoluează. In practică deci, factorii accidentali şi cronici se suprapun pe acest fond biologic, mai mult sau mai puţin alterat, alcătuind variate simptome şi aspecte pe care le întîlnim la bătrîni, mai grăbite sau mai lente, cu toate manifestările lor organice şi psihice.

De aceea medicina bătrînilor e mai grea, mai complicată şi, mai ales, mai puţin eficace decît medicina adulţilor şi chiar decît medicina infantilă, cu care are în comun rezistenţa scăzută a bolnavilor faţă de agenţii patogeni.

Pentru geriatri e deci deosebit de important de a putea diferenţia manifestările bătrîneţii, complex de boli, de acele ale îmbătrînirii naturale, biologice. Trebuie, de asemeni, să ţinem seama de faptul că nici una din cele două categorii de manifestări nu corespunde decît relativ vîrstei calendaristice, că pot fi tineri îmbătrîniţi şi oameni în vîrstă înaintată, dar încă nesenilizaţi.

Prelungirea mediei de viaţă se datoreşte desigur prevenirii şi tratamentului mai eficace al diverselor procese accidentale acute şi cronice, pe care le-a făcut posibile progresul imens al ştiinţei moderne. E natural însă ca această întîrziere a bătrîneţii accidentale să contribuie şi la o întîrziere a evoluţiei senescenţei biologice. Păstrarea la vîrste mai înaintate a vigoarei fizice şi intelectuale, e datorită şi acestei întîrzieri.

In legătură cu manifestările patologice cronice pe care le întîlnim, ca o caracteristică specială a bătrîneţii, a bolilor degenerative cardiovasculare, respiratorii, oculare, renale, cercetările recente ne permit să începem a cunoaşte mai bine începutul evoluţiei lor, care se poate produce cu mult mai devreme, în tinereţe sau chiar în copilărie.

Amintesc astfel o serie de cercetări urmărite în laboratorul nostru, care ne-au arătat că leziuni de calcinoză vasculară sau de degenerescenţă miocardică, provocate la şobolani tineri, prin dezechilibre alimentare vitaminice şi endocrino-minerale de scurtă durată, pot evolua lent în continuare, chiar după suprimarea cauzelor care le-au provocat şi după aparenta lor vindecare, ajungînd progresiv la constituirea unor intense aspecte patologice cronice la animalele ajunse în cea de a doua jumătate a vieţii.

Cunoaşterea cauzelor şi împrejurărilor în care se însămînţează, ca să spunem aşa, viitoarele boli cronice ale bătrîneţii, ar avea, desigur, o deosebită importanţă pentru profilaxia acestora.

O categorie specială de tulburări ale bătrîneţii e strîns legată de fondul senescenţei biologice asociat cu diversele cauze accidentale. Tulburările clinice ale menopauzei, ale hipertrofiei de prostată, sînt un exemplu tipic. Fondul acestor tulburări e evident procesul senilizării biologice, cu mersul lui inexorabil. Pe acest fond se suprapun însă în mod variat, în legătură cu diversele antecedente patologice ale organismelor respective, o serie de tulburări mai mult sau mai puţin serioase, pe care le întîlnim ca una din manifestările bătrîneţii.

ce e îmbătrînirea biologică?

E bine cunoscut faptul că toate speciile de vieţuitoare au o limită anumită, mai scurtă sau mai lungă a vieţii, care e strîns legată de planul lor de dezvoltare, de ciclul lor vital sau de ceea ce am putea numi, mai bine, de traiectoria vieţii lor, care urcă pînă la un punct şi apoi începe să cadă înapoi, „ajungînd (aşa cum scrie Topîrceanu) din urmă începutul".

Senescenţa progresivă marchează această fază descendentă, care tinde spre ceea ce am numi moartea fiziologică. Anumite celule şi ţesuturi sînt astfel predestinate să sufere o moarte naturală, nelegată de fenomenele senescenţei propriu zise a organismului.

In felul acesta putem considera metamorfoza batracienilor şi aceea a insectelor sau chiar necontenita exfoliere a celulelor epidermice cheratinizate. Mecinicov cita scurta viaţă adultă a efemerei. care nu trăieşte decît circa 24 de ore şi se naşte din pupă, fără a avea un aparat digestiv. Ea asigură reproducerea şi moare de o moarte pe care am putea-o numi fiziologică, căci face parte din planul normal de evoluţie. Tot o moarte fiziologică e şi aceea a unor nematode vivipare, la care larvele ies din organismul matern, sfîşiindu-l şi ucigîndu-l.

Procesul îmbătrînirii ne apare şi el strîns legat de planul de dezvoltare şi, în special, de procesele diferenţierii celulare. Dezvoltarea organismelor pluricelulare e caracterizată prin două fenomene fundamentale: creşterea datorită multiplicării celulelor şi diferenţierea care modifică structura şi funcţiile lor.

Multiplicarea celulară, foarte activă în perioada de creştere, începe să scadă după atingerea stării adulte, ajungînd să se limiteze, în general, numai la repararea pierderilor tisulare. Unele suşe celulare ajung pînă la un stadiu terminal în care, pierzînd puterea de multiplicare, se mentin un timp şi apoi mor de o moarte naturală, fiziologică. Aşa se întîmplă, spre exemplu, cu celulele sîngelui, aşa se ajunge la dispariţia capacităţii de regenerare a celulelor nervoase.

Senilizarea e una din manifestările acestei limitări naturale a activităţii, legată de diferenţiere şi ducînd pînă la dispariţia capacităţii de înmulţire, cînd ea nu mai e necesară. S-ar putea vorbi de o împingere mai departe a diferenţierii celulare care, pe lîngă apariţia unor noi procese şi aspecte structurale, mai înseamnă şi suprimarea sau inhibarea altora, între care şi a capacităţii de regenerare.

Lecomte de Noüy a constatat, încă acum o jumătate de secol, că viteza de reparaţie a unei plăgi a pielii, la om, începe să scadă progresiv cu vîrsta. Faptul ar deveni evident cam de la 40 de ani şi această scădere a putut fi exprimată prin o formulă matematică, care o leagă de progresul vîrstei. Ar rămîne de văzut dacă asemenea relaţii, caracterizînd scăderea vitezei de reparaţie, ar putea fi stabilite şi în ceea ce priveşte regenerarea altor ţesuturi sau organe.

Diferiţi autori au încercat să găsească anumite modificări ale unor procese biochimice celulare, care să explice fenomenul îmbătrînirii fatale. S-a pus astfel în evidenţă progresul, în raport cu vîrsta, a coacervării coloidale în citoplasmă, al deshidratării, al acumulării de detritusuri pigmentare. Marinescu dădea o deosebită importanţă scăderii oxidazelor celulare şi deci a proceselor respiratorii.

Dar care e cauza evoluţiei acestor modificări biochimice şi pînă la ce punct reprezintă ea un fenomen obligator fatal?

Alexis Carrel a reuşit să păstreze viu, în culturile sale de ţesuturi „in vitro", un fragment embrionar de inimă de pasăre, care a continuat să „bată" timp de 27 de ani şi a pierit din cauze accidentale. Această supravieţuire a întrecut cu mult media duratei normale de viaţă a speciei. S-a putut conchide că, în condiţiile experimentale, viaţa a fost prelungită dincolo de termenul natural.

Se pare, însă, că experienţa lui Carrel nu a mai putut fi repetată cu acelaşi succes.

Mai recent, biologul englez Krohn a putut retransplanta un fragment de piele de 5 ori, de la un animal la altul, de aceeaşi specie, dar durata totală a vieţii acestui fragment nu a depăşit durata vieţii individului de la care fusese excizat la început.

Asemenea constatări au condus pe unii autori contemporani la concluzii pe care le socot prea pesimiste. Astfel, într-un articol recent al lui G. Monti, publicat în revista „Science et vie" (iunie 1968) e citată părerea cunoscutului biolog A. Comfort, care în cartea sa intitulată „Biologia senescenţei", scrie, între altele: „Mi se pare cu totul sigur că fără posibilitatea unei intervenţii radicale în întreg procesul îmbătrînirii, prezicerea că medicina ne va putea aduce şanse de a trăi 150—200 de ani, a fost făcută cu imprudenţă de unii optimişti. Tot ce putem aştepta de la medicină şi de la igienă e doar o creştere a duratei medii a vieţii, să spunem, pînă la 80 de ani".

tinereţea materiei vii

Eu cred că, în lumina actualului progres al biologiei, acest scepticism nu e justificat. Comfort însuşi menţionează problema „posibilităţii unei intervenţii radicale" în procesul îmbătrînirii dar pare să nu o ia în consideaţie. Şi totuşi o serie de cercetări recente ale geneticei, vin să ne deschidă perspective promiţătoare, tocmai în acest sens.

Ele au arătat că multiplicarea celulară şi creşterea unui organism se realizează prin reduplicarea unor adevărate tipare moleculare, incluse în nucleul oului şi anume în cromosomii nucleari. Am putea să ne închipuim — şi unii autori au făcut această ipoteză — că senescenţa s-ar datora strecurării, în timpul succesivelor multiplicări celulare, a unor erori de copiere, a unor sinteze imperfecte care se acumulează progresiv cu fiecare nouă diviziune celulară şi caracterizează îmbătrînirea.

Şi totuşi, persistenţa prin veacuri a caracterelor ereditare, ale diferitelor specii, tinereţea nealterată a materiei vii ne arată că, în condiţiile normale, tiparele cromosomice, întreaga informaţie a oului, ca să vorbim în termeni cibernetici, nu se alterează ci se poate reduplica cu perfectă acurateţă. De aceea nu cred că ne-am putea explica senescenţa, cu mersul ei caracteristic, prin asemenea accidente şi erori, chiar dacă ele rămîn posibile, şi ar putea explica anumite boli.

coborînd în celulă

Cea mai plauzibilă explicaţie ne apare aceea care admite nu alterarea tiparelor, ci anumite modificări ale modului în care ele intră în activitate în condiţiile diferenţierii morfologice şi funcţionale a celulelor care caracterizează dezvoltarea unui individ.

După cum am arătat mai în detaliu, într-un articol privind cauzele cancerizării celulare (Cronica, nr. 11—1968), orice diferenţiere celulară, formarea diverselor ţesuturi şi organe, înseamnă încetarea activităţii unor tipare şi intrarea în activitate a altora, pînă atunci neutilizate. Toate aceste tipare, care vor intra în joc în diferitele etape ale dezvoltării, se găsesc prezente de la început în nucleul oului şi trec prin diviziunea celulară în toate celulele, oricît de diferenţiate. Intreg tezaurul de gene, genomul, bine studiat, al muştei Drosofila melanogaster, se regăseşte nu numai în cele 4 perechi de cromosomi ai oului, ci şi în celelalte celule ale corpului şi a fost în special analizat în nucleii glandelor salivare, care se pretează mai bine studiului. Genomul, cu toate particularităţile lui, se găseşte şi în celulele mucoaselor sau ale pielii, care pot fi astfel folosite pentru diagnosticul rapid al unor boli ereditare.

Diferenţierea celulară înseamnă jocul succesiv şi strict planificat al intrării în acţiune a diferitelor gene. Dezvoltarea organismului ar putea fi comparată cu desfăşurarea unei benzi de magnetofon, pe care diferite tonuri ale gamei sînt imprimate şi se succed, potrivit acestei imprimări, dar care se desfăşoară numai în sens unic, pînă la capăt, mai repede sau mai încet, însă, fără posibilităţi de revenire înapoi.

Dar dacă dezvoltarea individuală înseamnă numai intrarea în joc diferenţiată a diferitelor gene nucleare, nu ar fi oare posibil ca, intervenind în determinismul acestui joc, să putem influenţa mai adînc acest proces? Nu ar fi posibil să învîrtim îndărăt banda desfăşurată în parte a magnetofonului, aşa ca să revenim la o etapă anterioară?

Tot ce ştim pînă acum e că desfăşurarea vieţii organismelor e ireversibilă şi nici nu poate fi oprită pe loc. Acesta e mersul senescenţei biologice.

Şi totuşi, unele experienţe recente (citate şi în articolul amintit mai înainte), făcute la Oxford, în laboratorul lui H. Harris şi al lui J. B. Gurdon, par a arăta că această ireversibilitate nu e absolută.

Harris a reuşit să introducă nuclei extraşi din celulele epiteliului intestinal al larvei unui batracian Henipus laevis, în citoplasma unui ou denucleat prealabil al unei alte varietăţi Xenopus Victorianus. Oul hibrid a putut să evolueze ca orice ou normal şi să ducă la dezvoltarea unui individ normal, aparţinînd varietăţii nucleului unei celule aşa de diferenţiate, cum e aceea a endoteliului intestinal. Cursul vieţii acestui nucleu a putut fi deci întors înapoi pînă la etapa primordială.

Autorii citaţi au putut aduce şi o serie de dovezi biochimice, care arată posibilitatea de întinerire nucleară.

Se ştie că unul din caracterele celulelor foarte diferenţiate — am putea spune, foarte îmbătrînite — care îşi pierd capacitatea de diviziune şi sînt sortite unei morţi fiziologice, cum sînt, de exemplu, celulele sîngelui, limfocite, hematii, e acela că ele îşi pierd capacitatea de a sintetiza, de a reduplica acidul ribonucleic. Gurdon, ca şi Harris au putut arăta prin metoda autoradiografiei, cu substanţe marcate, că nucleii aceştia, introduşi în citoplasma unui ou denucleat sau în aceea a unor celule tumorale îşi recîştigă capacitatea de sinteză a acizilor nucleinici, îşi recîştigă deci un caracter de tinereţe.

Aceşti nuclei găsesc astfel în citoplasma ovulară anumite enzime sau activatori care retrezesc la activitate gene ce păreau dispărute dar erau, de fapt, numai inhibate. S-ar putea spune că ei găsesc aci elixirul de întinerire, pe care îl căutau cu atîta ardoare alchimiştii medievali.

Am putea deci admite că senescenţa fiziologică nu e decît împingerea pînă la extrem a procesului de diferenţiere, că e o hiperdiferenţiere, care devine incompatibilă, la un moment dat, cu viaţa. Diferenţierea ajunge să tulbure profund raporturile de reglare citoplasmo-nucleare, care duc la sărăcirea posibilităţilor funcţionale normale sau, cum arătam în articolul citat, la dizarmonia funcţională care caracterizează malignizarea. Aceasta ne explică, de altfel, şi faptul că neoplaziile constituie o manifestare frecventă a bătrîneţii.

Poate că tratamentele hormonale sau medicamentoase, care par să aibă o influenţă favorabilă în tratamentul bătrîneţii, îşi exercită această acţiune tocmai prin reactivarea unor anumite gene şi sinteze corespunzătoare.

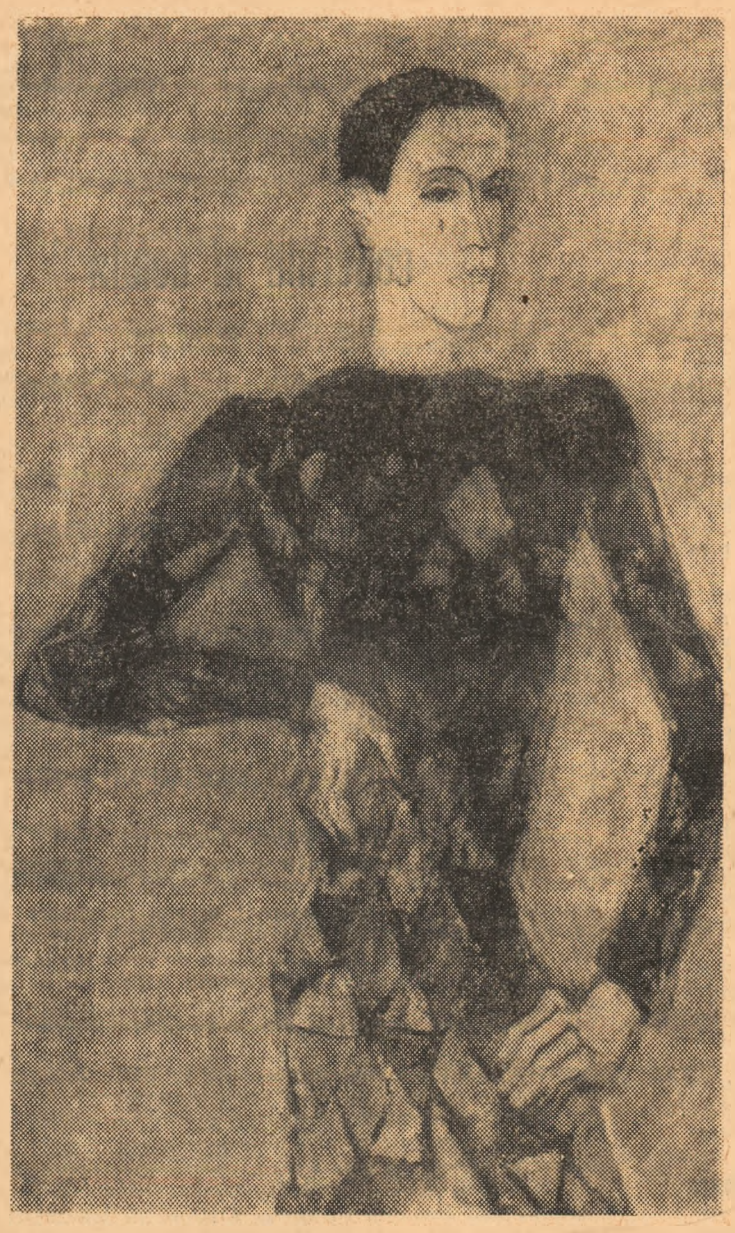
Datele experimentale recente deschid astfel perspective noi şi în ceea ce priveşte stăpînirea evoluţiei fenomenelor de senescenţă. De aceea nu cred că pesimismul manifestat în ultimul timp de autori, cum sînt Al. Comfort, Hayflick sau Krohn, e bine întemeiat. Dimpotrivă, aş considera că progresele actuale ale biologiei moleculare îndreptăţesc speranţe mult mai optimiste chiar decît „eseurile optimiste" ale lui Mecinicov, căci acum nu mai e vorba numai de prelungirea vieţii pînă la limitele senescenţei fiziologice şi a morţii naturale ci de posibilitatea mutării însăşi a acestei bariere, care, în condiţiile vieţii de astăzi, ni se pare de netrecut. Omul a reuşit în lupta lui pentru stăpînirea naturii, să înfrîngă forţe şi fenomene care ne apăreau pînă de curînd imuabile. El a depăşit bariera gravităţii, bariera vitezei sunetului. De ce nu am putea depăşi sau măcar împinge mai departe şi bariera senescenţei fiziologice? Mecinicov, Bogomoleţ aşezau această barieră între 100 şi 150 de ani. Dacă am putea reuşi să găsim posibilitatea redării tinereţii nucleilor celulari şi a menţinerii lor în activitate coordonată, armonică, aceasta ar însemna putinţa de a întoarce înapoi sau măcar de a opri curgerea fatală a vieţii individuale şi suprimarea infirmităţilor datorite senescenţei. Ar însemna şi prelungirea traiectoriei vitale spre limite pe care nu le putem încă imagina.

Dar, deşi nu mai par să constituie o utopie, asemenea posibilităţi rămîn încă, desigur, mai îndepărtate şi, pînă la realizarea lor, lupta împotriva bătrîneţii continuă să fie legată de igiena şi de terapia cît mai eficientă a bolilor accidentale, domeniu în care medicina are, cu toate succesele actuale, încă multe de cercetat şi de realizat.

Acad. **Iuliu Niţulescu**

LITERATURĂ:

— *A. Comfort* — Biology of senescence (Citat după Monti).
— *Hayflick* — Human cell and aging. Scientific american, 218, 3, (citat după Monti).
— *Laborit* — Du soleil à l'homme, Paris, 1963, (citat după Monti).
— *G. Monti* — Vivre 130 ans. Un mythe ou une espoir? („Science et vie", iunie 1968).



Corneliu Ionescu : Arlechin

CREAŢIE ORI ANTREPRIZĂ?

Intrebarea se pune, şi cu temei, în legătură cu anunţul *Concursului de artă monumentală* publicat, la 12 iulie a.c., în revista *Contemporanul*.

Organizat de Comitetul pentru cultură şi artă, Comitetul de Radioteleviziune şi Uniunea artiştilor plastici, în vederea realizării „proiectelor necesare lucrărilor de artă monumentală destinate decorării noului centru de televiziune Bucureşti", concursul invită la participare pe toţi artiştii plastici.

Fără îndoială, un concurs public, deschis, este stimulator de creaţie şi se cuvine să i se sublinieze importanţa. Intrucît vine să pună capăt şi unor supărătoare practici din trecut. Acestea, concretizate în serii stereotipe de lucrări, repetate mecanic de la Mangalia la Suceava, fără un aport personal de simţire, gîndire sau invenţie, realizate în echipe cu tendinţe de expropriere monopolistică a comenzilor. Nu o dată pe criteriul relaţiilor şi coteriilor.

Concursul deschis şi public va avea şi darul de a ne feri în viitor de acel convenţionalism din care, evident, lipseşte pînă şi urma adevărului, a fiorului — orice pulsaţie emoţională; — de acel schematism ce se insinuează leşinat pe atîtea suprafeţe inexpresive, plate, dar scump plătite, asemenea unor monumente de sculptură făcută sub semnul aceluiaşi mercantilism rapace, după rente dubioase, fără substanţă şi lipsite de vreo idee.

Deşi problema artei monumentale constituie un fapt important, de interes social, pentru orice cultură, ea a fost lăsată, în general, — să nu ne sfiim a recunoaşte — pe seama unor practicieni versatili, exersaţi în abilitatea rapidă şi în negoţul abuziv. Rezolvată mercantil, într-o facilă confecţionare, de către antreprenori ocrotiţi, uneori, de cîte un nume de ipotetic prestigiu, fără preocupare de artă adevărată şi cu folosirea mîinii de lucru ieftine, o bună parte a lucrărilor monumentale s-au constituit, de-a lungul anilor, într-o antologie publică a banalităţii, a compromisului şi chiar a măsluirii. Acest trafic cu o marfă de speculă a fost producător de mari şi ilicite venituri, într-o perioadă care înscrie, ca o mustrare, în caseta faptelor de artă numele lui Pallady, Anghel, Cornel Mihăilescu, Mattis-Teutsch, Ţuculescu ş.a. ostili reputaţiei de vîlvă conjuncturală şi efemeră, cît şi criteriilor comerciale. Bizuindu-se după puterile, capacitatea şi răspunderile ce şi le simţeau din plin, pe o neînduplecată conştiinţă, care era şi a marilor lor înaintaşi — dintre care nici Grigorescu, Andreescu ori Luchian, nici Paciurea, Iser, Ştefan Dimitrescu ori Tonitza, nici Petraşcu Ressu, Dărăscu sau Şirato nu au primit apelul colectiv pentru dezvoltarea viziunii lor în dimensiunea monumentalului — şi ei, ca şi alţii, au refuzat compromisul ca argument al confortului, al banului sau al titlului.

Concursurile deschise şi publice, desfăşurate în condiţiile unei largi participări, vor pune capăt, fără îndoială, unei extrem de nocive industrii, precum şi beneficiilor oneroase, realizate, cu complicităţi, la periferia meşteşugului artistic. In acest chip, creatorul, nu o dată radiat din calendarul artei, are prilejul să păşească pe arena competiţiei.

Desigur, acesta este scopul urmărit şi de concursul anunţat pentru decorarea noului centru de televiziune al Bucureştilor. Un panou de 235 m² în mozaic, un altul de 40 m² în tehnica vitraliului, precum şi două sculpturi, una înaltă de 8 m. îşi aşteaptă creatorii.

Dar — de ce n-am spune-o deschis— în condiţiile publicate, adică prin închiderea concursului în ziua de 3 august pentru lucrările de pictură, în ziua de 16 septembrie pentru cele de sculptură, *se anulează însăşi posibilitatea unui act de creaţie*. Din nou în favoarea antreprizei. Fiindcă în trei, respectiv nouă săptămîni, cîte sînt acordate elaborării proiectelor, deci creaţiei propriu zise, artiştii nici n-ar putea înlătura greutăţile obiective şi subiective, să învingă crizele, şovăielile ce însoţesc mereu procesul de creaţie, nici să găsească substanţă pentru o operă durabilă. In schimb, cei lipsiţi de tensiune, cei fără scrupule, precum şi cei obişnuiţi în a se descurca în citirea horoscoapelor, vor avea şansa, din nou, să-şi exercite prestidigitaţia pe claviatura imposturei şi să beneficieze de un onorar echivalent cîşfigului de o viaţă întreagă a lui Ştefan Luchian.

De aceea trebuie pusă întrebarea: cum a fost cu putinţă ca organizaţia de breaslă a artiştilor plastici în primul rînd, precum şi forul de stat care îi ocroteşte pe artişti, să semneze anunţul pomenit, şi astfel să îndemne, în cadrul unui concurs, la practica antreprizei?

Raoul Şorban

ARTIFICII CINEMATOGRAFICE

La Bruyère, mi se pare, spune undeva că oamenii se aseamănă prin calităţi şi se deosebesc prin defecte. In cazul filmelor, lucrurile stau, în mod hotărît, invers: ceea ce le deosebeşte, individualizîndu-le, sînt calităţile, ceea ce le aseamănă, făcîndu-le greu de identificat dintr-o serie banală, cenuşie, sînt defectele. Afirmaţie valabilă pentru toate studiourile cinematografice din lume. Inclusiv pentru cinematografia românească.

Fireşte, au existat şi există filme româneşti de autentică valoare. Şi de succes. Este un adevăr subliniat, pe bună dreptate, aproape de fiecare participant la discuţia despre problemele cinematografiei noastre, iniţiată şi purtată în mai toate ziarele centrale şi în publicaţiile de specialitate. Dar ceea ce trebuie, de asemenea, subliniat este faptul că o listă a tuturor filmelor produse de studiourile noastre — e vorba de lung metraje — ne-ar pune în faţă o cantitate surprinzător de mare de peliculă despre care, deşi am vizionat-o cîndva, n-am putea da nici cele mai vagi referinţe. Lipsa lor de relief le-a împiedicat de a avea ecou durabil în conştiinţa spectatorilor. Aceasta, în ciuda faptului că într-o perioadă, acum depăşită, fiecare nouă producţie se bucura de o zgomotoasă şi generoasă publicitate, reclamă, prezentare etc., nu rareori disproporţionată faţă de valoarea intrinsecă a evenimentului cinematografic anunţat. Ulterior s-a renunţat, reclama a devenit mai decentă şi mai prudentă. Ba, mai mult decît atît, s-a mai întîmplat ca noua peliculă să nu mai păşească spre spectator pe uşa din faţă a reţelei cinematografice, ci pe uşa de serviciu a vreunui modest cinematograf de mîna a treia, care rulează, aproape cu regularitate, cîte două filme pe săptămînă. Ceea ce nu mai era o soluţie, ci un semnal de alarmă. Dovadă, măsurile luate în ultimul timp.

Cauza lipsei de relief a unora din producţiile cinematografice ale studiourilor noastre nu e chiar atît de uşor de găsit. Mai ales că discuţiile mai sus amintite plutesc, în cea mai mare parte, într-o vagă generalitate, fiind vizaţi pe rînd, în bloc şi fără argumente, fie scriitorii (scenariştii), fie regizorii, fie, în ansamblu, gîndirea noastră cinematografică, fie, în sfîrşit, rigori estetice anchilozante (care, însă, am obiecta noi, n-au împiedicat realizarea unor filme ca „Moara cu noroc" sau „Valurile Dunării", ca „Răscoala" sau „Pădurea spînzuraţilor" — fiecare vădind o gîndire şi o personalitate cinematografică menţionabile, chiar dacă unele şi cu amprenta momentului realizării lor). De altfel, tot scriitorii au dat şi scenariile filmelor trecute la capitolul indiscutabilelor succese, şi tot regizorii le-au regizat, prin toţi aceştia şi prin interpreţi exprimîndu-se acea gîndire cinematografică pusă (e drept, cu mai multă îndreptăţire) în discuţie. Căci această gîndire nu este o entitate egală cu sine însăşi, ea trebuind să fie deşcifrată, din păcate, din filme de o descurajantă inegalitate (uneori, cu un generic foarte asemănător). Iată de ce este absolut necesar ca discuţiile să fie duse la obiect, pentru a identifica eventual acele caracteristici comune care reprezintă media producţiei cinematografice, înglobînd filme nici suficient de bune, dar nici suficient de proaste, pentru a reţine, într-un fel sau altul atenţia. Tocmai acestea trădează, cred, punctul slab al gîndirii noastre cinematografice.

Interesant este faptul că în rîndul acestora trebuie să includem pelicule care, virtual, aveau toate şansele să facă succes. E vorba de ecranizări după piese prestigioase ca „Titanic Vals", „Steaua fără nume", „Şeful sectorului suflete". Mutate pe ecran de pe scenele pe care sînt jucate cu o largă audienţă de public, ele şi-au pierdut brusc şi în mod de-a dreptul surprinzător relieful, devenind nişte poveşti de-o banalitate dezolantă. Lipsite de suportul gîndirii scenice care le-a conferit soliditate, respectivele construcţii dramatice nu s-au mai putut susţine în picioare. Impresia stăruitoare este că realizatorii respectivelor filme nu au gîndit cinematografic scenariul decît la nivelul unei dispersări a acţiunii. A rezultat inevitabil o diluare a conflictului, o destrămare a ritmului, o anulare a gradaţiei. Replici de efect, situaţii de reală tensiune sau momente de vibrantă poezie — luminate şi susţinute reciproc în piesa de la care se plecase — se pierd într-o lentă şi şovăitoare derulare a acţiunii. Dimensionată, iniţial, scenic, lucrarea dramatică în cauză n-a mai fost atent şi inspirat redimensionată pentru ecran. Consecinţa a fost aceea de care am luat cunoştinţă cu toţii la vizionare.

Da, dar lipsa de relief o întîlnim şi în filme realizate pe baza unor scenarii scrise în mod expres pentru cinematografie, şi care n-aveau deci handicapul trecerii dintr-un gen în altul, cu legi total diferite. In cazul filmului „Zile de vară", de pildă, s-a plecat de la un scenariu scris de un prozator de certă reputaţie. Cum se explică, atunci, acea aglomerare de situaţii artificioase, cărora numai tehnicolorul le-a mai fost necesar pentru ca să le dea un aspect de fadă operetă, de o veselie zgomotoasă, „compusă", neconvingătoare? Un film gîndit în felul acesta trădează ideea că pentru ecran este suficientă o „istorie şugubeaţă", relatată cu dichis şi cu ochii la spectator. Care spectator reacţionează, însă, destul de confuz, neînţelegînd de ce, într-o epocă de subtilizare a mijloacelor cinematografice — chiar şi în domeniul unor producţii mai puţin pretenţioase, cum sînt cele de aventuri — i se mai poate servi o atît de rudimentară anecdotă, punctată, aproape pe nerăsuflate (la intervenţia regiei!) de rîsetele interpreţilor, teribil de amuzaţi de tot ce spun şi fac.

Că este, în fapt, o eronată racordare a gîndirii cinematografice la ceea ce respectivii cineaşti consideră a fi exigenţe şi preferinţe ale publicului spectator, o dovedesc şi alte note comune filmelor, aşa-zis pasabile. Să ne gîndim numai la „garniturile" muzicale sau, mai ales, coregrafice, cu care sînt fericite asemenea pelicule. Fie că acţiunea este plasată, cu premeditare, într-un cadru pitoresc (circ, teatru etc.), fie că nu, — există neapărat un moment „liric" în care eroul sau eroina începe să cînte sau să parcurgă în paşi de balet o porţiune de stradă, de faleză, de peron de gară etc. In „Balul de sîmbătă seara" ambele eroine dansează, în „Impuşcături pe portativ" se cîntă şi se dansează, în „Zile de vară" este un destul de „literaturizant" moment coregrafic (un şir de fecioare pierdute în holdele de grîu). Pînă şi în „Răpirea fecioarelor" se dansează, aici cu justificare în cadrul acţiunii, dar parcă (totuşi) prea demonstrativ.

De altfel tocmai acest, de succes, serial — „Haiducii", „Răpirea fecioarelor" şi „Răzbunarea haiducilor" — vădeşte, în mod cu totul surprinzător, o treptată acomodare la un presupus „gust" mediu al spectatorilor. Astfel, de la suflul baladesc al „Haiducilor" — film de reală forţă epică şi amplă capacitate evocatoare — s-a trecut, în „Răpirea fecioarelor", la o rezolvare spectaculoasă, dar cam după reţetă, a unui conflict menţinut încă la o înaltă tensiune dramatică, pentru ca în „Răzbunarea haiducilor" factura filmului să se apropie pe neaşteptate şi, am spune, cu totul fortuit, de... „Surcout" („tigrul celor şapte mări"). Autenticului fior dramatic şi ambianţei atît de caracteristice unei poveşti cu haiduci le-au luat locul, în final, o spectaculozitate gratuită şi o coloratură abundentă, dar greu de localizat în timp şi spaţiu. Care a fost gîndirea cinematografică capabilă să opereze o atare schimbare de direcţie? Şi care a putut fi raţiunea unei asemenea schimbări?

Rămînînd, în continuare, unul din izbutirile de frunte ale cinematografiei noastre, tripticul „Haiducilor" ne lasă, totuşi, cu nostalgicul gînd al unei virtuale împliniri a întregului, pe linia iniţială, situată la un cert nivel al veritabilelor exigenţe ale artei cinematografice.

Evoluţia serialului „Haiducilor" pune cu suficientă putere în lumină o anume mitizare a unor discutabile preferinţe ale publicului, cărora cineaştii se grăbesc să le răspundă, pentru ca să nu ne mai mirăm de ce s-a putut întîmpla cu K.O. de acelaşi Mircea Mureşan care a realizat „Răscoala", sau cu, să spunem, „De trei ori Bucureşti". Cu acel K.O., unde o echipă de prestigioase figuri ale teatrului românesc a acceptat, cu uimitoare uşurinţă, să se dea pur şi simplu „în spectacol". Şi e de-a dreptul penibil să constaţi situaţia ingrată a unui actor de talia lui Toma Caragiu, obligat să se scălămbăie (dureros, dar acesta este termenul) pentru... adunare de public! Aceasta, într-un film care prin jocul de culoare (acel galben, sau roz acoperind întregul ecran, după dispoziţia sufletească a eroului) îşi pune probleme de rafinament cinematografic! Inutil să mai discutăm despre subiectul, atît de confecţionat şi plin de locuri comune, al acestui film, sau de preţiozitatea cu care în „De trei ori Bucureşti" se încearcă dezvoltarea unor „motive" cinematografice lipsite de vigoare şi de originalitate.

O gîndire cinematografică inconsecventă, înclinată spre compromisul artistic, iată posibila cauză a lipsei de relief a unora din recentele noastre filme. Mai sînt şi alte producţii, despre care aproape că n-ai ce discuta. Precum şi unele care atestă o angajată ofensivă pentru cucerirea altitudinilor de creaţie cinematografică, capabile să marcheze o treaptă către afirmarea deplină a filmului românesc. Nici pe unele, nici pe altele nu le vizează, decît indirect, discuţia despre problemele actuale ale cinematografiei, în perimetrul acesteia intrînd, cu precădere, îngrijorător de multele filme ratate ori parţial, ori trecînd direct, de la prima vizionare, în anonimat.

Ar mai fi de semnalat şi suma de „mărunte" neglijenţe, începînd cu lipsa de naturaleţe a replicilor (fie incolore, fie strident teatrale), ambele ipostaze ilustrate în „Şah la rege" (film nu lipsit şi de alarmant de stîngace rezolvări regizorale); şi terminînd cu felul în care tinere actriţe (îmbrăcate în straie ţărăneşti) merg pe cîmp ca pe bulevard („Lumină de iulie") sau se spală la fîntînă cu gesturi de domnişoară de pension („Comoara de la Vadul vechi"). Asemenea neglijenţe pot fi întîlnite şi în filme considerate, în ansamblu, ca reuşite, ceea ce vădeşte o cam generală grabă şi superficialitate în finisarea de amănunt, regizorală şi interpretativă. Or, o gîndire cinematografică ce se respectă nu se opreşte la stabilirea coordonatelor mari ale filmelor, ci „coboară" la amănuntele care, nu rareori, au tocmai funcţia de a întregi senzaţia de firesc şi autenticitate — elemente incluse, fie şi cu eventuale, particulare, stilizări, în orice gîndire de artă cinematografică. Din nou, problemă de consecvenţă şi de probitate artistică, obligată să nu facă posibilă tolerarea compromisului, indiferent unde şi în ce mod se manifestă.

Iată dar că discuţia nu se poate limita la scenariile — care parcurg un drum dificil, epuizant, cîteodată, pînă la aprobare — şi nici la regie — care nu evită cu suficientă perseverenţă facilităţile. Nici la imagine — sector mult mai avansat decît ne-ar face să credem nivelul producţiilor puse în discuţie. Trebuie vorbit despre filme ca despre realităţi care încorporează obiectul concret al discuţiilor, obiect ce urmează a fi considerat din diverse unghiuri de vedere, cu grijă pentru amplitudinea gîndirii cinematografice, pentru orientarea acesteia, dar şi pentru amănunt. Cinematografia este o treabă mult prea complexă şi prea serioasă pentru a putea fi impulsionată cu vagi speculaţii plasate (quasi-espectativ) vis-à-vis de aspectele propuse spre a fi, cu responsabilitate, analizate. Iar lipsa de relief a multor filme româneşti este, cred, realitatea cea mai palpabilă. In orice caz, relief nu poate da nici subiectul subordonat inexpresivei anecdote „literaturizante", nici „efectele" regizorale şi interpretative, considerate în sine drept chei miraculoase către inima şi gustul spectatorului „mediu".

Verificata ineficienţă a acestor umile diligenţe, palide artificii cinematografice, menite a seduce bunăvoinţa publicului, dovedeşte, de la sine, precaritatea unei asemenea „gîndiri cinematografice". Vizibilă şi atunci cînd este îmbrăcată în faldurile umorului sau calamburului. Iată ce poate spune Cezar Grigoriu despre una din cele trei pelicule din care este compus filmul său „Impuşcături pe portativ": „In filmul poliţist se înfruntă cuplurile Puiu Călinescu — Nicu Constantin cu Ştefan Bănică — Ştefan Tapalagă. In bătăile dintre ei nu au fost întrebuinţaţi cascadori. Şi riscurile nu au întîrziat să apară. Nicu Constantin şi-a strîmbat nasul, Ştefan Bănică şi-a spart capul, iar Ştefan Tapalagă a fost în pericol permanent la escaladări. Doar Puiu Călinescu, cu experienţă mai veche, a ştiut mai mult să dea, decît să primească".

Dacă şi regizorul ar fi ştiut acest lucru...

Sergiu Teodorovici

revalorificări : **NUTZI ACONTZ (III)**

PEISAJE DOBROGENE

Ca și în cazul altor maeștri — cum ar fi Cézanne sau Pallady — restrîngerea relativă a sferei tematice nu i-a limitat artistei universul spiritual, bogăția manifestărilor, libertatea de mișcare și de exprimare a celor mai diverse trăiri.

Peisajele sale — de pildă — conțin o mare varietate de sentimente care vibrează pe toate treptele de intensitate, de la starea indefinită de reverie pînă la dragostea puternică pentru frumusețile lumii în general și pentru cele ale patriei îndeosebi ; de la nostalgia vagă a depărtărilor pînă la bucuria voluptuoasă de a se contopi cu natura în mijlocul căreia se află : de la încîntările naive, senine, pline de puritate, la stările de meditație gravă, profund interiorizate...

Nutzi Acontz a știut să surprindă în peisajele sale acel **genius loci** care constituie nota specifică a fiecărui colț de lume în parte și care scapă unei definiri exacte, dar care, emanînd din tot ce există și plutind ca un duh în atmosferă, nu se lasă prins decît de artiștii excepțional de talentați.

Peisajele dobrogene — cele mai numeroase din toată peisagistica artistei — sînt văzute la începuturile creației sale în lumina intensă a dimineților estivale, cu perspectiva ritmată de succesiunea colinelor, mai domoale sau mai abrupte, luînd uneori forme de cochilii de melci, printre care casele se insinuează cu acoperișuri roșii, integrîndu-se parcă în arhitectura naturii. Alteori, ritmul colinelor este acompaniat de ritmul acoperișurilor într-un alegro dinamic care pornește de la privitor și se pierde în ultimele planuri ale perspectivei ca în „Peisaj cu case și bărci" (col. conf. univ. Florica Nițulescu, 1932).

Solul dobrogean ars de soarele torid este sugerat cu variații de griuri, violaceuri și galbenuri, înviorate adeseori de roșul acoperișurilor, peste care vibrează, o dată cu sufletul artistei, atmosfera încinsă a zilelor fierbinți de vară („Peisaj-Balcic", 1932, col. Muz. de artă al R.S.R.).

Pentru perioada anilor 1930—1936, unul dintre cele mai reprezentative peisaje dobrogene este cel din colecția prof. Virginia Lupaș, care a figurat la expoziția personală din 1932 și la Salonul oficial din același an. Întîlnim aici viziunea fantastică, largă, frămîntată, a unei priveliști cu relieful accidentat, ca și în alte peisaje dobrogene din aceeași perioadă. Aici însă cromatismul este mai intens, roșurile mai puternice, iar dominanța griurilor-violacee sugerează pregnant austeritatea solului. Peisajul reprezintă de fapt un sat dobrogean ale cărui case se cațără pînă pe ripele unui deal abrupt, ars de soare, fără vegetație. Cîteva siluete de femei, tratate în pete sumare de culoare, se acordă cu peisajul, fiind oameni ai **acestor** locuri. Atmosfera canculară este „răcorită" de apa albastră a unui lac pe care-l zărim în colțul din stînga al tabloului, dar și de umorul discret produs de silueta unui măgar care se încăpățînează să pască în locuri atît de aride. Amintirea lui Ștefan Dimitrescu se păstrează aici în roșul acoperișurilor, dar viziunea și atmosfera generală a peisajului sînt proprii Nutzei Acontz.

Nota comună a peisajelor dobrogene — uleiuri sau acuarele — din perioada 1930—1936, o constituie luminozitatea lor intensă, sub acțiunea căreia materia își pierde consistența, imaginile devenind aeriene, vaporoase, fără a-și pierde însă și identitatea.

Mai tîrziu, meleagurile Dobrogei vor oferi artistei și alte privelişti cu totul deosebite de cele prezentate mai sus și pentru care Nutzi Acontz va manifesta o pasiune statornică pînă la sfîrșitul vieții.

Se simte atrasă din ce în ce mai mult spre acele locuri ale ținutului dobrogean, în care natura este generoasă, cu o vegetație plină de vitalitate și vigoare, răsfrîngîndu-se în apele masiv curgătoare ale Dunării, sau în oglinzile numeroaselor lacuri dobrogene.

Apele, cu bogăția lor de reflexe, cu nestatornicia și mirajul lor, devin elementul cel mai frecvent în peisajele sale, dinamizîndu-le și multiplicîndu-le frumusețea. Măreția naturii o fascinează acum în egală măsură pentru poezia și dramatismul ei, pentru calmul impasibil și pentru forțele sale gata să izbucnească.

Perioada 1947—1956 este cea mai rodnică și cea mai semnificativă în peisagistica dobrogeană a Nutzei Acontz.

Cu lucrarea „Pescar la năvoade" (col. conf. univ. Florica Nițulescu, 1947) ne aflăm în fața unui admirabil peisaj la marginea apei. Deși în prim-plan — ca și în alte peisaje cu oameni — nu pescarul este elementul principal în tablou. Coroanele celor patru copaci domină. Printre tulpinile lor viguroase apar două case cu cromatismul geometrizat, profilul unei bărci și apa albastră cu intensități variate. Privirile arzătoare, dornice de depărtări, ale artistei se opresc în frunzișul copacilor, topindu-i verdele într-un fluid care se mișcă învăluitor de la un arbore la altul, transcriind însăși mișcarea afectivă de care este cuprinsă autoarea.

În „Case la Dunăre" (col. conf. univ. Florica Nițulescu) — peisaj lucrat la Tulcea în 1955 — desfășurările spațiale se extind. În primul plan ne întîmpină cîteva case, dincolo de care curge Dunărea cu imensa ei forță calmă. Urmează apoi vastele spații verzi ale Deltei și cerul rămas îngust ca o fîșie. Casele din primul plan nu numai că nu ne stăvilesc privirile, dar ne ajută parcă să le înălțăm peste ele, într-o „viziune plonjantă" (Petru Comarnescu : Prefață la Catalogul expoziției Nutzi Acontz, 1967), pentru a ne avînta în depărtările de vrajă ale peisajului deltaic.

Cine nu cunoaște direct poezia cursurilor de apă, în general, a Dunării și a Deltei în special, o poate descoperi prin intermediul unor asemenea imagini, în care lirismul dens este conținut în fiecare amănunt, în fiecare tușă, plutind totodată în atmosfera generală a tabloului și înfiorînd parcă mediul ambiant al acestuia.

Există într-unul din peisajele dobrogene („Tulcea — margine de lac", din colecția Maria dr. Iliescu, 1956), o tensiune vibrantă, o încordare a unor forțe care mocnesc gata să se declanșeze. Tușele rapide, nervoase, dar de o mare bogăție cromatică, infinit nuanțată, par puse în neorînduială, potențînd tocmai prin aceasta dramatismul. Privirile nu găsesc nici un loc liniștit pe care să se odihnească. Chiar și colțul de lac din stînga peisajului are ceva încordat în nemișcarea sa.

Oare presimțea artista că vede și pictează pentru ultima oară locurile pe care le-a îndrăgit atît de mult ?

Moartea necruțătoare va surveni un an mai tîrziu. Totuși, viziunea viguroasă, grandioasă în dramatismul ei, este tonifiantă, plină de o robustă vitalitate.

Setea de viață, dorința de-a trăi și de-a se bucura de toate frumusețile lumii, de-a contempla natura și de-a se contopi cu ea, sînt magistral exprimate într-un „Peisaj lîngă Tulcea" (col. dr. Iliescu) executat în același an cu lucrarea precedentă.

Dacă în „Tulcea — margine de lac", natura este de o vitalitate sălbatică, masivă, cu forțe latente, în „Peisaj lîngă Tulcea" ea ne apare exuberantă, jubilînd în lumina care alunecă jucăușă peste verdele copacilor și al ierbii. În prima, natura este închisă în ea însăși — de aici și impresia de forțe care mocnesc — în a doua natura se exteriorizează, aspirînd spre înălțimi, spre lumină.

Este o reflectare a lumii într-una din substanțele sale, totul reflectîndu-se apoi în conștiința artistei și de aici — transfigurat — pe pînză.

Claudiu Paradais

Nutzi Acontz : Peisaj dobrogean (colecția prof. Virginia Lupaș)

PENTRU UN TEATRU AL SCRIITORILOR

S-a vorbit și se vorbește mereu despre rămînerea în urmă a dramaturgiei românești contemporane, despre faptul că, în comparație cu alte ramuri ale creației literare și artistice, ea este încă departe de ceea ce s-ar cuveni și trebuie să fie. Mai mult decît atît. Considerînd această rămînere în urmă drept un fel de axiomă, numeroșii oameni de teatru, sincer preocupați de îndreptarea lucrurilor, caută tot felul de soluții pentru *„stimularea"* creației literar-dramatice și pentru curmarea *„decalajului"* — cum îl numea de curînd cu umor un critic umorist — dintre ea și arta spectacolului.

Se pare, însă, că în realitate lucrurile nu stau tocmai așa. Prin recenta aducere la rampă sau punere în discuție a unor texte dramatice mai vechi (Lucian Blaga, Ion Luca, Radu Stanca) ori mai noi (Leonida Teodorescu, Romulus Vulpescu, Marin Sorescu) s-a demonstrat cu totul altceva. S-a demonstrat, mai întîi, că este necesară, fără îndoială, și *„stimularea"* creației literar-dramatice noi, dar și mai necesară ar fi, cel puțin în momentul de față, *„stimularea"* celei existente, adică a textelor dramatice valoroase, însă puțin, sau chiar de loc cunoscute, a dramaturgiei încă nereprezentate. S-a demonstrat, apoi, că dispunem de o literatură dramatică mult mai bogată și mult mai diversă decît cea reprezentată în mod curent pe scenele teatrelor noastre. Și s-a mai demonstrat că *„rămînerea el în urmă"* este absolut relativă și că *„decalajul"* — dacă există — este nu între arta spectacolului și dramaturgia noastră de ieri și de astăzi, ci între arta spectacolului și ceea ce slujitorii ei, profesioniștii scenei, aleg în mod *obișnuit* pentru reprezentare din contextul acestei dramaturgii.

Există dovezi mai mult decît concludente că alegerea s-a făcut și se face într-un mod cu totul nesatisfăcător și că răspunzătoare de *„rămînerea în urmă"* a dramaturgiei românești, de *„decalajul"* dintre ea și arta spectacolului sînt, în cea mai mare parte, teatrele.

Iată doar cîteva :

Ce au jucat sau ce joacă, de pildă, în mod obișnuit teatrele din dramaturgia noastră clasică ? Mai susținut — doar piesele lui Caragiale, cel mai de seamă dramaturg clasic român, însă, firește, nu și unicul ! Rar de tot, la prilejuri festive, se mai reprezintă cîte o piesă de Alecsandri sau de Delavrancea. Și cu asta — lista s-a cam terminat. Spectatorul român știe doar din cărți (sau din spectacole sporadice, izolate) că am avea și alți dramaturgi, autori ai unor lucrări de loc mediocre, demne a fi aduse la rampă, printre ei numărîndu-se, bunăoară, un Alexandru Odobescu, un Hasdeu, un Ion Slavici sau chiar — de ce nu ? — un Iosif Vulcan.

Mai departe. Ce au jucat sau ce joacă, de pildă, teatrele noastre din dramaturgia românească scrisă între cele două războaie mondiale? De obicei, numai un *„anumit fel de teatru"* — nimic de zis, valoros, necesar a fi reprezentat și cunoscut — care nu depășește sfera *„realismului critic"* de obîrșie caragialeiană, a jurnalismului bineintenționat și util : cîte o comedie sprințară de Tudor Mușatescu, cîte una poetico-sentimentalistă de Mihail Sebastian sau cîte una minuțios elaborată pentru scenă de Mircea Ștefănescu. În schimb, nu s-a jucat și nu se joacă d e l o c mult citata și mult discutata dramaturgie a lui Lucian Blaga, aproape d e l o c cea a lui Ion Luca și foarte puțin cea a lui Mihail Sorbul sau cea a lui G. Ciprian. E ca și cum — în treacăt fie spus — teatrele franceze i-ar juca, dintre autorii din aceeași perioadă, numai pe Sacha Guitry, pe Marcel Pagnol sau pe Marcel Achard, dar i-ar ignora, neintrînd în *„vederile"* lor, pe Paul Claudel, pe Jean Giraudoux, pe Jean Cocteau sau pe Jean Anouilh.

Și, în sfîrșit, ce au jucat și ce joacă, de pildă, în mod obișnuit, teatrele noastre din dramaturgia românească de astăzi ? La această întrebare am răspuns — și nu o singură dată : nu tot din ceea ce ar trebui jucat ; nu tot ce ar putea oferi spectatorului o imagine r e a l ă, cuprinzătoare și de ansamblu a literaturii dramatice. Astfel, se știe că nu există teatru în care să nu se fi jucat intens una din comediile mai puțin realizate ale lui Aurel Baranga, dar sînt numeroase teatre în care nu s-a jucat nici una din piesele de înaltă ținută, care i-au asigurat faima lui Horia Lovinescu. În plus, se mai știe că, în decursul anilor, profesioniști reputați ai scenei au căutat să propulseze, la impulsul unor îndemnuri cel puțin ciudate, fel de fel de însăilări dramatice precare, proletcultiste și lozincarde, lăsînd nereprezentate — și, deci, necunoscute — lucrări valoroase, într-adevăr noi, care ar fi putut, la un moment dat, să contribuie la o viață teatrală românească mai bogată, mai elevată. Exemplul cel mai tipic, în acest sens, este cel al dramaturgiei lui Radu Stanca : *„descoperită"* de abia la cinci ani după moartea autorului, ea reprezintă, prin însuși destinul ei, o copleșitoare, o tulburătoare dramă... Deși autorul fusese nu numai poet, ci și un excelent regizor, deci om de teatru, confrații săi, deci ceilalți oameni de teatru, au neglijat-o, nu l-au ajutat s-o materializeze scenic. De ce ? Ea contravenea *„canoanelor"* unui teatru practicist, îngust și cabotin, călit la confluența idilei pastorale sămănătoriste cu melodrama bulevardieră franceză de la începutul acestui veac. Radu Stanca încerca să treacă dincolo de zona așa-zisului *„realism"*, să utilizeze noi mijloace de expresie în vederea atingerii aceluiași scop, de a trece de la dramă la tragedie, întrucît — așa cum spunea într-un manuscris lăsat autorului acestor rînduri — *„natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalității umane"*, și mai departe : *„vechiul înțeles al „c a t h a r s i s"-ului aristotelic care purifica pe spectator de patimile și suferințele proprii prin contemplarea patimilor și suferințelor altuia, trebuie înlocuit acum cu sensul nou al acestei eliberări tragice în care spectatorul dobîndește sentimentul libertății sale sociale, contemplînd luciditatea cu care eroul tragic își sacrifică libertatea sa individuală. Și îi aplaudă moartea cu sentimentul că îi aplaudă apoteoza"*.

Radu Stanca, la fel ca și alți dramaturgi, n-a putut să-și vadă, tocmai din cauza opacității unora dintre profesioniștii scenei, piesele jucate. Reprezentate acum, ele ne dezvăluie un remarcabil condei dramatic și o dramaturgie bună, care — de ce să nu o recunoaștem cinstit, chiar ca foști prieteni și statornici admiratori ai scriitorului ? — ar fi putut deveni și mai bună, dacă s-ar fi jucat la timpul cuvenit, dacă autorul ar fi trecut proba de foc a scenei, singura în măsură să călească, indiferent cine o scrie, o operă dramatică. Ce ar fi însemnat dacă, o dată cu *Cetatea sfărîmată* și cu *Mielul turbat*, cu *Trei generații* sau cu *Ziariștii* s-ar fi jucat *Ostatecul*, *Dona Juana* sau *Hora Domnițelor* ?

Nu s-a jucat și nici nu s-a putut juca, dramaturgul fiind *„descoperit"* nu de teatre și nu de profesioniștii scenei, ci de reviste și de scriitori, cei ce au reușit pînă la urmă, cu mari eforturi, să-l impună. Căci, din păcate, deocamdată la noi aceasta este situația : nu dramaturgii, ci teatrele hotărăsc CE să se scrie și CUM să se scrie ; ele singure selectează, cu ajutorul unui aparat complicat și depășit, CE anume să se joace ; și tot ele determină, în numele unor pseudo-tradiții și al unui fals realism, născut, cum spuneam, la confluența idilei pastorale sămănătoriste cu melodrama bulevardieră franceză de la începuturile acestui veac, și ce anume să NU SE JOACE.

E vremea, credem, ca acestei situații să i se pună capăt. Cum ?

Dramaturgii înșiși să se ocupe, într-un fel, de reprezentarea pieselor lor — căci dramaturgi și piese există, slavă Domnului ! Uniunea Scriitorilor are tot felul de case de odihnă. Are și un admirabil restaurant-cantină. N-ar putea să aibă, adică să patroneze, și un teatru ? Un teatru al scriitorilor ? Un teatru în care, într-adevăr, să se *„experimenteze"* textele dramatice despre care tot auzim, ale lui Marin Sorescu, Romulus Vulpescu, Ion Băieșu, Eugen Barbu, Marin Preda și alții ?

Bineînțeles că pe scena aceluiași teatru ar putea vedea pentru întîia oară lumina rampei și *„debutanții"* ca Lucian Blaga (ale cărui piese, reprezentate de două sau trei ori fiecare, în urmă cu peste trei decenii, la Cluj, nu pot fi considerate *„jucate"*) sau alți mari necunoscuți dintr-o dramaturgie bogată și plină de culoare, de o uimitoare diversitate, de loc rămasă în urmă.

Ion Manițiu

Ion Chiriac

MATURIZARE

Tot mai mult, zic, pe gura bătrînilor se-așează proverbul
Și basmul pe gura pruncilor se mută
Și prin lumina acestor schimburi
Singură dragostea sare ca cerbul
Și rămîne în noi numai pentru că astfel se face pierdută.

Sinceri să nu mai fim nu are așadar nici un rost.
Iată, se aduce și vin într-o cană
Răni de strugure deci ca și cum
Rănile struguri în vii ar fi fost
Și-au pierit într-o singură rană.

Și, astfel, mulțimea de oameni parcă îmi lasă
Locul din aer să i-l ocup ;
Ci eu abia-n mine mă pot furișa ca o rază
Și-mi pare că umblu
Cu luminarea aprinsă prin propriul meu trup
Amintiri căutînd și stropul acela de-amiază
Unic sub soare, stropul de dragoste, stropul
Din două suflete închegat, pus în inimă nouă,
Stropul acela mai măreț decît însuși Potopul
Din care în amintirile lumii a mai rămas
Doar o searbădă boabă de rouă.

Lacrimi a plîns fiecare și nu poate să știe
Care, prima, din pleoape-i porni
Dar, iată, în lumina acestor schimbări se presimte
Că stropul
Stropul acela mai măreț decît însuși Potopul
Ultima lacrimă a noastră va fi.

Steliana Delia Beiu

VARIAȚIUNI PE VORBĂ „VEȘNIC"

De fapt mă-ntorc să-ți amintesc ceva
Și declarativismul mă privea uimit
Eu mă uitam la el cu mina bleagă
Subconștientul se-așezase pe podea
Și încerca măcar puțin să mă-nțeleagă.
Așa sensibil așteptai ceva
Tăcerea ticăia constant, statornic
Tristețile mai atîrnau către podea
Bucătăria ca un fund de mare
Cu animalele ciudate aștepta.
De fapt ce mare lucru să fi fost
Că toți sîntem sub raza unui ornic.
Într-un cotlon țesea o plasă vorba „veșnic".
Nu ai de ce te speria de ea,
Ușor luată de o mătură cu coadă
Și fulguind ușor, ușor, către podea
Privea senin și sfînt cum va să cadă
Cu mîini încrucișate-n chip de stea.
Nu e nici mina, nici grumazul,
Nici ochi, nici gură, nici picior
Nu e mai mult ca luminarea-n sfeșnic
Sau o injecție dureroasă-n braț
Insesizabil zilnic i-gruncăm de saț
Banalul quelques choses ca unui cerșetor
Cu limba noastră diferită limbii sale
Mai elegantă și scurgîndu-se ușor.
Și iar, ce a murit ieri, azi răsare
Ca un izbuc cu plasmă-ntr-un obraz
Vizibil și prin geamul de-nserare
A vrut să ne-amăgească numai
Și să se-ascundă doar, ce haz.
Tot universul e o șifonieră cu sertare
Și-n fiecare un mărgăritar și-o stea
Din flaut preamăresc bogatele materii
Doar într-un colț se bălăcea într-un lighean
Un prunc, obscur plîngind pe fiecare
Și speriat, țipînd da din picioare
Și-n țeasta pruncului de-un an
Se învîrtea doar gîndul să mai crească.

Daniel Lascu

LEGENDĂ

– Din ciclul „Templul plins" –

Păianjenu-ndoielii alunecă în rugă.
Mă țes și nervii în sceptică anatomie
Muzica milei tale mă divulgă
Să-ți cad picioarelor – melancolie.

Ce ticălos și ce netrebnic praf bețiv
M-aruncă conjugat în raiul tău !
Levant, un soare roșu și festiv
Deasupra mea – egal și dumnezeu.

poetica '68

VISUL

Poezia e tot ceea ce poate fi mai real, e ceea ce nu-i absolut adevărat decît *într-o altă lume.*

BAUDELAIRE

A fost necesară în pragul secolului al XX-lea dispariția credinței în adevărul realității? A fost necesară pulverizarea ideii de cosmos al cărui ultim apărător a fost poate Baudelaire, cel din „Corespondențe"? Au întors poeții definitiv spatele realului?

Intrebările au rost atunci cînd sînt adresate momentului pe care îl parcurgem, cînd răspunsul la ele depinde, într-o măsură mai mare sau mai mică, de voința noastră și de posibilitățile noastre de acțiune. Cînd privesc, însă, o etapă revolută, ele sînt inutile.

Adevărat este că atunci s-a strigat (și încă se strigă): „Poezia a murit!". Dar nu mai puțin adevărat este că s-a mai și strigat: „Trăiască poezia!".

O primă precizare se impune, însă. Nu avem în vedere producția poetică în ansamblu, ci doar acele opere care sînt expresia unor stări de conștiință moderne, sincronică cu mișcarea generală a ideilor. Creația unor autori a continuat să evolueze ca produs spiritual al aceleiași confruntări între eu și lume, fundamentată pe principiul aprioric al recunoașterii existenței unei realități exterioare și posibil de cunoscut. Desigur, în cazul de față nu este vorba de teza filozofiei marxiste cu privire la raporturile dintre existență și conștiință. Pentru un poet catolic din secolul nostru, să spunem Purgatoriul, nu este mai puțin „real" și „cunoscut" decît stiloul cu care scrie.

In al doilea rînd, poeții nu au negat realul — lucru de altfel imposibil — ci l-au pulverizat cu ajutorul visului. Poetul nu a mai dialogat cu un univers coerent (presupunînd starea de „incoerență" afectivă a artistului), ci cu elementele acestui univers. Mediul favorabil acestei stări este visul.

S-a argumentat (și suprarealiștii au vorbit foarte mult) despre realitatea visului. Fără îndoială că visul (în accepția sa de stare onirică) este o componentă a individului. Visul poate fi considerat chiar unicul mijloc prin care spiritul nostru se poate apropia de esența lucrurilor. Dar el este imanent omului și nu exterior lui. In vis, lumea de dincolo de mine apare fragmentar, într-o ordine nouă, pe care chiar dacă o cred cea adevărată, ea nu corespunde în nici un caz modelului contemplat cu ochiul treaz și luciditate

Poezia nu a mai izvorît dintr-un raport consideral real dintre sensibilitatea poetului și ordinea unei lumi exterioare lui. Ca printr-o plasă veșnic schimbătoare și capricioasă imaginile obiectelor iau în mod fatal forma ochiurilor filtrului prin care trec.

Visul a dărîmat modelul unic al realității, înlocuindu-l cu o infinitate de modele-vise. El, modelul unic — era produsul unei colectivități, era colectivitatea însăși ce se recunoștea în modelul lumii pe care și-l crease și de la care pornea poetul. Modelul-vis este, însă, personal, strict individual, și sentimentul nu mai putea fi eflorescența confruntării dintre eul poetic și un dat exterior. Visul îmi aparține integral, așa cum îmi aparțin ochii și urechile, brațele și picioarele. Luna și stelele, pădurea, strada, vitrina, căderea obuzelor pe cîmpul de luptă, diavolul șchiop, Oreste și Isolda, culoarea părului, norii și stîncile nu mai există, în această transă afectivă, decît ca lucruri „în sine", desprinse din conexiunile firești, cunoscute. Prezente în vis ele devin, în mod fatal, material literar sau, dacă se poate spune așa, recuzită poetică.

De aici, alte două modificări în condiția însăși a poeziei: reducerea epicului din structura ei pînă la dispariție și insolitul expresiei.

Poetul nu-și mai „povestește" sentimentul, nu si-l descrie; el nu caută să ne încredințeze că disperarea sa se datorește condiției în care se află așa cum ar fi făcut un Byron sau chiar un Pòe, Apollinaire, Eluard și întreaga poezie suprarealistă nu mai descriu, nici nu explică ceva. Poetul lasă doar lucrurile să vorbească; ele, prin forța lor de iradiere, dublată de strigătele poetului către propria-i conștiință, constituie suportul sentimentului comunicat.

Dar în cazul poeziei europene din primele decenii ale secolului nostru această nouă formă a liricii nu este promovată doar de suprarealism. Ea se repercutează în genere asupra cvasitotalității creației poeților din această epocă, începînd cu Rilke și Trakl și sfîrșind cu Saint John Perse. Cauzele exterioare care o determină sînt multiple și au fost explicate la vremea lor. Relativitatea însăși a condiției umane într-o societate derutantă prin tendințele ei contradictorii, relativismul fizic exprimat în ecuațiile einsteiniene, psihanaliza și progresul tehnic rapid, fascismul și războiul din Spania, toate acestea și încă altele, într-o proporție mai mare sau mai mică, au concurat la transformarea ideii însăși despre realitate, văzută acum nu ca un tot coerent (ostil sau binevoitor, aceasta nu interesează), ci ca o sumă arbitrară de elemente, obiecte și împrejurări în care singura forță ordonatoare și coagulantă este reprezentată de sentiment.

De la poetizarea realității exterioare la pulverizarea acestei realități în elementele ei și transformarea lor în material poetic, iată calea străbătută de lirica europeană de la romantici și pînă la cel de al doilea război mondial.

Corneliu Sturzu

dar

fragment

O dată cu întunericul, deasupra orașului începu să se cearnă o pulbere fină, viscolită pe alocuri, zăpada să scîrție sub picioare și gerul să taie obrajii trecătorilor. Arhip o luă pe jos, ocolind zgomotul străzilor aglomerate, uruitul tramvaielor, clacsoanele mașinilor grăbite; își descheie nasturii paltonului și vîntul rece, puternic, îi pătrunse pînă la piele, înfiorîndu-l și dîndu-i pentru un moment iluzia unei depline eliberări. Și totuși părea că oamenii îl privesc bănuitori.

E, desigur, doar o impresie, — își spuse. — Vestea despre domnișoara Ruth, băutura și toate celelalte m-au buimăcit — poate că am temperatură și totul nu-i decît un coșmar, chiar și faptul că mă aflu în drum spre Erna s-ar putea să nu fie decît o părere; cine știe, poate că domnișoara Ruth nici nu există, nici n-a existat vreodată și eu de multă vreme sînt bolnav și delirez în patul Ernei și poate că nici Erna nu există și eu zac în patul Savinei, Savina mă îngrijește cu dragoste de mamă, plînge și se roagă pentru iertarea păcatelor mele, și mie mi se năzare că vorbesc cu mama, îi povestesc verzi și uscate, ea îmi trage palme, îmi spune să plîng ,să trăiesc în post și rugăciune și mă trimite să-mi iau hainele de la Erna care de fapt nici nu se numește astfel și nici nu există decît în imaginația mea înfierbîntată de temperatură și boală îndelungată. Patul în care mă aflu e așezat între ferestrele camerei și soba de cărămidă, alături de șifonierul masiv; trebuie să cobor numai, să deschid ușile și acolo, rînduite frumos de Savina, sînt hainele mele, încălțămintea, paltonul, pardesiul și toate celelalte. Savina mi le arată și-mi zice:

— Spune-i mamei că hainele au rămas la mine și altădată să nu te mai trimită după ele aiurea, bolnav cum ești și încă pe vîntul și gerul ăsta de ianuarie.

Eu mă zvîrcolesc în așternut, simt cum frigul mă ia de la picioare și-i răspund:

— Mamă, așa ai fost tu întotdeauna, chiar dacă m-ai iubit nu mi-ai arătat-o niciodată, și prea din vreme mi-ai dat să mușc din fructul cunoașterii binelui și răului. Acum nu-mi mai rămîne decît să ascult, dar nimeni nu vrea să-mi povestească cum e cu visul acela și de unde pînă unde te-am amestecat pe tine, Savina, cu Erna și cu domnișoara Ruth.

— Tu ești bolnav — îmi răspunde Savina mîngîindu-mi fruntea încinsă și, ori de cîte ori ai temperatură, mă confunzi cu alte femei, uneori ți se pare că ești vinovat de moartea cuiva, atunci știu că trebuie să-ți povestesc și lucrul acesta mă doare, fiindcă numai așa te mai pot ține alături de mine, tu ești un băiat frumos și bine făcut, pe cînd eu mă trec din zi în zi și nu mai simți nevoia decît de aceea care am fost acum zece sau chiar cincisprezece ani. Știu că nu mai sînt atrăgătoare decît prin trecutul meu și de cîte ori îți povestesc cîte ceva, ți se pare că sînt frumoasă și mă iubești.

— Eram copil și credeam că voi ajunge misionar sau vînător în pădurile africane, apoi, cînd te-am cunoscut, m-ai făcut să uit de toate și ai rămas singura mea dorință.

— Imi place cum știi să vorbești — îmi răspunde Savina. De cîte ori sînt alături de tine și mai ales cînd îmi simt părul răsfirat de degetele tale lungi ca de femeie ,uit și mă întreb cum de nu te-au iubit și celelalte, dacă nu mai mult, cel puțin tot așa precum te iubesc eu. Și fiindcă îmi place cum știi să vorbești și cum mîinile tale îmi mîngîie creștetul capului, chiar dacă ceea ce faci, n-o faci din convingere și din dragoste, ci numai din milă pentru femeia care știi că te iubește, iată, am să-ți povestesc și nu pentru că așa vreau eu, ci ca să-ți fac ție pe plac, să nu te mai văd cum suferi.

— Numai tu poți să știi, Savina, că nimeni nu te-e dorit mai mult decît mine și niciodată n-ai fost atît de frumoasă. Cînd eram copil credeam că voi ajunge misionar sau vînător în pădurile africane. Acum singura mea bucurie e aceea de a mă ști în preajma ta; spune, eu închid ochii și ascult.

— Iată, eram tînără, tot atît de tînără ca domnișoara Ruth, sau poate chiar mai tînără și mult mai frumoasă decît ea. Și fiindcă acum ai să te întrebi de unde știu toate acestea, am să-ți spun că acum cîteva zile ai venit cu ea în sat și v-ați așezat la masa de lîngă fereastră, eu eram acolo și vă urmăream fiecare mișcare; tu vroiai să rămîi noaptea la mine dar te-ai îmbătat și ai uitat sau nu ți-a mai dat ea voie. Eram, deci, mult mai tînără și mai frumoasă decît domnișoara Ruth, părinții mei, oameni cu stare, cumpăraseră o fermă în vestul țării ,bineînțeles n-o munceau ei, dar șase luni și cîteodată chiar mai mult dintr-un an plecau din oraș, iar eu rămîneam singură sau mai bine zis în supravegherea unei femei cam de patruzeci și ceva de ani, bețivă, jucătoare de cărți, într-un cuvînt, o ființă stricată și fără nici un Dumnezeu. Părinții mei nu știau nimic, dimpotrivă, aveau mare încredere în cinstea acelei femei care se prezentase cu multe recomandații, și cred că o plăteau destul de bine. In lipsa lor de acasă, cu mine se purta drăguț, uneori avea nevoie de bani, îmi cerea s-o împrumut și-o împrumutam — dar eram curioasă să aflu la ce-i trebuiesc. Ajunsesem cît de cît să cunosc lumea și-mi spuneam că desigur are un bărbat pe care îl întreține. Imi făceam fel de fel de gînduri despre dragostea lor, îmi creasem chiar un personaj imaginar care, ori de cîte ori vroiam, se culca cînd cu ea, cînd cu mine; din ce în ce mai des se culca cu ea, îi lua banii și mi-i aducea fără să-mi pretindă nimic. Continuam s-o împrumut, ea dispărea nopți întregi; într-o zi mi-am luat inima-n dinți și am întrebat-o. Cînd am aflat adevărul, nu mi-a venit să cred. Am plîns de necaz și am obligat-o să mă ia și să mă convingă de realitatea spuselor ei. M-a dus într-o casă, acolo erau numai bărbați, majoritatea tineri, m-au învățat să joc, la început mă amuza, apoi a ajuns să-mi placă, să mă pasioneze și am pierdut toți banii. Vroiau să se arate dezinteresați și mi i-au înapoiat. Ziceau că așa-i obiceiul, dar că a doua oară ce se pierde e bun pierdut. Iarăși am început, mizam cu teamă, uneori cîștigam dar numai sume mici — îți dai seama că era doar un aranjament al lor ca să mă prindă — apoi m-au curățat de ultimul ban și mi-au luat și hainele cu care fusesem îmbrăcată, mănușile, fularul, căciulița, paltonul,

pentru toate acestea

de roman de MIRCEA COJOCARU

ghetele, apoi rochia și ciorapii. Incepusem să plîng de rușine, pe masă se adunase o mare sumă de bani și hainele mele aruncate pe colțul unui scaun, le cîștigase un bărbat de vreo treizeci de ani, bine făcut, frumos și foarte politicos. Rămăsesem numai în furou, în fața bărbaților care nu se sfiau să-și holbeze ochii la mine; mi-era groază și plîngeam. Femeia cu care venisem dormea beată pe marginea unui divan, sau se prefăcea numai, ca să n-o fac răspunzătoare pentru tot ce se întîmplase acolo. După îndelungi insistențe, am mizat și furoul pentru o mare sumă de bani, în speranța că voi recîștiga lucrurile și, după cum îți poți da seama, a fost și el cîștigat de bărbatul din dreapta mea. Zîmbeau satisfăcuți și mi-au cerut să mă dezbrac; mi se făcuse negru înaintea ochilor și atunci Gioni, — așa-și spunea bărbatul care cîștigase — mi-a propus să mă conducă cu mașina și să-i dau furoul acasă. Era singura și cea mai avantajoasă cale și, în murmurul dezaprobator al asistenței, m-am lăsat luată în brațe, dusă la mașină și aș minți dacă ți-aș spune, că toată povestea nu mi-a provocat nici un fel de plăcere. In noaptea aceea a rămas la mine, apoi multe nopți și zile de-a rîndul și cum îți spuneam, eram frumoasă, credeam că mă iubește și mă simțeam fericită. După cîteva zile ne-am dus împreună la casa de joc, apoi am început s-o frecventăm în fiecare seară; băieții știau că sînt a lui, mă respectau și jocul a început să mă pasioneze încît abia așteptam noaptea, ziua dormeam și iarăși așteptam să se facă noapte. Dar într-o bună zi Gioni a dispărut. Continuam să merg și să-l caut în fiecare seară, dar băieții nu știau nimic sau nu vroiau să-mi spună unde se află. Sufeream de pe urma lui, continuam să joc însă, dar într-o noapte s-a repetat figura cu hainele; era desigur un nou aranjament al băieților și cînd n-am mai rămas decît în furou, am cerut să beau, m-am amețit repede, dar am băut mai departe și am fumat și cînd nu mi-am mai dat seama decît foarte puțin de mine, am mizat și ultimul lucru rămas, l-am mizat pe o sumă fantastică, ei știau că voi pierde, și eu știam asta, dar tentația era prea mare ca să mai dau înapoi. Am pierdut deci; cel care cîștigase m-a dezbrăcat în fața băieților, apoi mi-au dat din nou băutură și m-au pus să dansez. Amintirile mi se întunecă, ce-a mai urmat e greu de imaginat; m-au dus într-o cămăruță alăturată și m-au vizitat pe rînd, frumusețea liniilor mele îi scosese din minți, apoi nu mai știu cum s-a întîmplat, dar a doua zi spre seară m-am trezit în patul meu, capul mă durea îngrozitor și trupul mi-era încercat de o durere vie. Dar iată că eu mă chinuiesc cu aducerile aminte numai ca să-ți fiu pe plac, iar tu stai cu ochii închiși, corpul ți-e înfierbîntat de temperatură și poate că între timp ai și adormit. Drumul pînă la Erna e lung, viscolul a început să biciuiască și eu întotdeauna ți-am spus că nu-i bine să umbli și să dormi în același timp și nici să mergi descheiat la haină atunci cînd ești încins de boală. Sfaturile mele ți s-au părut nefolositoare, ți-ai căutat fericirea aiurea și acum cînd mă străduiesc să-ți fiu pe plac, tu dormi și nici nu mă mai iei în seamă.

— Noaptea e lungă și fără tine singurătatea mea e chinuitoare. Tu n-ai vrut să înțelegi, Savina, că dragostea ta pentru mine a întrecut orice putere de înțelegere, acum ești geloasă chiar și pe trecutul tău, ca și cînd plăcerea de a te asculta ar însemna că nu mai iubesc decît ceea ce a fost în tine. Nu vrei să știi că mai frumoasă ca acum n-ai fost niciodată. Și uite, dacă vrei să mă crezi — și bine ar fi să mă poți crede fiindcă asta ne-ar folosi la amîndoi deopotrivă — chiar în seara asta cînd mă îndrept spre casa Ernei, (tu-mi spui că am fierbințeală mare și n-ar trebui să umblu pe jos și descheiat la haină; ți-aș cere să-mi pui termometrul, dar știu că nu-l mai avem încă din ziua aceea cu moartea vecinului); m-ai crezut adormit și totuși mi-ai povestit mai departe, și bine ar fi să poți înțelege că n-am dormit și că nu pot fi gelos pe trecutul tău și nici pe bărbații aceia care te-au avut în clipe de inconștiență. Și dacă te uimesc vorbele mele, află că nu pot fi gelos fiindcă toți acei oameni despre care îmi povestești tu, nu sînt decît o simplă închipuire a minții tale înfierbîntate de durerea de a mă vedea trist și abătut din pricina morții domnișoarei Ruth. Adu-ți aminte, Savina, că acel Gioni despre care îmi vorbeai acum cîteva minute nu sînt decît eu, Arhip, bărbatul despre care spui pe toate drumurile că te-a făcut fericită. Tu, sărmana mea Savina, ai uitat, dar pe cînd îmi povesteai, — într-adevăr, stam cu ochii închiși fără teamă că aș putea călca alături și ce mai contează acum pentru mine, un suflet părăsit de Dumnezeu și de oameni, că acum sînt aici și tot acum, dincolo — prin fața ochilor mi-a trecut totul și mi-am dat seama, vai, prea tîrziu! că tu ai mai mare nevoie de îngrijire și liniște sufletească. Adu-ți aminte, Savina, că eram singuri, jucam cărți și ai fost nevoită să-ți lepezi hainele și toate celelalte și dacă pierdeai, era numai fiindcă așa-ți era voia și cînd ai rămas goală te-am luat în brațe, te-am așezat pe masă și, în timp ce ochii și simțurile-ți căutau patul, îți sărutam degetele picioarelor și-ți strigam: „Tu ești o sfîntă și niciodată n-am să mă apropii de trupul tău" și îngenuncheasem aproape sub masă și doar cu buzele îți atingem vîrfurile degetelor de la picioare. Și tot în seara aceea te-ai îmbrăcat, am jucat mai departe, iar eu eram mulți, foarte mulți băieți care te-am bătut la cărți și ți-am cîștigat pe rînd haina, inima și încrederea ta. Și fiindcă eram mulți, ți-am dat să bei din damigeana cu vișinată, ai băut cu fiecare în parte, apoi te-ai amețit, te-am pus să dansezi și nici unul din noi nu și-a dat seama, iar dansul tău ni se părea un dans sacru. Adu-ți aminte că te-am purtat pe brațe, erai amețită și te-am culcat în camera de la drum, apoi am ieșit și am intrat pe rînd pînă cînd am obosit și am adormit cu capul pe umărul tău. Și iarăși îți spun că bine ar fi să mă poți crede, fiindcă numai credința ta ar putea să ne folosească la amîndoi deopotrivă și numai așa ai mai putea să te rogi pentru izbăvirea păcatelor noastre.

Mergea descheiat la palton, cu capul vîrît adînc între umeri și vîntul îi sufla în față spice ascuțite de zăpadă. Lumea începu să se rărească, trecătorii se grăbeau; lui Arhip i se păru că oamenii aleargă pe lîngă el tocmai din pricină că-l bănuiesc capabil de fapte urîte, cu atît mai mult, cu cît îl vedeau umblînd încet, fără nici o grabă, cu pulpanele hainei fluturîndu-i în lături. Ochii îi ardeau, și fruntea, și creștetul capului; mîinile îi erau calde și umede, ar fi vrut să-și dezbrace hainele și să se tăvălească prin zăpada înghețată, să-și răcorească trupul încins, — o oră, două, mai multe ore în șir și apoi să doarmă și să se trezească în patul Ernei, și Erna să-l mîngîie, să-i aducă paharul cu puțin zahăr și multă zeamă de lămîie, să-l mîngîie și să-i spună:

— Iarăși ai avut temperatură și o sudoare rece te-a încercat toată noaptea, nici n-am putut să dorm, am stat și ți-am ascultat țipetele; țipai și te zvîrcoleai încît la început am crezut că visezi urît, dar cînd am văzut că nu pot să te trezesc, mi-am dat seama că ești bolnav și mi-a fost teamă să nu se repete întîmplarea din noaptea cînd ai avut coșmarul cu stîna, **lupii, și** oile care ți se împleticeau printre picioare; atunci, tot la fel, băuseși mai mult decît s-ar fi cuvenit, cîinii s-au dat pînă dimineață și am crezut că o să îngheț de frică. Pînă cînd te-ai trezit, n-am făcut altceva decît să te șterg de sudoare și să întețesc focul în sobă. Bunica întotdeauna ți-a spus că băutura nu ajută la nimic și nici tutunul, dar tu n-ai luat seama la sfaturile nimănui și acuma stai și suferi, iar din pricina ta trebuie să sufăr și eu și să nu dorm toată noaptea.

— Voi toate mă acuzați, — îi răspunse Arhip, — uite, chiar acum discutam cu Savina și ea, la fel ca tine, mă crede bolnav în patul ei și are impresia că nu poate dormi din pricina mea. Chiar și domnișoara Ruth mă bănuiește de moartea aproapelui meu și cum aș putea oare să vă fac să credeți că nu sînt vinovat nici în fața oamenilor și nici în fața lui Dumnezeu? Mama mă trimite la tine după haine și-mi spune să plîng, să plîng, să stăruiesc în post și rugăciune, tu-mi zici că nu poți dormi din pricina țipetelor mele, Savina la fel, domnișoara Ruth se scoală și pleacă aproape plîngînd, nici nu-mi spune măcar dacă m-am atins sau nu de ea și mă crede un ucigaș. Dar știu că numai eu sînt vinovat pentru toate cîte mi se-ntîmplă, și asta numai fiindcă nu mă pot împărți tuturor — toate mă vreți și nici una nu vă mai gîndiți la faptul că alături de voi se găsește cealaltă care suferă tot la fel; sînteți niște egoiste. Cafeaua asta n-are nici un gust, parcă ar fi apă de ploaie, pe deasupra e și rece. Poate că într-adins ai făcut-o așa, tocmai pentru că ți s-a spus că nu te mai iubesc și acum trăiești cu gîndul că niciodată nu mă voi mai întoarce acolo de unde am plecat. Dar ca să știi că nu e tocmai așa, află că-n timp ce eram în drum spre tine, se făcea că sînt în visul tatălui meu, eram numai eu împreună cu un plug tras de un cal costeliv și, pînă să ajung, am arat singur un ogor, și se făcea că ogorul era verde, că-ți aparținea și că l-am arat cu mare greutate din pricina calului care se opintea din răsputeri, și, cînd am răsturnat și ultima brazdă, calul a căzut de oboseală; dar pînă la urmă parcă nici nu era cal, ci tu, care veniseși cu bocceaua plină de mîncare, îmi dădeai să mănînc și cu o năframă albă îmi ștergeai picăturile de pe fruntea ostenită și, cînd am văzut albul năframei, mi-am dat seama că nu-i a bine, că asta poate să însemne o mare nenorocire dacă nu chiar moarte; și priveam supărat la brazdele răsturnate, și mă întrebam „la ce bun atîta trudă, dacă tot va trebui să moară unul din noi doi"?

— Imi plac cuvintele tale; chiar și Savina, care de multă vreme ar trebui să nu se mai încreadă în cele îndrugate de tine, are impresia că spui numai adevărul și niciodată nu i-ar fi trecut prin cap că de la ea ai împrumutat tristul obicei de a minți ori de cîte ori ți se ivește prilejul. Uite, chiar și acum, nu te supăra că-ți spun, dar povestea cu visul tatălui tău nu e decît o minciună. Și desigur că nu mi-aș fi dat seama dacă nu s-ar fi întîmplat — și spun asta fiindcă numai unei simple întîmplări datoresc faptul acesta — să mă aflu și eu în visul acela, al tatălui tău, și știu că într-adevăr ai arat ogorul cu plugul tras de un cal costeliv, și că apoi, după ce-ai răsturnat ultima brazdă, îl priveai întrebîndu-te „la ce bun atîta osteneală"? Și iarăși te rog, iartă-mă, nu te supăra că-ți spun, dar femeia care-ți ștergea fruntea și fața și inima cu năframa albă nu eram eu, ci domnișoara Ruth; eu eram numai calul, dar tu nu mai aveai ochi și pentru mine; eu stam trîntită la picioarele voastre și o priveam cum îți lustruiește inima, cum rîde, scuipă pe ea și ți-o lustruiește cu năframa strălucitoare, dar din inimă nu-ți curgea nici un strop de sînge, te uitai încruntat și te întrebai numai „la ce bun"? Și dintr-odată inima a căpătat culoarea năframei iar tu, care știai că nu-i a bine, te întrebai „la ce bun toate acestea"? și nici o clipă n-ai bănuit că eu, calul costeliv și trudit, mă aflu căzut la picioarele voastre; nu mai aveai ochi pentru mine — ochii ți se albiseră la fel ca inima, ca năframa cu care te lăsai șters, vedeai numai femeia, în spatele ei ogorul cu brazda întoarsă și te întrebai „la ce bun atîta trudă, la ce bun?"

— Știam că nu vei crede și mă întreb la ce ne-ar mai folosi toate acestea de vreme ce mă iei drept un om lipsit de inimă și fără milă față de femeia pe care am iubit-o? Dar cine e de vină dacă așa zice tatăl meu că m-a văzut acum, în timp ce mă îndrept spre tine? Și cum aș mai putea să cer socoteală unui om care s-a dus de mult din mijlocul nostru, mai ales cînd acel om îmi este părinte?! Nici cuvintele nu i le poți pune măcar la îndoială! Sau poate că ne suspectăm unii pe alții și nu ne mai putem crede. Tu știi, tată, că niciodată nu ți-am pus cuvintele la îndoială! Dar ce pot să fac dacă Erna nu vrea să înțeleagă și pe deasupra mă acuză că aș fi luat de la Savina tristul obicei de a minți ori de cîte ori mi se ivește prilejul?! Adu-ți aminte, bunul meu părinte, că te-am crezut întotdeauna, te-am crezut și atunci cînd la biserica noastră a venit preotul dăruit de Dumnezeu cu puteri făcătoare de minuni și vindecări prin punerea mîinilor și stăruință în rugăciune; adu-ți aminte — eram bolnav și tu veniseși la patul meu să-mi spui: „vino, Arhip, acest om îți va reda sănătatea", te-am crezut și m-am plecat în genunchi în fața altarului, omul acela și-a pus mîinile peste noi — eram mulți la număr — și s-a rugat pentru iertarea păcatelor și vindecarea noastră. Știu că aș minți și vrednic aș fi de pedeapsă dacă aș pune la îndoială darul de vindecare a acelui om înzestrat de Dumnezeu. Și, iarăși, spun, vai mie, păcătosul! dar în clipa cînd preotul se ruga, mi-a fost dat să aud plînsul plin de nădejde al copilului orb din naștere căruia i s-a zis: „Vino, omul acesta își va pune mîinile deasupra capului tău și ochii tăi vor căpăta vedere". Cu toate că în clipele acelea am fost cuprins de o mare necredință, am început să plîng o dată cu întreaga adunare de oameni, plîngeam de mila acelui copil, mă rugam și spuneam: „Doamne, Tu cunoști suferința acestui copil nevinovat, care cu încredere și umilință a venit și a căzut la picioarele Tale cerîndu-Ti milă și îndurare pentru făptura lui nenorocită, hărăzit fiind să trăiască de două ori în întunericul acestei lumi. Fă, Doamne, această minune și prin marea Ta milă dă-i vederea, iar vestea puterii Tale o vom purta pînă la sfîrșitul vieților noastre". Dar tu știi, bunul meu tată, că minunea nu s-a petrecut și cînd ne-am ridicat cu genunchii obosiți de atîta rugăciune, nici n-am mai avut curajul să ne privim unii pe alții, numai copilul continua să stea la picioarele preotului, să plîngă deznădăjduit și preotul îl întreba: „Vezi, copile?" și ei își holba ochii și striga: „Nu, părinte, dar roagă-te pentru mine, păcătosul!" și iarăși îl întreba preotul și noi ne pierdurăm credința, chiar și făcătorul de minuni, ci numai copilul stors de vlagă striga; și cînd a leșinat, am plecat cu toții acoperiți de rușine. Și acum te întreb, bunul meu tată, cu ce s-a făcut vinovat copilul în fața noastră a tuturor, încît a trebuit să fie mințit? și încă cum? dîndu-i-se speranța deplinei vindecări! Și mă întreb, cine va răspunde oare pentru acest suflet care desigur că și acum trăiește în întuneric și care, pe deasupra, și-a pierdut încrederea în mila și marea putere a lui Dumnezeu?

— Stă scris, Arhip, stă scris, și dacă inima ta ar fi fost însetată de dorința cunoașterii, ai fi cercetat și ai fi înțeles că în timpul de pe urmă mulți profeți mincinoși se vor afla în mijlocul nostru; ei vor veni în numele meu, — scrie acolo — dar voi nu trebuie să-i primiți. Pe aceștia îi veți cunoaște după faptele lor, Arhip, da, după faptele lor!

SĂPTĂMÎNA

Trebuie să fie cronica literară o rezumare conștiincioasă, exactă a unei cărți? Care-i sînt condițiile de existență estetică? Dacă cronicarul este un critic, textul va fi o interpretare, o refacere a operei într-un alt limbaj, o traducere a ei la un alt nivel de expresie, emoție. Analiza critică va fi un „dosar" deschis al sintezei. In cazul cînd cronicarul nu e critic, ci simplu „cronicar", fără personalitate, el va „povesti", „descrie", „rezuma" plat romanul, poezia, totul încadrîndu-se unei idei fixe despre literatură, într-un stil didactic, uniform. Condiția de existență a cronicii literare este determinată de talent și mai puțin de... cronicar. Preferăm totdeauna cronica scrisă cu efervescență spirituală, nerv, stil personal uneia care se mișcă greu printr-o pădure de fraze banale, convenționale și care nu spun în esență nimic. Opinia exprimată dintr-un singur impuls, vie și substanțială, valorează mai mult decît toate bîjbîielile unor spirite didactice pentru care orice operă este „remarcabilă", „semnificativă", și „se caracterizează prin...", are „calități" etc. De aceea preferăm analize ale unor tineri critici care sînt neconformiști, foarte îndrăzneți în elaborarea judecăților de valoare și au ca obiect de studiu numai literatura.

Toate reflecțiile critice ale lui Nicolae Manolescu la Intrusul lui Marin Preda („Contemporanul" nr. 30, p. 3) devin posibile o dată cu înaintarea în analiză, în secretele și în mașinăria complicată a narațiunii. Romanul e pus la încercare, i se caută ascunzișuri nevăzute și, cînd Nicolae Manolescu crede că a intrat pe cel mai bun drum de acces, extrage cu o aparentă detașare, de parcă nici n-ar fi vorba de ceva serios, o mulțime de concluzii. Impresia e directă: Intrusul e citit de N. Manolescu și nu de altcineva — și cred că aceasta e fundamental, într-un anumit sens, pentru un critic tînăr. Tema cărții: „vinovăția omului și vinovăția Istoriei". Originalitatea o găsește „în înfățișarea tragediei omului care a căzut victima nu unei istorii dușmănoase, ci uneia care a încercat să-i transforme să-i redea esența înstrăinată". Romanul „nu este o carte desăvîrșită, este însă o carte adevărată și cinstită, una din acelea de care literatura unui popor are tot atîta nevoie ca de capodopere".

Mihai Ungheanu nu respinge Bunavestire a lui Ilie Constantin, dar e convins că poetul „scrie o sveță de poezie savantă, lăsîndu-se adesea furat de voluntăți tehnice" și, „Lirismul său nu are (...) amplitudini clocotitoare, faldurile largi ale unei poezii de intuiție integrală a Cosmosului" (Luceafărul", nr. 30, p. 2).

Tot mai „specializat" în analiza poeziei e Mircea Martin („Amfiteatru", iulie 1968, p. 3) și nu putem neglija maturitatea gîndirii și finețea propozițiilor critice. El înțelege în profunzime poezia lui Marin Sorescu, dar nu se ferește să-și arate și rezervele. „Marin Sorescu e un cinic al poeziei". Pentru poet „viziunea asupra lumii nu e decît o variantă a concepției despre poezie. Lumea întreagă devine o perifrază la poezia sa". Exact intuit: „Poezia lui ne sochează dar ne și obișnuiește în aceeași măsură și, pentru a supraviețui, poetul trebuie să inventeze mereu „altceva". Un autor care a început prin a face poezie nu are voie să sfîrșească în manierism".

O falsă „îngrijorare" are D. Cesereanu: „Un motiv de îngrijorare (?!) printre critici este sentimentul că opera literară ascunde, totdeauna, o ultimă realitate incomunicabilă" („Tribuna", nr. 30, p. 3). Tradus în alți termeni, după cum se știe, e vorba de inefabil — cuvînt ce sperie pe criticii didactici. Realitatea operei, a capodoperei conține inefabilul. D. Cesereanu nu trebuie să se „îngrijoreze" de o „realitate incomunicabilă". In cronica consacrată lui Vladimir Streinu are de definit o realitate comunicabilă dar trece cu nepăsare peste ea, înlocuind ideile cu propoziții de tipul: „Conducînd analiza pe ghearburile psihologiei și tipologiei diferențiale..." sau „E mîndru și ceremonios cînd își anunță intențiile...".

La sfîrșitul analizei, D. Cesereanu nu reușește să precizeze arta criticii lui Vladimir Streinu, estetica ei de funcționare proprie, bună".

SORIN ZAMFIR

DICȚIONARUL PREMIILOR LITERARE ROMÂNEȘTI

ZAHARIA STANCU

La două decenii de la apariție, **Desculț** încă nu s-a perimat. Dimpotrivă, asimilat de noua etapă a prozei românești, își anunță o lungă carieră. Destinul romanului era să fie hotărît nu numai de momentul de criză al prozei de atunci, căci de-ar fi fost așa, reevaluarea sa nu mai era azi posibilă.

Nu vorbim de primul roman al lui Zaharia Stancu numai pentru că altele mai bune nu se scriau pe atunci, ci pentru că literalmente romanul a impus un stil, ne-a îmbogățit o tradiție. Chiar dacă e stilul urmat tot numai de... Zaharia Stancu și chiar dacă este o tradiție cu cea mai îndelungată evoluție în proza noastră.

N-am vrea să credem că fenomenul faustic al propriei înrobiri unor forțe declanșate în alt scop ar fi curent la autorul lui **Desculț**, dar vom observa că scriitorul încă nu și-a putut depăși formula primului său roman. Am putea spune că între el și propria-i formulă există o legătură așa de strînsă încît este mai curînd o legătură de creație reciprocă.

Primul a observat aceasta însuși prozatorul, atunci cînd, după **Rădăcinile sînt amare**, ciclu vast, cu o tehnică comună, dar mai curînd nedefinită, a revenit la **Desculț**, amplificînd prima variantă, continuînd-o, regăsindu-se pe sine. Simptomatică este apoi și impreiurarea că unul din volumul **Rădăcinilor** i-a furnizat materia, altfel structurată, pentru **Pădurea nebună**, roman scris însă, evident, în modalitatea epico-lirică a romanului **Desculț**. Nicăieri mai bine ilustrat adevărul, curent printre critici, că un scriitor este autorul unei cărți, indiferent de mărime. A lui Zaharia Stancu va să se mai dezvolte din nucleul condensat al primei variante care, mult mai restrînsă față de cele ulterioare, este totuși cea definitivă. Este romanul-variantă încununat cu Premiul de Stat pe anul 1952 și una dintre cele mai populare cărți românești pe meridiane străine.

Înainte de a readuce în discuție datele ce țin de originalitatea formelor de expresie, este normal, cred, să remarc impresia de autenticitate halucinantă a unor viziuni devoratoare prin accentul lor tragic. Romanul colcăie de viață, de o viață fluvială parcă, văzută în zbaterile diabolice ale sîngelui meridional. Dinamica ei neostoită capătă o reprezentare nealterată prin derularea rapidă, zvîcnită, a firului povestirii de către Darie.

Memoria copilului oferă spectacole impresionante, dar scriitorul nu mizează numai pe farmecul ei, ci, din nevoia cuprinderii sinoptice a vieții satului dunărean, convoacă mai mulți povestitori. Alternarea de planuri temporale, dar și de viziuni, invazia spontană a trecutului în prezent, mulțimea de ocolișuri și „capcane" epice, replierea sistematică a secventelor în vederea continuității logice imprimă romanului o modernitate evidentă.

Dar totul este subordonat evocării prin optica lui Darie, copilul schilodit de o lume subumană, care deschide la noi, cu un preludiu în Brătescu-Voinești, imaginea larg ilustrată, după Zaharia Stancu, a copilăriei fără copilărie. Se înțelege, viziunea ușor idilică de tip Creangă și Delavrancea a copilăriei totale, aureolată de bucurii, capătă umbre din ce în ce mai negre la un Panait Istrati, pînă ce la Zaharia Stancu ajunge, fără deformări monstruoase, la pasta groasă a celei de infern.

Culorile cernite în care se scaldă lumea lui Darie, în ciuda unei anume monotonii a mizeriei și a răzvrătirii, nu fixează totul numai în raza de observație a acestuia. Ar fi fost o îngustare a orizontului, o reducere la pura autobiografie. Produsul ficțiunii, bănuiesc, deloc neglijată, face corp comun cu imaginea reală a satului, iar subiectivitatea eroului, strivit de legea junglei și deci pus pe răzbunare, este pe alocuri corectată de convingerile povestitorului matur ambiționînd să obiectiveze.

„Darie, spui tu drept ? Îți aduci tu bine aminte ? Nu cumva anii care te despart de acele timpuri au pus între ochii tăi și trecut o pînză cenușie ? Nu cumva peste cele ce povestești arunci pulberea tristeții tale ? Ia aminte...".

Că romanul are o pronunțată coloratură lirică nu ne mai îndoim, dar că este, cum s-a spus, un „vast poem despre copilărie", nu putem accepta. Oricum, nu asta este dominanta, Zaharia Stancu depășește pura convenție a evocării monologate, angajînd o bogată țesătură epică paralel cu destinul, orientarea și cu interesele protagonistului. Romanul este mai mult decît pura specie confesivă a ceea ce s-a numit bildungsroman, cum este mai mult decît pura evocare a lui 1907. Formula memorialistică nu cuprinde decît o bună parte din substanța romanului, fără a o epuiza. Aș observa chiar că acolo unde ea se dezvoltă în voie, adică o dată cu părăsirea satului copilăriei de către Darie, ritmul acțiunii scade, iar pulsația de viață de pînă acum n-o mai recunoaștem la același nivel. Dar satul primelor decenii ale veacului nostru, în depistarea laturilor lui tenebroase pe plan social și psihologic, domină preocuparea de a surprinde atmosfera pe panouri mari.

De aceea, biografiile extrem de sumare nu sînt tot la fel de puține, ci, dimpotrivă, întîlnite la tot pasul, se asociază cu rapiditatea unor întîmplări de natură să lumineze ansamblul într-un mod unitar. Fundalul este disperant de monoton, culorile numai cenușii și negre ca în tablourile bacoviene.

Dacă la Rebreanu acumularea stăpînită, înceată, obiectivă, de revoltă, duce la un vuiet prăpăstios în timpul răscoalei, la Zaharia Stancu, temperatura unui lirism dezlănțuit nu fixează miza pe momentul propriu-zis al revoltei comune, ci menține strigătul suferinței pe mai tot spațiul romanului. Oamenii din Omida sînt mai îndrăzneți, mai înrăiți pentru că sînt reduși la ultima expresie a sărăciei și deci a disperării. Boierimea impilatoare, secondată de „acrițurile" satului, nu pregetă să administreze cele mai barbare tratamente țăranului ofensat. Și aici, tipologiile în dominantele lor sînt monocorde, predominînd portretul caricatural care duce la monstruos și absurd. Primitivitatea moravurilor este de-a dreptul incredibilă în ordinea istorică, dar adecvată atmosferei în ordinea estetică.

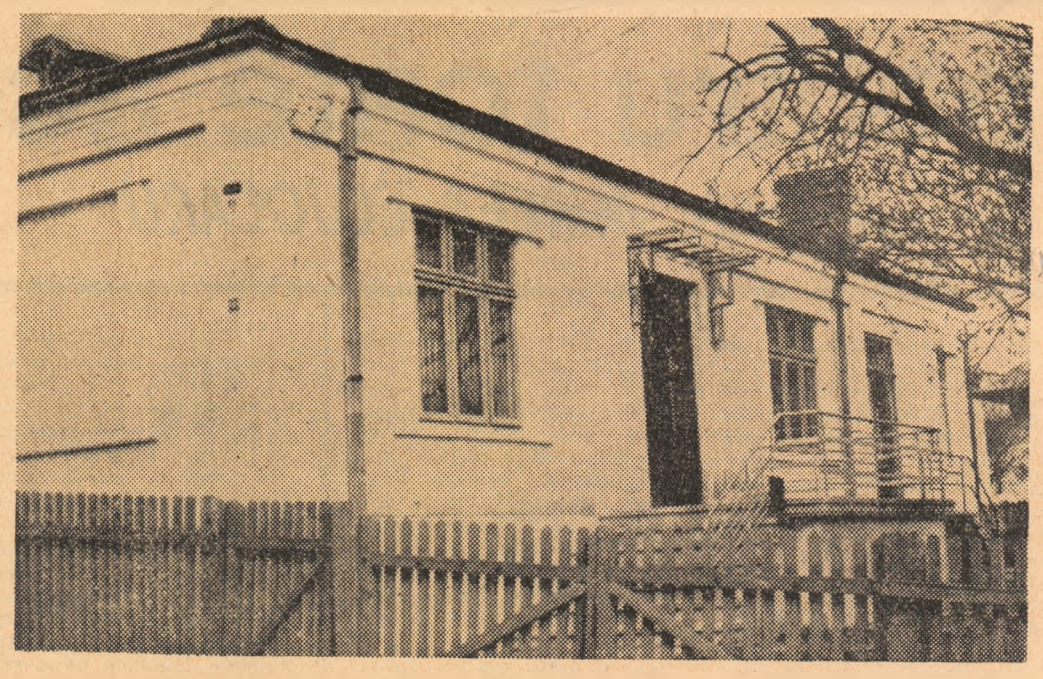
Preocuparea pentru pitorescul satului, așa de frecventă în proza noastră, este aici subsumată tot grijii scriitorului de a reliefa infernul uman. Cu rare excepții, își fac loc numai manifestări rituale care deformează : misticismul întunecat, propriu cavernelor, practici magice dăunătoare, ori alte moduri de manifestare care provin ori presupun brutalități și violențe inimaginabile. Limbajul, lipsit aproape cu desăvîrșire de curgerea maiestuoasă, protocolară, de seva dulce a narațiunii sadoveniene, sau de rafinamentul senin al lui Ilie Moromete, impresionează prin nuditate și asprime. Se înțelege că Darie, ca produs al acestui mediu, trebuie să fie laconic deși pătimaș, aspru deși cu inima spre stele.

Laitmotivul, uneori cu efecte muzicale, este una din constantele pozitive ale prozei lui Zaharia Stancu, devenind cam stînjenitor în **Rădăcinile sînt amare**. Poezia aromelor tari ale Cîmpiei dunărene, pe care Odobescu le înscria în volutele migăloase ale verbului clasic, este la Zaharia Stancu una din victoriile cele mai sensibile ale scrisului său.

Omul și peisajul sînt într-un aparent dezacord și proza lui Zaharia Stancu pare o abatere de la tradiția folclorică și sadoveniană. În fapt, îndîrjirea oamenilor, rezistența lor excepțională în ghiarele pauperității, dovedesc dorul nestins de a respira aromele pămîntului care i-a născut.

Ion Apetroaie

ISTORIE LITERARĂ ÎN IMAGINI



Fațada casei din Bunavestire în care a locuit mulți ani și a scris ultima parte a operei sale G. Topîrceanu. După propria-i mărturisire, a fost locuința în care s-a simțit cel mai bine, avînd spațiu suficient pentru „arsenalul" vînătoresc și „laboratorul" fotografic. De altfel, printre amintirile legate de șederea poetului, se află și numeroase fotografii realizate de amatorul Topîrceanu în grădina din Bunavestire.

E casa pe care o descrie atît de cald Otilia Cazimir în volumul său de evocări „Prietenii mei, scriitori" :

„Căsuța de pe Bunavestire a „chiriașului grăbit", modestă și liniștită, avea în față un fel de cerdac cu trepte de lemn ce coborau într-o grădină mare, cu copaci mulți. În această grădină, Topîrceanu se juca în fiecare zi cu cea mai bună prietenă a sa, Anaida cea cu trei ani împliniți și cu cei mai frumoși ochi din lume".

AUREL RĂU: ELOGII

Reexaminarea unor texte clasice, proces critic de surprins în esență, nu exclude exercițiul în gol, o anume superficialitate de neînțeles și, mai cu seamă, repetarea cu seninătate a unor idei cunoscute de mult. Cu privire la clasici, confuzia și eroarea se perpetuează cu regularitate, sînt valabile — cum se mai aud voci — numai cele spuse în manuale, o altă interpretare n-ar fi posibilă. Ideea trebuie neapărat respinsă și judecățile de valoare revizuite dacă nu vrem să cădem în conformism și să receptăm totul fără spirit critic. Evident, cînd actul critic se limitează efectiv la ceea ce e cunoscut, el nu interesează, noul nu mai are cum să fie găsit, clasat ; căci percepția critică n-a pătruns dincolo de suprafața vizibilă, n-a intuit stratul cu pronunțat relief estetic. Nu există scriitor clasic care, la o analiză profundă, nedogmatică, să nu devină „modern", să nu se identifice cu o anumită sensibilitate și să nu dezvăluie o artă literară de urmat. Fundamental, opera clasică este deschisă tuturor interpretărilor, epuizarea totală a sensurilor, semnificațiilor, e imposibilă și totdeauna se află ceva nou ce se poate structura, traduce în definiții critice. Ideile pot fi verificate și existența clasicilor e un indiciu sigur că o cultură e matură și procesul ei de modernizare nu se desfășoară pe o falsă tradiție. Tot ce e clasic, prin revitalizare poate deveni și modern. Din orice operă clasică se pot extrage principii literare moderne. Esențial rămîne recunoașterea afinităților, putința de a însuma prin asimilare organică o nouă viziune. Critica e atunci creatoare, recompune și, utilizînd, un tip de lectură specific, ea scoate valori neașteptate, ne face să înțelegem altfel opera, pulsațiile ei ascunse. În caz contrar, ea se rezumă la platitudini, clișee, idei generale, formulări șablon, teoretizări sterile, nejustificate.

Aurel Rău e un poet al „locului natal", un eseist și traducător cultivat, încercînd să se „dezică" de o anumită orientare și tradiție a poeziei ardelene. Fenomenul nu e de condamnat, dar „tradiția" îl favorizează să rămînă un reprezentant al ei prin temperament și cultură. Modernismul nu acceptă pe întîrziați, pe cei ce „trădează" o formulă și încearcă s-o schimbe cu alta. Poetul tinde (modelul e desigur Ion Pillat) să fie și critic de poezie, să explice din interior emoția și să risipească, în comentarii metaforice, reflecții și idei literare. Vocația analitică nu-i poate fi contestată și realitatea e că poetul este informat, introdus în cîteva literaturi, erudiția e bine folosită, abuzul de citate, trimiteri, e cu grijă ocolit și nimic nu lasă, la prima vedere, impresia că n-ar fi totul exact, că ritmul n-ar decurge normal, fără ezitări. Critica lui e didactică, se rezumă la descompunerea pedantă a obiectului și niciodată la sinteză, la tablouri de mare întindere în care să distingem, fără nici o inițiere, un spațiu original. Clasificarea și definirea dintr-o singură privire îi sînt

cronica literară

străine. Nu putem spune că Lucian Blaga în lectura lui Aurel Rău, devine un altul și nu se identifică cu imaginea deja cunoscută nouă a poetului. Totul pare știut și criticul doar modifică, din cînd în cînd, limbajul, să nu se vadă rețeaua, temelia unor construcții critice străine. Aurel Rău mai mult improvizează decît... analizează sau elaborează judecăți de valoare. E un diletant superior ce nu și-a însușit încă un sistem de lectură propriu ; nu întotdeauna putem scoate o definiție, două, să zicem dintr-un articol despre Sadoveanu, în care să se vadă o percepție critică funcționînd pe lungimi de undă care-i aparțin. Analizele sînt „elogii", o critică părtinitoare, destul de indulgentă și, privită în totalitate, ea e exclusiv poematică, detașarea de obiect lipsește, acel nu atît de necesar e înlocuit cu efuziuni lirice, în stare să denatureze realitatea operei. Elogiul e suficient, are putere de seducție cînd o literatură se formează, își stabilește orientările, direcțiile de sosire. Cînd e clasică, are nevoie de o analiză obiectivă, de o capacitate de receptare egală cu forța ei de iradiere, de fascinație. Fiind artă, critica literară e expresie a intuiției critice și, căzînd în apologie, nu mai poate fi nimic. „Critica nu suportă complezență și tranzacțiune ; ea e independentă sau nu e deloc..." (E. Lovinescu, Memorii, I).

Eseurile sînt opere ce relevă o personalitate și la A. Rău ele se disting printr-un talent literar „plastic", impresionist. Citind pe Grigore Ureche el nu se sfiește să-și noteze impresiile : „Dar cartea a ajuns pînă la noi ! Cartea stă deschisă pe masă. Și ora e tîrzie, de noapte, cu liniște în care străbat pînă și zvonurile cele mai molcome, cele mai depărtate. E destul să deschizi la prima pagină, și lîngă tine mai respiră cineva, mai privește cineva, mai vorbește cineva. Un glas vechi, necunoscut și totuși învăluitor, familiar, se înfiripă din rîndurile tipărite cu literă nouă, proaspătă. Ți se mărturisește. Și toate acestea numai pentru a reda viața celui care a creat și apoi s-a retras în neființă". Sau acest final, tot despre Ureche : „În clopotnița de la Trei Ierarhi s-au potolit clopotele de vecernie, dar el tot mai stă, heraldist sublim, la lumînare, luînd dovezi de înaltă stirpe pentru feciori și nepoți".

Altundeva însă, criticul folosește un limbaj nepotrivit, uzat, bombastic : „colaborarea minții și a inimii e desăvîrșită" ; „dat fiind belșugul de scrieri exegetice" ; „marile piscuri ale spiritului" ; „coloană de mărgăritare" etc. La Aurel Rău, necesitatea de a rămîne la un nivel de apreciere obiectivă, sinceră, este estompată de plăcerea analizei, a versului frumos, sugestiv, decupat în jurul lui, construind mici divagații, stabilind apropieri de alte literaturi. Procedeul e folositor cînd ajută la formarea definiției critice, îl dă o mai mare putere de plasticizare, de reținere și esența e repede recunoscută.

Rar de tot, în unele studii (v. I. Pillat, Voiculescu) criticul dă cîte o definiție de notat : „Emotiv, sentimental, Pillat este totodată un virtuos. Între aceste două însușiri limită, poezia lui pendulează la infinit, și atunci cînd se află în centru, la egală distanță de una și de cealaltă, pare a-și dezvălui natura ei cea mai proprie".

„Elogii", dar nu critică, eseurile și articolele lui Aurel Rău verifică adevărul că unui critic îi mai trebuie, pe lîngă putința de a liriciza și gîndi în imagini, o asceză, un scepticism nativ, o rezervă, o detașare de operă. E absolut necesar ca actul critic să fie întrutotul bazat pe ideea de valoare, nu pe gratuități stilistice, simpatie exagerată, „elogii".

Nefiind critic în totalitate, Aurel Rău e un poet al criticii înțeleasă ca formă de iubire declarată.

Zaharia Sângeorzan

cronica ideilor literare

NOUL ROMAN SUB ACUZAȚIE

Mai mult discutat decît cunoscut (vreau să spun citit), „noul roman" francez continuă să formeze obiect de discuție, care nu poate fi pe deplin concludentă cît timp nu se pleacă de la datele fundamentale ale problemei. Căci disputa reală, în ultimă analiză, nu are loc între „noul" și „vechiul" roman de tip balzacian, și nici măcar între „roman" și „anti-roman", înțeles ca rebeliune împotriva unei specii literare „fixe", ci între literatură și antiliteratură, între artă și non-artă. Intră sau nu „noul roman" în sfera artei literare, dînd acestei noțiuni o definiție foarte largă, cît de modernizată posibil, dar nu și pînă la negarea esenței sale estetice? Iată întrebarea cheie.

Caut un răspuns în două lucrări recente, una românească: Noul roman francez de Romul Munteanu *(Buc., E.L.U., 1968), alta franceză, semnată de Pierre de Boisdeffre:* La Cafetière est sur la table ou contre le „nouveau roman" *(Paris, La Table Ronde, 1967), cu rezultate — trebuie spus deschis — destul de aproximative. Pentru a împăca pe toată lumea, voi spune că nici* Noul roman francez, *realizat prin tehnica documentării în mozaic, pe texte totuși, nici* La Cafetière, *lipsită de mare vervă polemică, exceptînd peroația finală, nu dau deplină satisfacție. In treacăt fie spus, Pierre de Boisdeffre este un critic mai puțin „mare" decît cred unii la noi, în baza cunoscutei sale istorii literare franceze. In timp ce Romul Munteanu, urmărind scopuri predominant informative, impuse și de natura colecției (căreia nu-i prevedem un mare viitor dacă nu renunță la metoda informației în pilule), oferă o prezentare de factura referatului introductiv. Pentru început, el poate aduce unele servicii, nu ascund. Vom conveni însă repede că adevăratele probleme estetice ale noului roman depășesc preocupările și dimensiunile unei agende de buzunar.*

In mod evident — și Pierre de Boisedeffre a înțeles acest fapt — noul roman constituie unul dintre fenomenele de „criză" ale literaturii moderne occidentale, înțelegînd prin aceasta o eroziune și o devalorizare totală atît a structurilor, cît și a conceptelor literare tradiționale. Ideea de literatură, nu numai în accepțiile sale curente, dar și în esență, devine obiectul unei contestații fundamentale, a unei negări, în cadrul căreia teoria „anti-romanului" constituie doar un aspect, un episod între multe altele. Noul roman respinge nu numai formele și definițiile consacrate ale romanului (inclusiv „psihologic", inclusiv „proustian" etc.), dar pînă și ideea de roman și , prin ea, ideea însăși de literatură, ceea ce este cu mult mai grav.

Or, în acest punct, partizanii noțiunii de „artă" (printre care aș îndrăzni să mă număr) nu pot să nu protesteze. Căci una este a „moderniza", oricît de radical, romanul clasic, și alta, cu totul altceva a contrazice și respinge în bloc toate tendințele elementare, permanente și universale, de orice speță, care fac posibilă existența — sub orice formă — a literaturii. Evident, în practică, nu se întîmplă întotdeauna așa. Noii romancieri fac în continuare, în total sau în parte, „roman", deci artă literară, cu sau fără... voia lor, în măsura în care ei au efectiv talent, virtualitate ce nu poate să nu se exprime. Examinez acum, în acest cadru restrîns, doar un program anti-estetic, un număr de poziții teoretice contestabile. Toate duc la desființarea ideii de artă și chiar la anularea energiilor spirituale, profund și nobil umane, care determină apariția fenomenului artistic. Intr-o măsură oarecare, unele dintre aceste obiecții sînt formulate, se înțelege, și în lucrările amintite, întîlnite de altfel și la alți critici, la Kléber Haedeus de pildă, în Paradoxe sur le roman.

Este vorba, în primul rînd, de o criză acută a ideii de creație, vădită în toate teoriile despre improvizație, spontaneitate, despre romanul „care se face singur", care se „autoghidează", despre acțiunea ce decurge din și prin ea însăși, sub ochii noștri și, bineînțeles, ai romancierului, ce n-ar avea nici un proiect precis în vedere. Concepția, foarte răspîndită, a literaturii ca interogație și experiment, definește aceeași poziție antidemiurgică. Voința creatorului dispare sau este absorbită în „voința" autonomă, interioară, a operei. Romancierul n-ar ști „nimic cu anticipație", așteptînd totul de la hazard, de la imanența imprevizibilă a textului. Prin urmare, unele observații juste sînt dominate de iluzia posibilității eliminării totale a controlului rațional din cîmpul activității spirituale, oricare ar fi acestea.

Consecința directă, inevitabilă, este refuzul ficțiunii, a fabulației, inclusă în toate actele de invenție literară. „Era bănuielii" — cum o numește Nathalie Sarraute — respinge imaginarul, fanteziile, compensațiile onirice înșelătoare. Omul modern, fie el scriitor sau „public", a devenit prea lucid, prea blazat, să se mai lase mistificat cu inocență. El vrea doar atît: „mici fapte adevărate", autentice, instantanee de viață, „adevăr" nu „minciună". De unde și apariția romanului „obiectiv", adică supus obiectelor, contemplate și descrise minuțios, la suprafață, nu în adîncime, fotografiate exclusiv în „prim plan", cinematografic. Spațiul, profunzimea, dimensiunea reală a obiectelor dispar, pentru a face loc „școlii privirii". In felul acesta, locul romanului „adîncimii" (inclusiv al adîncimii psihologice, filozofice, sociale etc.), este luat de romanul „suprafeței". deci al superficialității, în mss. c. „suferinței" al descrierii plat-neutrale.

Nu mai puțin simptomatică apare și criza ideii de epic, respinsă prin diferite argumente, „eleate": întrucît timpul nu s-ar desfășura sau s-ar întoarce în loc, circular (precum, foarte ingenios, la Alain Robbe-Grillet, în Les Gommes); *psihologice: interferență de planuri temporale, dizlocare (regresivă sau anticipată), prezent etern, simultaneitate, ritm discontinuu; stilistice: sub crusta clișeelor și frazelor automatizate, evenimentele mor, se sting. Concluzia ar fi imposibilitatea obiectivă a povestirii, anulată sau trucată în forme variate; romancierul care narează, se narează și comentează acțiunea, suspendarea intrigii lineare, pulverizarea „istoriei" în fragmente fără legătură. Pe scurt, în locul romanului-histoire, romanul-recherche.*

Numai că, prin aceasta, succesiunea obiectivă în timp, a fenomenelor, a momentelor temporale, nu este oprită și, implicit, nici posibilitatea epicului de a le înregistra într-un fel oarecare. De altfel, aventura, intriga, narațiunea, relația de călătorie, („voiajul") nu dispar chiar cu totul din noul roman. Un erou comite o crimă, altul pleacă la Roma etc. Impresia de stagnare și — de ce n-am spune-o? — de plictiseală vine deci din suprimarea ligamentelor cronologice, din înlocuirea discontinuității necesare, prin simultaneitate. Privirea înregistrează, una cîte una, toate imaginile și nu le leagă. Memoria nu intervine sau este silită să sufere de amnezie. Ieșirea din timp se soldează, încă o dată, cu ieșirea din realitate.

Pentru a avea senzația „realului" nu este nevoie numai de imaginea goală și plană a obiectului. Este necesar ca această imagine să și semnifice, să simbolizeze ceva, să poată fi integrată unui sistem de relații. Realul este totdeauna referențial, contextual. Or, noul roman francez este preocupat în cel mai înalt grad tocmai de suprimarea tuturor semnificațiilor posibile. El observă, înregistrează, descrie, nu interpretează, nu „judecă" nimic, profesînd neutralitatea perfectă, absolută. Utopică totuși în regim psihologic normal și sterilizantă în planul artei, deoarece efectul obținut în astfel de condiții nu mai poate fi „adevărul" ci, dimpotrivă, alungarea verosimilului, prin anularea dimensiunii interioare, inerentă oricărei realități. In același timp, se produce și fenomenul contrar, al ambiguității. Obiectul fără semnificație poate primi toate semnificațiile posibile. De unde apariția enigmaticului, a polisemiei etern deschise, obositoare. Nimic, în noul roman, poate să însemne în cele din urmă orice. Numai că peste un prag-limită de absorbție a semnificațiilor, și deci al descifrării, spiritul nu poate trece.

A scrie pentru a nu comunica nimic, a nu transmite nici un fel de „mesaj" are drept rezultat final dezumanizarea literaturii. Fără sensibilitate, semnificație, psihologie și tipologie („moartea personajului"), efort de cunoaștere, valori, noul roman pierde contactul nu numai cu lucrurile, dar și cu oamenii, cu viața. Concluzia, nu inedită, este bine prinsă de Pierre de Boisdeffre, care face și observația, nu mai puțin esențială, că noul roman n-a dat încă „nici o singură operă mare". Intr-adevăr, ca orice fenomen de avangardă literară, programul noului roman se dovedește mai interesant și mai constructiv, în sine, decît creația propriu-zisă. El rămîne, în orice ipoteză, un moment important al ideii de roman, chiar dacă nu și al creației romanești. Totul depinde de modul cum îl „cetim". Mai ales în cazul noului roman devine necesar un regim teoretic al „lecturii", a instituirii unui sistem adecvat de lectură, care nu poate fi decît al permanentei descifrări estetice. Noul roman reprezintă în felul acesta, sub toate aspectele, o „problemă" teoretică și practică, propusă cititorului spre dezlegare, pagină cu pagină. Deci nu o satisfacție estetică.

Adrian Marino

Hans Hofmann : „Fantezie în albastru".

LOUIS GUILLOUX: LA CONFRONTATION

La Confrontation nu este primul roman premiat al lui Louis Guilloux. Incă în 1942 el obținea „Le Prix populiste" pentru *Le Pain des Rêves*, după ce, în 1927, la apariția primei sale lucrări — *La Maison du peuple*, primea bursa Blumenthal. In 1949, pentru *Jeu de Patience*, i se acordă premiul „Théophraste Renaudot".

Ne aflăm în fața unei opere cu trăsături bine conturate, dar nu mai puțin complexe. Louis Guilloux ne face să ne gîndim la Hervé Bazin, prin preferința pentru pictură de moravuri din unele romane ale sale. In *Le sang noir* el practică satira revoluționară, iar cu *Jeu de Patience* abordează romanul-reportaj, situîndu-se alături de Robert Merle *(Week-End à zwydcoote)* și David Rousset *(Les Jours de notre Mort)*.

Semnalăm și faptul că piesa sa *Cripure* a fost montată la Théâtre du Cothurne, tot în 1967.

Ce aduce nou ultimul roman al lui Guilloux? Nu numai titlul, dar și primele pagini ale romanului par a ne oferi o intrigă polițistă: un detectiv particular expune clientului său rezultatele și etapele anchetei pe care o terminase. Impresia se modifică, însă, căci Jean-Louis Boutier nu este detectiv, ci „fost ziarist, fost reporter, acum pensionar". Fiind luat drept detectiv, și nereușind să înlăture confuzia, acceptase să dirijeze ancheta încredințată de Germain Forestier. Se poate vorbi pînă aici de roman „polițist" și elementele acestuia dăinuie și mai departe în roman, prin exactitatea detaliilor, printr-un șir de depoziții și situații tipice genului. „Ancheta", însă, trebuie să ateste calitatea și justificarea vieții lui Gérard Ollivier care, la apusul vieții, și sub haina de împrumut a inexistentului Forestier, vrea să se regăsească, să se recunoască în amintirile celor care l-au cunoscut. Iar dacă în cazul Ollivier (devenit François Colas într-o piesă a prietenului său Truffand) această căutare este explicabilă, ce-l determină, însă, pe Boutier să o accepte? El însuși se explică la un moment dat: „Doream din ce în ce mai mult *să știu*, deși, în ansamblu, *toate astea*, dacă vreți întregul adevăr, îmi erau perfect indiferente". Acest „polițist paladin" este mînat de curiozitate, dar și de ceva mai mult, de dorința de a descoperi o existență, o „identitate", și de a găsi răspunsuri la probleme care se dovedesc a fi insolubile. Boutier — naratorul la persoana întîi, înregistrează mișcările personajelor, le comentează la început detașat dar, implicat din ce în ce mai mult în joc, renunță la obiectivitate. Intre el și tăcutul său interlocutor de o noapte se țeste treptat o poezie ciudată, o poezie a încertitudinii și a visului. Intimitatea care se creează între cei doi merge pînă la identificare. Intrebările despre Gérard Ollivier se topesc în cele despre sine însuși, despre viața cu care nu știi încă ce să faci, despre amărăciune și disperare. Viața pare făcută dintr-o infinitate de „confruntări" intime, iar această căutare profund umană a „identității" nu are întotdeauna o rezolvare mulțumitoare sau, mai adesea poate, rămîne fără răspuns. „Totul va reîncepe la fel ca ieri... Ce înseamnă a te salva, dacă nu ai nimic de salvat?". Incercarea de a provoca o resurecție duce uneori doar la neliniște și spaimă.

Subtil „jeu de patience", romanul se prezintă ca o interpelare directă, uneori dureroasă, și căreia este greu să-i răspunzi. In toate speranțele, în această așteptare semiconștientă a unei ieșiri din incertitudine există ceva tragic, căci singurătatea individului este perfectă, personajele neavînd nici măcar iluzoria speranță într-o rezolvare din afară. Incapabili să se integreze unui ansamblu social uman mai larg, acești oameni rămîn de cele mai multe ori contemplativi în fața propriei lor vieți. Dar poate că tocmai visurile, confruntările, fără a fi zgomotoase, așteptarea unor confruntări, încercarea de a-ți realiza identitatea constituie însuși gustul vieții, al unei vieți care se poate accepta, însă, numai pînă la un punct, căci înseși întrebările impun necesitatea unor soluționări. Finalul romanului pare să indice că eroii lui Guilloux vor ajunge să găsească răspunsuri la marile probleme pe care existența umană le-a pus dintotdeauna.

C. Pavel

în librării

cronica publicitate

C. W. CERAM	Zei, morminte, cărturari. Romanul arheologiei. Editura științifică. Lei 27,00.
M. ABLAI	Arabii. Colecția „Pagini de istorie universală". Editura științifică. Lei 16,50.
P. E. VICTOR	Boreal. Bucurie în noapte. Editura științifică. Lei 7,50.
G. HAUPTMANN	Teatru. Vol. I și II. Editura pentru literatură universală. Lei 26,00.
W. FAULKNER	Casa cu coloane. Roman. (Continuarea romanelor Cătunul și Orașul). Editura pentru lit. univ. Lei 11,00.
L. VENTURI	De la Manet la Lautrec. Editura Meridiane. Lei 34,00.
L. VENTURI	Pictori moderni. Editura Meridiane. Lei 26,00.
N. IORGA	Cugetări. Editura tineretului. Lei 5,25.
I. TEODOREANU	In casa bunicilor. Antologie. Editura tineretului. Col. Biblioteca școlarului. Lei 4,50.

dialoguri necesare

DE LA MODELE LA COMPLEXUL LUI CAIN

Îţi aduci aminte, mica mea prietenă, că de la 12—13 ani centrul de greutate al preocupărilor tale se deplasase spre viaţa din afară; cercul familial devenise pentru tine prea îngust, iar autoritatea familială o suportai din ce în ce mai anevoios. Doreai să ai în casă un colţişor „al tău", care să fie numai al tău, unde să poţi construi planurile tale, visurile tale şi unde să recapitulezi gesturile, vorbele şi actele săvîrşite în cursul zilei, spre a le descifra semnificaţiile. Voiai să fii singură. Singurătatea aceasta, însă, avea şi ea o oglindă, un martor, o tovarăşă nouă care te contempla, te supraveghia; angajai cu ea un dialog, în dorinţa de a o cunoaşte mai bine şi de a stabili cu ea raporturi de prietenie. Asemenea relaţii nu se leagă cu uşurinţă şi nu au totdeauna un caracter amical: noua ta prietenă nu te aproba mereu, iar uneori chiar te dojenea privindu-te cu asprime. Cine era această nouă fiinţă, la care ţineai atît de mult, singura a cărei autoritate o acceptai şi ale cărei dorinţe deveneau porunci pentru tine? Era „eul" tău ideal, modelul fiinţei tale fizice şi morale, idealul personalităţii pe care urma s-o înfăptuieşti.

Înainte de această vîrstă, de 12—13 ani, te supuneai normelor din familie şi şcoală, fără a te întreba mult de ce se cuvine să te supui lor şi care este valoarea persoanelor care-ţi porunceau. Acum, nu admiteai să te supui decît cu consimţămîntul tău, decît faţă de persoane a căror autoritate corespundea noilor tale canoane fizice şi morale. Era vîrsta cînd deveneai conştientă de modelul căruia voiai să-i semeni.

Nu este cazul să reconstituim aici şi acum, împreună, acest proces de constituire a modelului cu care te-ai identificat. Vreau să-ţi amintesc numai că ceea ce eşti astăzi seamănă în mare măsură cu imaginea mamei tale, a acelei mame care a ştiut, la această vîrstă a adolescenţei, să-ţi fie confidentă şi sfătuitoare, în cazul cînd calităţile sale morale le-ai socotit ireproşabile. „O mare şi de neînlocuit prietenă — mi-ai mărturisit tu — o am în mama mea. Ea este mereu cu mine, în toate împrejurările, atît la bine cît şi la rău; este singura persoană dezinteresată din preajma mea, iar sfaturile ei sînt cele mai bune. În toate etapele copilăriei, cu deosebire în adolescenţă, numai cu ajutorul direct al mamei am reuşit să trec prin situaţii dificile; mă bucur că am putut s-o fac mulţumită".

Ceea ce eşti tu astăzi se apropie şi de înfăţişarea unei profesoare care te-a impresionat deosebit, aplecîndu-se asupra ta cu îngăduinţă, înţelegîndu-ţi năzuinţele şi alinîndu-ţi durerile.

În căutarea, conturarea şi consolidarea modelului tău de viaţă ai reţinut numeroase gesturi, atitudini şi sentimente ale eroilor din romane, din piese de teatru, din filme.

Dar toate aceste impresii noi şi de neuitat, aceste trăiri ale tale şi numai ale tale se cereau comunicate, spuse cuiva. Ţi le spuneai ţie însăţi. Le încredinţai uneori caietului tău, jurnalului tău intim, evitînd riscul de a fi „trădată"; lumea ta interioară avea acest caracter „secret" de intimitate.

Ai găsit, desigur, o fiinţă cu aceleaşi frămîntări şi visuri, cu aceeaşi ardoare a căutării unui climat de înţelegere, comuniune şi perfecţiune. Modelul tău se construieşte atunci în colaborare cu o prietenă, unică şi dragă, pînă a deveni pentru tine un „alter ego". Descoperirea prieteniei a fost pentru tine un eveniment la fel de „epocal", ca şi revelaţia propriului tău eu. Alegerea ta nu a fost întotdeauna infailibilă şi scutită de decepţii, însă drumul spre tine a trecut aproape totdeauna prin conştiinţa unei prietene.

În prieteni încă n-ai avut încredere la această vîrstă. Îi examinai la distanţă, cu interes, afişînd însă indiferenţă şi chiar dispreţ. Prea îi simţeai deosebiţi de tine; te atrăgeau, dar îţi inspirau şi teamă; preferai să-i cunoşti fără ca ei să bănuiască interesul tău pentru persoana lor. Numai prietena, singură, îţi cunoştea preferinţele şi elanurile inimii tale.

Nu este nevoie să-ţi mai amintesc, prietena mea, în ce măsură aceste prime tatonări, aceste experienţe, timide şi curajoase în acelaşi timp, pline de farmec şi adesea de amară durere, au contribuit la formarea profilului tău moral de astăzi! Aprecierile şi dojenile celor din jur ţi-au călăuzit paşii, ţi-au dirijat eforturile şi ţi-au format conştiinţa valorii tale, a calităţilor şi defectelor tale.

★

***Dacă-ţi scrutezi bine sentimentele faţă de membrii familiei tale, vei constata uşor că unele din ele au crescut aproape o dată cu tine. Dragostea de mamă, tată, fraţi şi surori, toate aceste sentimente se nasc, se dezvoltă într-un anumit climat, iar trăsăturile tale de caracter de astăzi au rădăcini adînci în îndepărtata şi frageda ta copilărie. Natura raporturilor dintre părinţi te-a făcut să te apropii mai mult de unul decît de celălalt sau să-ţi fie ambii dragi în aceeaşi măsură, dar nu în acelaşi chip. Atitudinea părinţilor faţă de tine ţi-a provocat anumite sentimente faţă de tine, faţă de părinţi, precum şi faţă de fraţi sau surori. Să-ţi amintesc un fapt. Într-o zi, cînd erai încă mică, de 3—4 ani, la naşterea surorii tale, părinţii şi-au îndreptat toată grija, după cum era şi firesc, asupra noului născut. Ai simţit aceasta ca o deposedare a afecţiunii care îţi se cuvenea; ai protestat, ai arătat ostilitate faţă de părinţi şi faţă de „intrusa" în viaţa familiei tale. S-a întîmplat ca părinţii să arate mai departe aceeaşi preferinţă faţă de surioara ta. Nu ţi-ai putut înfrîna atunci sentimentele de invidie şi gelozie faţă de soră. Poate că ţi le-ai stăpînit şi ţi le-ai învins mai tîrziu; nu este exclus, însă, ca aceste sentimente să fi creat prăpastia între tine şi sora ta mai mică.*

Psihologii cred că dacă diferenţa de vîrstă între voi ar fi fost mai mare, atunci, în loc de invidie şi gelozie, în sufletul tău s-ar fi născut sentimente de protecţie şi afecţiune faţă de sora sau frăţiorul tău mai mic.

O descriere vie şi realistă a raporturilor între ea şi sora ei, Poupette, ne oferă tot Simone de Beauvoir, în cartea deja citată. „Rămasă pe planul al doilea — spune Simone de Beauvoir despre sora ei — cea mică se simţea aproape de prisos", „pe mine nu mă comparaseră cu nimeni, dar pe ea, fără încetare, o comparau cu mine", ...„orice ar fi făcut Poupette, ...făceau ca eu să izbutesc în toate mai bine ca ea; nici o strădanie, nici un succes nu-i îngăduiau să spargă vreodată acest plafon. Victimă a unui obscur blestem, suferea mult şi adesea seara stătea pe scăunelul ei şi plîngea". Echilibrul psihic între surori se stabileşte pe linia superiorităţii-inferiorităţii, a autorităţii-supunerii, sora cea mare afirmîndu-şi în mod necontestat autoritatea. „Ceea ce apreciam cel mai mult în raporturile noastre era faptul că aveam asupra ei o autoritate reală". Surprinzînd o conversaţie între părinţi, privind afecţiunea lor faţă de cele două fetiţe ale lor, Simone a rămas dezamăgită aflînd că părinţii le iubeau deopotrivă. „Dacă m-am resemnat la o împărţire echitabilă — continuă Simone — a fost fiindcă eram convinsă că avantajele erau de partea mea". Nu ştiu dacă Poupette a scris sau va scrie şi ea „amintirile" sale. Sînt sigur, însă, că rîndurile ei nu vor trăda satisfacţia pe care o emană amintirile Simonei; balanţa raporturilor indică de data aceasta superioritatea surorii celei mari; victima frustraţiei este sora cea mică.

Îmi permiţi să mai adaug la cele spuse încă două amintiri, două dureri păstrate încă în conştiinţele a două fete, ca jigniri neuitate pricinuite fiecăreia de sora ei. „Auzind că am intrat la facultate, sora mea a exclamat: „Intră şi proştii la filozofie!" Alta: „Atunci cînd am căzut la examenul de admitere la facultate, sora mi-a spus pur şi simplu că sînt o proastă". Aceste amîndouă fete au avut probabil soarta Poupettei.

Nu este cazul să exagerăm şi să admitem existenţa unui „complex al lui Cain". Asemenea sentimente nu sînt decît rezultatul unor semnificaţii denaturate, create de atitudini greşite ale părinţilor faţă de situaţii normale.

V. Pavelcu

diorama

Hotărît lucru: ne aflăm în epoca necesităţii unei informări directe şi eficiente. Răspunzînd cererilor publicului larg, editurile franceze au lansat în ultimul timp o bogată gamă de dicţionare, format de buzunar, privind cele mai variate domenii.

Cităm:

— Dicţionarul televiziunii (Bailly şi Roche), oferind mii de informaţii necesare cetăţeanului acestui veac (kinoscopie, magnetoscopie, mixaj, duplex, telstar etc.).

— Dicţionarul literaturilor (vol. I, litera A—F) cu referiri la peste 20.000 scriitori din toate timpurile şi toate ţările.

— Enciclopedia cinema (Roger şi Boussinot) cuprinzînd istoria celei de a şaptea arte, analize de filme, biografii etc.

— Dicţionarul operelor contemporane (vol. V) cuprinzînd analiza a 4.000 de opere literare, teatrale, istorice şi muzicale.

— Atlas istoric, cu un bogat material documentar în specialitate.

★

„Chebika", studiu sociologic de Jean Duvignaud (Gallimard, 1968) însumează rezultatul cercetărilor întreprinse timp de 6 ani într-o mică oază tunisiană, pierdută la frontiera cu Algeria. Partea interesantă e modul de acţionare a anchetatorilor şi de realizare a acestei cărţi. Autorul şi echipa care l-a ajutat, formată din studenţi ai universităţii din Tunis, au convieţuit şase ani cu cei 300 de beduini studiaţi şi numai după ce le-au cîştigat încrederea deplină au putut trece la investigarea directă.

★

În revistele de specialitate şi chiar în presa curentă din R. F. a Germaniei se poartă o adevărată campanie pentru schimbarea mentalităţii publice faţă de bolnavii mintal. Astfel, într-un articol publicat în revista „Die Welt", dr. Friedrich Deich arată că bolnavul psihic este omul cel mai nefericit din societatea contemporană pentru că semenii lui îi fac viaţa imposibilă. Mai există şi astăzi clinici închise, nu pentru a proteja publicul de bolnavi, ci pentru că pacienţii trebuiesc ocrotiţi împotriva publicului.

„Ce ştiu pînă şi profanii culţi despre tulburările psihice? se întreabă autorul. O boală mintală este pentru ei ceva sinistru, o ruşine".

În concluzie, se pledează pentru clinici şi sanatorii „deschise" şi pentru recuperarea de către societate a bolnavilor vindecaţi.

FABRICA DE MOBILĂ
„IPROFIL"
VASLUI

PRODUCE:

Garnitura tip „ILVA" în următoarele piese:

1. dulap cu trei uşi.
2. divan pentru două persoane, cu ladă pentru aşternut şi noptieră ataşabilă.
3. toaletă cu oglindă.
4. masă.

Execuţie ireproşabilă, furniruită cu nuc şi finisată, luciu oglindă cu poliesteri.

Garnitura „ELEGANT" formată din corpuri modulate, cu multiple posibilităţi de combinare şi aşezare. Se compune din:

1. dulap cu două uşi, corp inferior.
2. dulap cu două uşi, corp superior.
3. comodă.
4. noptieră.
5. etajeră mare.
6. bibliotecă cu 2 uşi.
7. etajeră mică.
8. bibliotecă birou.
9. masă extensibilă.
10. scaun tapiţat.
11. bufet cu două uşi şi 3 sertare.

Garnitura se execută cu furnir de mahon, finisată luciu oglindă.

cronica publicitate

ancheta „cronicii"

CERCETAREA ARHEOLOGICĂ A SATULUI FEUDAL DIN MOLDOVA

Dezbaterile recente ale istoricilor ieşeni au scos în evidenţă şi necesitatea rezolvării la nivelul documentării actuale a unor importante probleme din istoria patriei. Printre acestea un loc deosebit revine cercetării pe cale arheologică a satului feudal din Moldova.

Iată de ce colectivul de arheologie prefeudală şi feudală din cadrul secţiei de istorie veche şi arheologie a Institutului „A. D. Xenopol" din Iaşi şi-a propus încă din 1964 să studieze şi să aprofundeze pe cale arheologică istoria satului feudal din Moldova.

Cercetări în această direcţie fuseseră iniţiate de prof. univ. dr. doc. M. Petrescu-Dîmboviţa în 1952–1954, cînd s-au efectuat săpăturile arheologice la Hlincea, care au scos la iveală resturile unei aşezări rurale din secolele XIV–XV, cu unele implicaţii care indicau prezenţa în acel loc a unei vieţuiri continue încă din epoca prefeudală din secolele VII–X şi din feudalismul timpuriu (secolele X–XIII).

Din păcate, cercetările de la Hlincea, reluate în 1964, au fost întrerupte. Edilii oraşului Iaşi au hotărît amplasarea tocmai aici a gropii cu gunoaie, lipsind arheologia feudală de unul din obiectivele sale principale, cel puţin în ceea ce priveşte cunoaşterea dezvoltării vieţii rurale şi urbane în Iaşi şi împrejurimi, tocmai într-un obiectiv a cărui cercetare exhaustivă ar fi contribuit la scoaterea la iveală a datelor menite să elucideze problema interdependenţei sat-oraş în evul mediu.

Totuşi, cercetările s-au îndreptat în altă parte a Moldovei. Descoperirile întîmplătoare de la Lunca — Dorohoi datorate profesorilor Nicolae şi Emilia Zaharia au necesitat intervenţii de urgenţă şi, în urma săpăturilor de salvare din anii 1964 şi 1965, s-au scos la iveală resturile de locuire rurală din secolele XIII–XIV şi XIV–XV dintr-o aşezare rurală medievală cu două niveluri de locuire. În plus, cercetarea documentelor medievale moldoveneşti din secolul al XIV-lea a permis Eugeniei Neamţu să identifice siliştea Lunca cu satul medieval Dobreanăuţi amintit în uricul din 1392, emis de Roman Vodă („drumul de la Dobreanăuţi"; cf. M. Costăchescu, **Documentele moldoveneşti înainte de Ştefan cel Mare**, vol. I, p. 7–8. Astăzi satul se numeşte Hăpăi, în com. Vîrful Cimpului, Dorohoi).

În afară de aceasta, la dispoziţia cercetătorilor specializaţi în arheologia feudală stau numeroase materiale arheologice din cuprinsul întregii Moldove, rod al unor cercetări îndelungate întreprinse de profesorii Nicolae şi Emilia Zaharia, care sub îndrumarea profesorului universitar dr. doc. M. Petrescu-Dîmboviţa au întocmit lucrarea monografică „Aşezări în Moldova din paleolitic pînă în secolul al XVIII-lea în lumina cercetărilor arheologice", predată la tipar Editurii Academiei Republicii Socialiste România.

Materialul arheologic obţinut a fost triat şi verificat, permiţîndu-se identificarea a 178 localităţi cu caracter rural, cu 353 puncte datînd din secolele XIV–XVIII, adică din feudalismul dezvoltat, fără a lua în consideraţie — în faza actuală a cercetărilor — aşezările din secolele X–XIII, adică din feudalismul timpuriu, deşi, aşa cum au dovedit-o cercetările de la Lunca, unele aşezări au mai multe niveluri de locuire, permiţîndu-se, pe baza stratigrafiei, precizarea continuităţii de locuire în evul mediu. La aceasta s-a adăugat şi trierea, verificarea şi clasarea materialului arheologic recoltat în urma săpăturilor sistematice de la Hlincea, Lunca, Tomeşti şi din aşezarea rurală din feudalismul timpuriu (secolele X–XIII) şi din secolul al XIV-lea de pe locul vechii Curţi Domneşti din Iaşi.

Dată fiind importanţa problemei trecerii de la sat la oraş se impun cu necesitate cercetări şi săpături arheologice în unele aşezări rurale, care fac parte din centura de sate din jurul oraşului Iaşi, cum ar fi: Munteni, Cîrlig, Şorogari, Aroneanu, Dancu, Holboca, Tomeşti, Vlădiceni, Bucium, Nicolina, Valea Adîncă, Miroslava, Găureni, Uricani, Valea Lupului, Capul Rediului şi Rediul Tatar, fără, însă, a se neglija cercetarea arheologică pe teritoriul actualului oraş Iaşi.

În acest fel, în virtutea unor precizări de ordin arheologic, se va încerca studierea cauzelor care au dat naştere unor aşezări cu caracter urban, identificîndu-se faza preurbană. Această cercetare va uşura înţelegerea procesului genezei oraşului feudal moldovenesc. Concomitent cu aceasta, cercetarea pe teren a aşezărilor feudale rurale urmăreşte şi elucidarea principalelor aspecte ale culturii materiale rurale, în primul rînd stabilindu-se tipul de aşezare şi tipul de locuinţe, legat de topografia satelor în general, sau a satului ca atare, scoţîndu-se în evidenţă viaţa propriu-zisă a aşezării prin cunoaşterea cu amănunţime a agriculturii, meşteşugurilor, comerţului, a stratificării sociale din sînul colectivităţii rurale, a legăturii dintre sat şi oraş etc.

Din acest punct de vedere îmbinarea cercetării arheologice cu ştiinţele auxiliare istoriei ca numismatica, epigrafia, diplomatica, etnografia, precum şi o strînsă şi eficientă legătură cu medievistica românească va facilita scoaterea în evidenţă şi chiar rezolvarea, dacă nu totală, cel puţin parţială — dar cu folos — a principalelor aspecte ale vieţii rurale din societatea feudală a Moldovei. Este tocmai ceea ce-şi propun cercetătorii din colectivul de arheologie prefeudală şi feudală de la Iaşi.

Alexandru Andronic

tehnică şi personalitate

(Urmare din pag. 1)

meserii, utile de altfel prin ele însăle, nu se pricep decît să îndestuleze ceea ce este inferior în om: acea dorinţă de îmbogăţire care ne răpeşte odihna şi ne împiedică să ne ocupăm cu ceea ce nu interesează avutul nostru personal". De unde recomandarea ca nici un cetăţean să nu exercite vreo profesiune mecanică, iar cei care practică asemenea meserii să nu fie admişi în rîndurile cetăţenilor.

Aristotel nu va fi mai tolerant în această privinţă; nici unui artizan nu i se poate conferi titlul de cetăţean în cetatea ideală. Dispreţul faţă de artizan se extinde, însă, şi asupra comerciantului; în contrast cu cel care se consacră studiului, vieţii „liberale", activitatea comerţului e pusă sub semn negativ (lat.: negotium).

În felul de a considera munca utilitară şi valoarea acelora care o îndeplinesc, Aristotel nu s-a ridicat deasupra prejudecăţilor împărtăşite de apărătorii instituţiilor sclavagiste. Există două feluri de maşini — ni se spune la începutul Politicii: unele neînsufleţite şi altele însufleţite. Sclavii sînt unelte însufleţite.

Încontestabil, această tendinţă de separare a tehnicii mecanice de ştiinţă, asociată cu subestimarea celei dintîi şi în general a oricărei activităţi utilitare nu a caracterizat, după cum s-a arătat deja, întreaga gîndire elină. Ar fi poate demn de amintit în această ordine de idei că, spre deosebire de strălucitul său dascăl, Platon, Socrate nu pare a fi manifestat acelaşi dispreţ faţă de ocupaţiile manuale şi lucrative. Fiu al unui modest sculptor, filozoful antic nu a ignorat valoarea muncii şi a tehnicilor utilitare. I s-a reproşat chiar uneori că face uz de prea multe comparaţii „mecaniciste", că ar acorda un prea mare loc în dialogurile sale exemplelor în care e vorba de curelari şi cîrpaci de încălţăminte...

Vom asista, însă, începînd încă din secolul al V-lea î.e.n., la afirmarea unor puncte de vedere deosebite în acest domeniu de preocupări, dînd la iveală tendinţa comună de a lărgi înţelesul şi sfera de aplicaţie a noţiunii de tehnică. De altfel, însăşi etimologia termenului „tehnică" (grec. tekné) ne dezvăluie o multiplicitate de sensuri posibile. El derivă din cuvîntul *tikto* care înseamnă a naşte, a produce, dar totodată şi artificiu, iscusinţă, îndemînare, în activităţi ale intelectului sau ale trupului. S-a putut vorbi astfel despre tehnici mecanice avînd ca obiect crearea şi exploatarea uneltelor, dar şi despre tehnici intelectuale, tehnici artistice, tehnici de reglementare socială, sau tehnici ale trupului. Grecii au cunoscut şi cultivat tehnica în toate aceste accepţiuni. Pretutindeni, în toate aceste forme variate de aplicaţiune, activităţile tehnice au la bază o anumită trăsătură comună: utilizarea unor artificii sau procedee ale intelectului, menite a spori puterea omului prin cunoaştere, teoretică şi practică, asupra lucrurilor, asupra societăţii ca şi asupra lui însuşi. E demn de remarcat astfel că, începînd din secolul al V-lea î.e.n., tehnicile intelectuale, artistice, ca şi cele destinate reglementării sociale, s-au bucurat de un interes şi de un prestigiu deosebit, situîndu-se în ierarhia de valori proprii culturii greceşti din această perioadă pe o treaptă superioară în raport cu tehnicile mecanice!

Acest aspect nu poate fi neglijat atunci cînd ne referim la problemele tehnicii în lumea antichităţii—în proporţii mai reduse fenomenul a existat şi în cultura romană — căci în această direcţie a tehnicilor spirituale, grecii au adus contribuţii de o calitate excepţională, la originea şi în miezul cărora vom distinge prezenţa unui interes deosebit faţă de tot ceea ce priveşte problematica umană, afirmarea unei incontestabile orientări umaniste, umanism limitat desigur de prejudecăţile proprii unei societăţi sclavagiste. Semnificativă în acest sens este preţuirea de care s-a bucurat arta oratoriei, tehnica retorică, în cetatea ateniană. În condiţiile democraţiei ateniene, cu statutul ei sclavagist, cu instituţiile şi cerinţele specifice ale vieţii politice, preocuparea principală a fost mai puţin aceea de a-l ajuta pe om să devină un „posesor şi stăpîn al naturii", aşa cum vor gîndi la începuturile erei moderne un Bacon sau Descartes, cît mai curînd aceea de a-i asigura o cunoaştere mai precisă, precum şi dominaţia asupra universului uman, pe calea unei participări active, creatoare, la treburile publice ale cetăţii. De aici importanţa acordată oratoriei, mijloc esenţial de afirmare în viaţa politică a Atenei, precum şi filozofiei, pedagogiei, dreptului, economiei, considerate ca ştiinţe, dar totodată şi ca tehnici de reglementare socială. „Omul este măsura tuturor lucrurilor..." binecunoscuta maximă a lui Protagoras, în ciuda implicaţiilor negative pe planul cunoaşterii, a ilustrat de fapt afirmarea unei perspective umaniste, imperfectă desigur, dar vizibilă în importanţa acordată tehnicilor spirituale, tehnicii euristice a sofiştilor, artei retorice sau maieuticii profesată de Socrate. Scopul urmărit de marele gînditor antic în aplicarea procedeului maieutic nu e altul decît de a-l ajuta pe om să se înalţe pe treptele înţelepciunii, să corespundă destinului său, producîndu-i satisfacţia de a nu depinde decît de sine, de a fi el însuşi „artizanul" propriei sale filozofii...

După cum am mai arătat, Socrate nu a manifestat dispreţ faţă de activităţile practice. Dimpotrivă, aproape nu există dialog în care să nu fi atras atenţia interlocutorilor săi asupra valorii pe care o reprezintă tehnica, tehnica medicală sau oratorică, nu în mai mică măsură aceea a armurierului, a curelarului şi chiar a bucătarului; toate acestea preţuiesc pentru marele filozof antic infinit mai mult decît speculaţiile cosmologice ale ionienilor. Ceea ce nu-l va împiedica totuşi să proclame superioritatea lui *homo sapiens* în raport cu *homo faber*, artizanul. De altfel, şi *homo sapiens* e în felul său un artizan, dar ţelul principal pe care şi-l propune acesta este de a atinge virtutea prin practica metodică a examenului de conştiinţă. Cunoaşterea de sine, orientarea interesului spre cercetarea propriei naturi, pentru ca fiecare să poată deosebi ceea ce este util de ceea ce nu este, din punct de vedere moral, ceea ce poate şi ceea ce trebuie să facă pentru a se apropia de idealul virtuţii, în prietenie, ca membru al familiei şi, mai presus de toate, în calitatea de cetăţean al polisului, toate acestea au stat în centrul operei socratice.

Sintetizînd, am putea spune că, în atitudinea faţă de valorile tehnicii, gîndirea elină a fost străbătută de tendinţe contradictorii. O anumită concepţie asupra omului şi demnităţii lui spirituale, modelată sub acţiunea prejudecăţii sclavagiste, s-a răsfrînt adeseori în chip negativ în judecata asupra preocupărilor de ordin practic-utilitar.

Progresului tehnic, filozoful antic îi opune cel mai adesea cultul naturii, identificată uneori, ca în filozofia cinică sau cirenaică, cu o conştiinţă pură, simplă şi spontană în manifestările sale, căreia artificiile tehnicii şi convenţiile sociale nu pot decît să-i deformeze imaginea.

*

Subestimarea tehnicii, a „artelor" mecanice, va subsista multă vreme. E adevărat, mecanic nu va mai însemna acelaşi lucru cu „servil", sau cu ceea ce aserveşte; dar pînă spre începutul evului modern va continua să sugereze ceva lipsit de nobleţe, de distincţia proprie artelor „liberale", ca de exemplu: pictura sau sculptura. În continuarea, însă, a unei tendinţe afirmată cu tărie încă din Renaştere—ilustrată cu strălucire de un Leonardo da Vinci sau Galileo Galilei — o nouă perspectivă impusă de avîntul burgheziei în secolul al XVII-lea se va substitui treptat celei de pînă atunci, în luptă, însă, cu prejudecăţile păturii nobiliare. Artele superioare majore şi artele minore, ţinînd de artizanat şi tehnica mecanică se apropie, profesiile „liberale" şi profesiile tehnice nu mai cunosc deosebiri atît de mari sub raportul demnităţii lor. Umanismul Renaşterii nu a fost străin de această orientare; căci principala virtute a omului din Renaştere va consta nu în a se supune, sau a se sustrage destinului, ci în a-l domina, modelîndu-l în conformitate cu cerinţele naturii. Arta — ne spune Bacon, urmînd această linie de gîndire — este *omul adăugat naturii* (ars homo additus nature — *De Augmentis*... II, 2).

Se conturează astfel o nouă optică, o nouă modalitate de a înţelege şi preţui valoarea tehnicii, ilustrată cu o perfectă pregnanţă în substanţa „Noului organon", răsturnînd opoziţiile de valoare care dăinuiau încă din antichitate şi care frînau dezvoltarea maşinismului. Principiul dominaţiei omului asupra naturii prin cunoaştere stă la temelia celebrei opere. Natura nu poate fi guvernată decît cunoscînd-o — insistă Bacon — anticipînd morala celui de-al doilea Faust şi însăşi perspectiva de bază a industrialismului modern. Cu această inspiraţie la origine, „Noul organon" purta pe copertă o gravură simbolică: o corabie care străbate cu pînzele deschise strîmtoarea Gibraltar, trecînd victorioasă printre coloanele lui Hercule, socotite multă vreme că ar fi marcat înseşi hotarele universului...

Dominaţia omului asupra naturii, ameliorarea condiţiilor de existenţă ale omenirii în domeniul ştiinţei şi al tehnicii întemeiată pe aceasta, a fost nu în mai mică măsură, una dintre temele principale ale meditaţiilor carteziene. Citim într-un pasaj memorabil din **„Discursul asupra metodei"**: „De îndată ce am dobîndit unele noţiuni generale privind fizica şi începînd a le încerca la diferite dificultăţi particulare, mi-am dat seama pînă unde pot să ducă şi cît de mult se deosebesc ele de principiile care erau folosite pînă acum, am socotit că le putem ţine ascunse, fără a păcătui mult împotriva legii care ne îndeamnă să contribuim, atît cît ne stă în putere, la binele general al tuturor oamenilor; căci ele ne-au arătat că este posibil să ajungem la cunoştinţe care să fie foarte folositoare în viaţă şi că, în locul filozofiei speculative care se învaţă în şcoli, s-ar putea găsi una practică, prin care, cunoscînd puterea şi acţiunea focului, a apei, a aerului, a aştrilor şi a cerurilor şi a tuturor celorlalte corpuri care ne înconjoară, tot atît de distinct cum cunoaştem diferitele meserii ale meşteşugarilor noştri, le-am putea da, în acelaşi chip, toate întrebuinţările pentru care se potrivesc, devenind în modul acesta, întrucîtva, stăpîni şi posesori ai naturii" (Discurs asupra metodei — partea a VI-a — trad. rom., 1957, pag. 89).

Aspectele umane, morale, ale progresului tehnic, vor căpăta un relief şi mai pronunţat în secolele ce au urmat, în strînsă legătură cu revoluţia industrială, ale cărei efecte asupra condiţiei umane nu vor corespunde, din nefericire, scopului urmărit de acei care — oameni de ştiinţă şi inventatori — au contribuit la marele avînt tehnic. În faţa optimismului manifestat de către un Saint-Simon şi discipolii săi cu privire la urmările binefăcătoare ale industrialismului asupra progresului uman, s-a conturat astfel şi un alt mod de a privi lucrurile, mai lucid, mai realist, străbătut de grave îndoieli. Prin ieftinătatea şi răspîndirea produselor sale, maşina — observa Michelet — (Le Peuple — 1846) este un puternic agent democratic. „Pe de altă parte — continuă marele istoric francez — ce umilinţă, să vezi cît de puţin înseamnă un om în faţa maşinii! Mintea ţi se tulbură şi inima ţi se strînge atunci cînd, pentru prima oară, vizitezi acele clădiri feerice în care maşini de fier şi aramă, lustruite şi şlefuite, ar părea să meargă de la sine, avînd aerul că gîndesc şi voiesc, în timp ce omul, istovit şi palid, nu e decît un umil servitor al acestor giganţi de oţel".

Cuvintele lui Michelet erau expresia unei reacţii dureroase, încercată de firile umanitare, de cei care au sesizat inconvenienţele morale ale maşinismului, dar nu şi rădăcinile lui sociale. E incontestabil că, în condiţiile capitalismului, industria şi tehnica în general, în loc să fi uşurat soarta omului, a instituit o nouă servitute, „sclavajul alb", cum a fost caracterizată, ale cărei origini nu rezidă în progresele tehnice, ci — aşa după cum arăta Karl Marx — în faptul esenţial că omul e deposedat de roadele muncii sale.

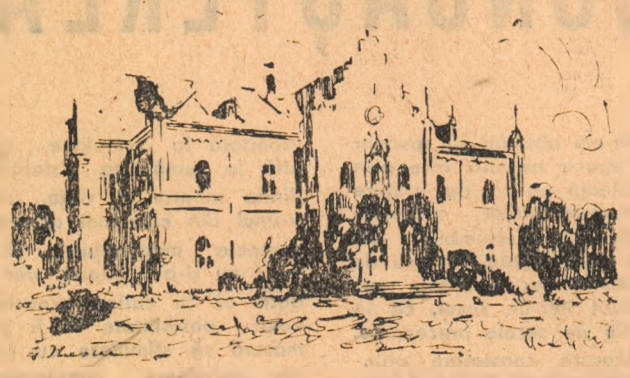
Nu perfecţionările tehnice sînt responsabile de calamităţile care au însoţit progresele industrialismului modern — mizeria, şomajul, surmenajul, tot acel complex de factori care au generat fenomenul alienării, ci, aşa după cum ne arată materialismul istoric, caracterul relaţiilor sociale. A acuza maşina, preconizînd reîntoarcerea la natură, aşa cum, cu un impresionant patos romantic pleda, de pildă, G. Duhamel în „Scènes de la vie future", e un nonsens, o absurditate, amintindu-ne de acei preoţi din Atena, care după sacrificiul unui animal cu prilejul unei anumite sărbători, intentau proces cuţitului care l-a omorît, condamnîndu-l să fie aruncat în mare...

Acesta e, fără îndoială, un mod unilateral de a privi lucrurile, prezent în substanţa unei bune părţi a literaturii, ca şi a gîndirii filozofice moderne şi contemporane din Apus, ca intuiţionismul, personalismul ş.a. Maşinismul — ne spune, printre altele, această filozofie — a eliminat partea creatoare a muncii, satisfacţia prometeică a lucrului înfăptuit; axioma lui fundamentală este identitatea, repetiţia şi consecinţa, strivirea fiinţei spirituale a omului...

Valoarea tehnicii şi a maşinismului în general nu poate şi nu trebuie însă judecată, cum spuneam mai sus, „în abstracto". Totul depinde în ultimă instanţă de întrebuinţarea care le este dată, de relaţia stabilită cu nevoile fundamentale, materiale şi spirituale ale omului, de conformitatea cu legile progresului social. În orice caz, sistemul maşinii conţine în el posibilitatea virtuală de a elibera omul de grele servituţi, de mizerie, de foame, de exploatare, posibilitate însă care nu-şi poate afla împlinirea decît în condiţiile unui echilibru ideal dintre cultură şi civilizaţie, spre care tinde umanismul socialist.

note

CE SE MAI AUDE CU RUGINOASA ?



Intr-o serie de articole am pledat cît mai documentat cu putinţă despre necesitatea refacerii urgente a palatului domnesc de la Ruginoasa. Entuziasmaţi de perspectiva unei asemenea realizări, numeroşi cititori din toate colţurile ţării ne-au îndemnat să continuăm a bate la uşa organelor de resort, respectiv Comisia Monumentelor Istorice.

Spre a satisface măcar astfel visul celor care văd palatul lui Cuza Vodă renăscut, publicăm un desen care îl reprezintă pe cînd adăpostea un spital al căilor ferate, deci o destinaţie lucrativă şi salvatoare pentru soarta clădirii.

Din partea Comitetului comunal de partid Ruginoasa primim următorul apel:

„Ruinile de la Ruginoasa, străjuite de impunătoarea biserică refăcută, urcă spre cer ca un caier de fum, dezolante şi uimite parcă de starea în care sînt menţinute, cu toată valoarea lor istorică. Chiar şi cel mai neavizat trecător ştie că acesta e fostul palat domnesc al lui Alexandru Ioan Cuza, după cum oricare sătean din partea locului îţi poate povesti cu mîndrie multe întîmplări legate de Cuza şi de Ruginoasa lui dragă, istorisiri moştenite din bunici.

Din dorinţa de a oferi cît mai mult publicului vizitator, care ne solicită în fiecare zi, vă rugăm să ne acordaţi sprijinul, trimiţîndu-ne, dacă se poate, reproduceri după fotografiile ce le posedaţi referitoare la palatul lui Alexandru Ioan Cuza.

Acestea, împreună cu ce mai avem noi, vor servi la amenajarea unui panou menit să contribuie la informarea, măcar modestă, a sutelor de vizitatori".

ss. Prof. VALERIU PRICOP

O asemenea iniţiativă din partea comitetului de partid şi a organelor administrative din Ruginoasa e meritorie şi singura la care pot recurge.

Dar ne vom mulţumi doar cu amintiri de album şi evocări nostalgice?

★

Institutul de Igienă din Iaşi a încheiat recent prima etapă a unui amplu studiu în legătură cu imunitatea în malarie, întreprins pe baza unui contract făcut cu Organizaţia Mondială a Sănătăţii.

În urma bogatelor investigaţii întreprinse, oamenii de ştiinţă au formulat o serie de măsuri ce trebuie aplicate într-o regiune intens impaludată în trecut, în scopul prevenirii unei eventuale noi infecţii. Cercetările au stabilit, totodată, valoarea metodelor moderne de diagnostic în depistarea purtătorilor aparent sănătoşi de plasmodii (agenţi etiologici ai bolii), ce au uneori însuşirea să genereze noi cazuri de îmbolnăvire.

Lucrarea cercetătorilor de la Institutul de Igienă din Iaşi, conţinînd rezultatele studiilor efectuate într-o primă etapă, a fost remisă Organizaţiei Mondiale a Sănătăţii.

★

La Iaşi, a luat fiinţă un Centru hidrometeorologic, aparţinînd de Direcţia teritorială de gospodărire a apelor.

Centrul va coordona şi îndruma cele 8 staţii hidrologice şi cele 40 de staţii meteorologice din Moldova.

De asemenea, prin mijlocirea aparatelor moderne cu care este dotată, noua unitate va elabora prognoze hidrometeorologice, — pe baza datelor culese de pe întregul teritoriu al Moldovei.

Centrul va fi echipat, printre altele, şi cu un aparat Radar de mare randament, ce va avea rolul să detecteze zone cu fenomene meteorologice, în special direcţia şi viteza de deplasare a norilor.

★

Bine cunoscuta în cercurile medicale mondiale revistă „Triangle" din Elveţia, publică articolul „Sistemul nervos central şi glandele endocrine" semnat de venerabilul profesor G. W. Harris de la Universitatea Oxford (Anglia).

Autorul, o autoritate în materie, evidenţiază în primul rînd şi în mod deosebit, aportul adus în cercetările privind glandele endocrine de către regretatul savant român prof. dr. Gr. T. Popa. Cităm:

„Din 1935 şi pînă în 1940 lobul anterior al hipofizei a fost considerat o glandă ce depinde de sistemul nervos central, dar fără ca ea să fie direct inervabilă. Cîţiva ani mai înainte, un tînăr student în medicină din Bucureşti, Grigore T. Popa, constatase că lobul anterior al hipofizei era legat la extremitatea sa superioară de tija pituitară (la nivelul eminenţei mediane) printr-un sistem port-miniatural.

Popa continuă apoi cercetarea acestor vase la University College din Londra în colaborare cu dr. Una Fielding. Primele lor publicaţii relative la sistemul port-hipofizial au anunţat rezultatele acestor cercetări (Popa Gr. T. şi Fielding U. în J. Anat., Londra, 1930 şi apoi Popa Gr. T. şi Fielding U. în J. Anat., Londra, 1933).

Continuarea acestor cercetări a arătat că sistemul port-hipothalamo-pituitar se regăseşte la numeroase vertebrate (Green) şi că el asigură circulaţia sîngelui începînd de la eminenţa medie pînă la lobul anterior al hipofizei. Numai astfel a putut fi emisă teoria lui Harris şi Green după care hipothalamus-ul acţionează asupra lobului anterior al hipofizei printr-un mecanism neuro-hormonal, mai precis prin intermediul fibrelor nervoase emanînd din hipothalam şi avînd terminaţii în sistemul port al eminenţei mediane; acolo, ele eliberează agenţii hormonali ce au rolul transportării substanţelor care reglează activitatea glandei.

Datorită acestor cercetări începute de Gr. T. Popa şi U. Fielding s-a stabilit existenţa unui mecanism regulatoriu al lobului anterior al hipofizei, care corespunde, în fapt, mecanismului neurosecretoriu ce intervine în funcţionarea post-hipofizei (Bargmann, Knowles)".

Pentru omagierea memoriei savantului român, revista publică şi fotografia sa (pe care o reproducem), cu următoarea explicaţie:

„Fotografie a profesorului Gr. T. Popa, făcută în 1935, cînd el a fost invitat să colaboreze cu prof. H. A. Harris de la Institutul de anatomie al universităţii din Cambridge".

CORESPONDENȚĂ DIN PARIS

CUNOAȘTEREA

Ne-am obișnuit să spunem că epoca noastră este prin excelență epoca de grăbire a transformărilor societății omenești, că schimburile din cele mai variate domenii de activitate social-umană au evoluat într-un secol, cît în 10—20 de secole precedente.

Această constatare prilejuiește reflecții foarte deosebite cu privire la disciplinele exclusiv-intelectuale, care nu se dezvoltă în egală măsură, așa cum ar fi de dorit.

Cea mai mare amploare o cunosc în special științele fizice și naturale, în timp ce domeniul științelor așa numite umane este mult mai puțin aprofundat.

ARTICOL INEDIT DE

LOUIS ARMAND

MEMBRU AL ACADEMIEI FRANCEZE

În ciuda unor anumite considerente, ar fi de dorit ca aceste științe să nu fie neglijate, ci, dimpotrivă, stimulate într-o asemenea măsură, încît să se poată ridica deasupra divergențelor de idei, fapt realizat în epoca noastră datorită progresului tehnic.

Între deosebirile de mentalitate contemporane și această apropiere „fizică" ar exista o deosebire mai evidentă, dacă ar fi posibilă atingerea într-un timp record a celor mai îndepărtate puncte ale globului, fără ca transmiterea cuvîntului și a imaginii să întîmpine dificultăți în spațiu. Trebuie precizat aici, că desconsiderarea aparentă a spațiului nu produce nici o modificare de timp (oricît de sensibilă ar fi ea) în perioadele care separă gradele de evoluție ale mentalităților umane sau în structura colectivităților constituite de oameni pe suprafața globului pămîntesc. Să considerăm că acest lucru reprezintă miezul problemei pe care ne-o punem.

Ținînd seama de aceasta sîntem îndreptățiți să susținem că omenirea și-a cucerit cu evoluția o dimensiune planetară. Deși nu este un punct terminus, poate fi considerat un stadiu la care probabil că va rămîne un timp apreciabil, avînd în vedere că spațiul a început să fie investigat, după părerea unor oameni de știință, și de la nivelul unor alte sisteme solare. În ceea ce privește însă informațiile noastre asupra acestor sisteme, ele sînt încă foarte vagi și vor continua să fie la fel de vagi, încă mult timp, cu toată încrederea pe care o datorăm progresului tehnic.

Iată, așadar, omenirea, îmbarcată pentru un timp nedeterminat, pe aceeași navă rătăcitoare, în plină mișcare de revoluție pe Pămînt. Aci, fiecare ființă, raportată la celelalte se află la jumătatea distanței dintre moarte și viață, într-unul din cele mai diverse contacte imaginabile. Nimeni nu și-a închipuit, vreodată că în curînd această nouă posibilitate va fi în măsură să stimuleze cu atîta intensitate imaginația tuturor regimurilor politice, a tuturor curentelor filozofice. I se poate reproșa omenirii acest curaj și, mai mult decît atît, îi putem prevedea un viitor nesigur, așa cum s-ar fi exprimat un Paul Valery la început?

Desigur, nu. Netemeinicia unei atare afirmații, a unei viziuni atît de pesimiste a faptelor este infirmată de înseși noile concepții ale evoluției noastre accelerate.

La o asemenea concluzie se poate ajunge numai prin dirijarea conștientă a noilor forme de educație, spre un orizont mult mai larg, decît cel cu care am fost obișnuiți pînă acum, prin metode noi de instruire.

Omul este chemat să-și îmbogățească volumul de cunoștințe utile, în vederea unei înțelegeri aprofundate a evoluției actuale, să-și împlinească în acest cadru misiunea sa de cetățean bine pregătit din punct de vedere profesional. Se observă schimbări din ce în ce mai dese ale profesiei (mult mai dese ca înainte), în scopul reprofilării și a realizării individuale, fapt care cere o împărțire din ce în ce mai variată și mai judicioasă a procesului de învățămînt. Pe zi ce trece devine mai imperioasă necesitatea informației continue, care nu trebuie să se oprească cu exclusivitate numai asupra unei anumite etape a vieții, ci să fie repartizată cu discernămînt, în timp.

Se pune, așadar, problema contactului de zi la zi cu cele mai recente cuceriri științifice, cu cele mai noi schimbări politico-economice.

Cu alte cuvinte, însușirea rapidă și continuă a volumului de cunoștințe, de la cea mai fragedă vîrstă, pînă la maturitate este chintesența evoluției noastre intelectuale. Organizarea acestei formări continue este îndubitabil o problemă de viitor, iar țara care o va atinge într-un timp record se va putea îndrepta cu pași siguri către mileniul al treilea.

Pentru că această chestiune pune de cele mai multe ori problema asimilării corecte a cunoștințelor, mi se pare necesar să atrag atenția cu deosebire asupra importanței pe care o prezintă. Sporirea posibilității de informare trebuie să ducă la formarea capacității intelectuale a adolescentului și nu s-o suprasolicite, să-i dezvolte apetitul pentru informarea continuă, după cele mai moderne metode.

Cu alte cuvinte, informația trebuie privită în mod necesar din punctul de vedere al beneficiului cultural pe care omenirea trebuie să-l obțină de pe urma cunoștințelor din ce în ce mai temeinice de care dispune acum și în viitor.

JOHN WAIN

John Wain este considerat pionierul grupului de scriitori englezi cunoscuți sub numele de „tinerii furioși" din care fac parte John Braine, John Osborne, Kingsley Amis ș.a.

S-a născut în 1925, și-a terminat studiile la Oxford, consacrîndu-se carierei universitare. În 1955 a renunțat însă la postul său universitar pentru a se dedica scrisului. Primul său roman, „Hurry on Down" (Coboară repede) a apărut în 1953. A mai scris romanele: „Living in the Present" (Trăind în prezent) (1955), „The Contanders" (1958) (Concurenții), „A travelling Woman" (1959), (O femeie călătoare), „Strike the Tather Dead" (1962) (Lovitura mortală), un volum de nuvele, „Nuncle" (1960), poezii și critică literară. Ține adesea conferințe pe teme literare la radio.

MESAJUL DE LA PIG-MAN*)

Nu i se mai spunea Ekky acum pentru că era băiat mare, avînd aproape șase ani și îmbrăcînd pantaloni de flanelă gri cu curea, ce nu mai erau susținuți de elastic, iar numele său era Eric... Totul urma să continue ca înainte atîta doar că Tăticul nu va mai fi cu noi, dar în locul lui va fi Donald. Il știa pe Donald, desigur, și nu avea nimic împotriva prezenței sale în casă deși i se părea, cînd stătea în pat și se gîndea la aceasta, cu înfrigurare și fără sens, că venirea lui Donald trebuie să însemne plecarea tatei. De ce să însemne aceasta? Casa era destul de mare. De ce făceau cei mari totul într-un mod așa de fără cap și stupid? Ei adesea îi spuneau să nu fie prost dar chiar ei erau proști așa fără rost, fără să rîdă sau să cînte sau să facă ceva, fiind doar proști și triști.

. . . . . .

Ca în cazul lui Pig-man, de exemplu. Nimeni dintre cei mari nu se comporta ca și cînd Pig-man ar fi ceva de care să se teamă. Poate că acesta doar *arăta* ciudat, asta era tot. Dacă în loc să-l evite așa de mult, ar fi ieșit afară într-o seară și ar fi privit la el, dacă l-ar fi privit bine și mai mult timp fără teamă, lăsînd ușa din spate deschisă pentru ca el să poată fugi înăuntru la adăpostul și căldura casei! Nu! Era mai bine la urma urmei să nu-l vadă pe Pig-man; cel puțin pînă cînd mai creștea; oricum, să ai aproape șase ani era ceva, însă nu însemna totuși să fii foarte mare.

Era însă o chestiune de neînțeles. Nimeni nu i-a spus vreodată să fie atent ca Pig-man să nu pună mîna pe el și nici nu a fost avertizat în vreun fel, așa că Pig-man *trebuie* să fie pașnic, pentru că dacă ar fi fost vorba de ceva care să-ți *poată* face vreun rău, cum e circulația de pe șoseaua principală, toți se grăbeau să-ți spună că trebuie să fii atent în ambele direcții și altele ca acestea! Cît despre Pig-man, nimeni nu-l pomenea vreodată; se părea că el nu intră în preocupările celor mari. Mama sa obișnuia să spună din cînd în cînd: — *Ia stai să văd, azi vine Pig-man, nu-i așa?* sau — *Vai, dragă, Pig-man o să treacă pe aici și nu am pus nimic afară.* Cînd vorbea astfel, pe Eric îl treceau fiori de spaimă și sudori reci; stătea nemișcat și aștepta, pentru că adesea continua: — *Eric, ia cojile astea* — sau altceva — *și du-le la găleată, puiule.* Găleata era cam la vreo cincizeci de metri depărtare de ușa din spate și era folosită de locatarii de la încă două case. Nici unul dintre ei nu se temea de Pig-man.

Culcat pe spate, Eric se căznea să lămurească lucrurile. Găleata lui Pig-man avea mînere; așa că el o ducea ca toată lumea, cu mîinile, — doar dacă, desigur, mergea în patru labe și o ducea în gură. Dar asta nu se prea putea, pentru că dacă mergea în patru labe care era diferența dintre el și un porc obișnuit? Să te numești Pig-man și nu Man-pig, în mod normal însemna că el merge pe două picioare și era îmbrăcat. Știe să vorbească? Poate că un fel de grohăit, sau altfel cum putea să le spună oamenilor ce fel de hrană doreste să i se pună în găleată? *De ce nu l-a întrebat pe Tăticul despre Pig-man?* Aceasta a fost greșeala lui. Tata i-ar fi spus tot.

Apoi mama sa îl strigă — *Eric! Fii drăguț, scumpule, și du-le astea pentru Pig-man. Eu sînt cu pastă pe mîini. Cînd vii, te las să iei tu ce a rămas pe castron.*

Stătu nemișcat o clipă, sperînd că de fapt nu a auzit-o spunînd aceasta, că era doar o voce în capul său. Insă Donald se-ntoarse spre el și-i spuse: — *Hai, du-te, băiete. Sper că n-ai nimic împotrivă!*

Eric spuse: — Dar astă seară *vine* Pig-man!

In mod sigur, se gîndi el, nu-i cereau să meargă afară, pe-nserate, chiar atunci cînd era pericolul cel mai mare de a-l întîlni pe Pig-man!

— Cu atît mai bine! spuse Donald, reluînd lectura ziarului. Incet, întrebîndu-se de ce picioarele nu refuză să se miște, Eric trecu în bucătărie. — *Iată!* îi spuse mamă-sa, arătînd spre o sacoșă mare, plină cu coji de cartofi și resturi.

O luă și deschise ușa din spate. Dacă era sprinten și alerga pînă la găleată, va putea să ridice capacul, să arunce conținutul repede înăuntru și să fie înapoi în casă cît ai număra pînă la zece.

Unu, doi, trei, patru, cinci, șase. Se opri. Găleata nu era acolo. Dispăruse. Eric privi în jur, lumina deși slabă nu era chiar *atît* de slabă. Putea vedea că găleata dispăruse. *Pig-man iusese deja acolo.*

Șapte, opt, nouă, zece, înaintă ușor, cuprins de veselie Iată-l înapoi în casă, unde era și plăcut și unde-l aștepta trenul său.

— Pig-man a plecat, mamă! Găleata nu-i acolo.

Ea se-ncruntă, cu mîinile înfipte în pasta pentru prăjituri. — *A, da, cred că l-am auzit, cu puțin înainte. Da, asta a fost chiar înainte de a te chema, dragă. Așa mi-am adus aminte de el.*

— Da? făcu el politicos, punînd jos punga.

— Deci dacă dai o fugă, poți să-l ajungi ușor. Zău că vreau să scap de resturile astea.

— Să-l ajung? — întrebă el, zăbovind în ușă.

— Da, dragul meu, *să-l ajungi,* răspunse ea cam aspru (Tînăra mamă energică știe cînd să fie fermă). Nu cred că a putut ajunge prea departe.

Inainte ca ea să fi terminat, Eric era afară, alergînd. Aceasta era o tehnică ce o cunoștea: să procedezi ca și cînd ai intra într-o apă rece ca gheața. Dacă era sfîrșitul, dacă Pig-man îl prindea de mînă și-l tîra pînă la cocioaba lui? Balansînd sacoșa de hîrtie, alerga repede, în timp ce se lăsa întunericul.

Privit din spate, Pig-man era așa cum și l-a imaginat. Cu un mers încet, legănat, puțin adus de spate, cu o pălărie veche trasă pe cap (să-i ascundă urechile?) și cu găleata în mînă. Poate că acesta era doar un șiretlic, probabil că el putea să alerge destul de iute cînd ochișorii săi răutăcioși vedeau un copil sau altceva... mînca acest Pig-man păsări? Sau poate pisici?

Eric se opri. Deschise gura pentru a-l striga pe Pig-man dar la prima încercare nu ieși din gura lui decît un țipăt răgușit. Inima îi zvîcnea puternic. Nu auzea nimic.

— Domnule Pig-man! strigă el, și de data aceasta cuvintele ieșiră clare.

Bătrîna figură cu mers nesigur se opri, se-ntoarse și privi la el. Eric nu vedea bine din locul în care stătea. Totul, chiar și teama sa a dispărut și se simți copleșit de valul năvalnic al curiozității sale.

Inaintă cu cîțiva pași. Cu fiecare pas vedea mai clar. Pig-man era un om obișnuit.

— Hei, băiețaș! Ai ceva pentru grohăitorii mei? Eric dădu din cap, mut și-i arătă sacoșa. Care grohăitori? Ce a vrut să spună?

Pig-man puse jos găleata. Avea mîini obișnuite, brațe obișnuite. Luă jos capacul. Eric ținu sacoșa întinsă și pentru o clipă mîinile lor chiar s-au atins. L-a cuprins un sentiment de recunoștință. Pig-man răsturnă resturile în găleată și-i înapoie coșul.

— Mulțumesc, băiețaș! i-a spus el.

— Pentru cine-s astea? întrebă Eric, pronunțînd iarăși cuvintele foarte clar. Vocea sa părea să aibă o viață a sa proprie.

Pig-man își îndreptă capul, mirat. Apoi izbucni în hohote, însă nu ca un porc, cîtuși de puțin: — *Ha, ha, ha!* Continuă Pig-man, *doar nu crezi că pentru mine, ai? Ha, ha!*

Puse capacul înapoi pe găleată. — *E pentru bătrînii grohăitori. Pentru porci. Asta le place. Da fără cozi de fructe. Las cîteodată un bilețel pe care scriu ce nu trebuie pus înăuntru. Li doare burta.*

Se numea Pig-man pentru că îngrijea niște porci!

— Vă mulțumesc, spuse Eric. Noapte bună. Alergă înapoi spre casă, auzindu-l pe bătrînul acesta care era la fel de obișnuit și de normal ca toți bătrînii, spunînd cu vocea unui om bătrîn, ca oricare: noapte bună, fiule.

Deci așa se fac lucrurile. Pur și simplu mergi drept înainte, fără să te-ngrijoreze una sau alta. Cum ai intra în apă rece. Ai făcut-o și gata!

Își încetini mersul pe măsură ce se apropie de poartă. De exemplu dacă ai o problemă la care vrei un răspuns și ai simțit mereu că nu poți întreba, ceea ce-ți rămîne de făcut e să întrebi. Așa direct, cum ai merge la Pig-man. Lucruri dificile, necazuri, întrebări ,să le tratezi la fel cum ai făcut cu Pig-man.

Așadar, asta era!

Lumina caldă se revărsa prin ușă. O deschise și intră. Mamă-sa era lîngă masă, continuînd să frămînte pasta. Il va lăsa să șteargă castronul, lingura — da, da și lingura. Insă nu chiar acum. Exista un lucru mai important.

Puse jos sacoșa de hîrtie și se duse la ea.

— Mămico! i se adresă. De ce nu poate sta tăticul cu noi chiar dacă Donald e aici? Vreau să spun de ce nu pot locui și el și Donald cu noi?

Mamă-sa se-ntoarse și se duse la chiuvetă. Dădu drumul la robinet și-și spălă mîinile.

— Auzi, dragă, strigă ea.

— Ce-i, se auzi vocea lui Donald.

— El tocmai m-a întrebat... Inchise robinetul și-și șterse mîinile, fără să privească la Eric. Vrea să știe de ce nu poate Jack locui cu noi.

Urmă o clipă de tăcere, apoi Donald spuse încet, încît vorbele lui de-abia au fost auzite de Eric: — *Asta-i greu de spus.*

— Poți curăți castronul i-a spus mamă-sa lui Eric. Il ridică în brațe și-l sărută. Apoi își apropie fața de-a lui, lăsîndu-i pe ea o pată umedă: *Sărmanul Ekky,* spuse ea cu o voce ciudată.

Il puse jos ,iar el începu să radă castronul ,fiind sigur cel puțin de un lucru, că cei mari sînt nebuni și stupizi și-i era ciudă pe toți, absolut *pe toți.*

*) Fragmente

Traducere de **Grigore Vereș**

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

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

Prezentare grafică VALER MITRU

Redacția și administrația: Iași — Palatul Culturii — telefoane: 5877—5847.

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași — str. V. Alecsandri, nr. 6