

CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 43 (246) • SÎMBĂTĂ 24 X 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

TÎRGUL INTER- NAȚIONAL

Obişnuit, expozițiile și târgurile internaționale sînt estimate în hectare, număr de pavilioane participante, tone de exponate — adică în cifre și date statistice comparative, fiecare dintre ele ambiționînd a depăși precedentele. Aceasta fiindcă, aflat sub grăbitul călcii al lui Hermes, târgul e din cele mai vechi timpuri un creator de tradiții. E destul să ne amintim evoluția târgurilor noastre anuale din răspîntiile fluxului de mărfuri și oameni; datinile legate de prezența ofertanților și a cumpărătorilor în locurile dinainte alese; îmbinarea necesarului cu delectarea pentru a face din aceste târguri adevărate sărbători.

Octombrie '70 ne aduce bucuria primului mare Tîrg Internațional al României Socialiste, acest expo '70 care deschide șirul tradiției unui nou oraș-tîrg internațional pe harta comerțului mondial: București. Axat pe tema „Construcția de mașini și electrotehnică”, târgul recent inaugurat a atras 728 de firme de pe toate continentele, fiecare grăbindu-se a înălța sub cerul auriu de toamnă românească pavilionul țării respective.

Dar nu valoarea incontestabilă a participanților impresionează în acest uriaș conclave, ci în primul rînd ținuta pavilionului central al țării gazdă. Așadar, această țară doar „eminentemente agricolă” și doar cu pitoresc orientat de târguri agro-zootehnice, după numai două decenii de încordată dar sistematică dezvoltare industrială, organizează un tîrg internațional de tehnică de o asemenea amploare și prestigiu, o confruntare în care tehnica românească se dovedește matură și la cel mai modern nivel. Tîndra noastră industrie aduce peste 1300 exponate produse de 150 de firme, cutezînd astfel a păși sigur în bătălia pieței mondiale. În 1950 întreprindem relații comerciale cu 29 de țări, în 1970 numărul acestora a urcat la 110; ultimul cincinal ne-a adus o creștere de 80 la sută a volumului comerțului exterior față de 1965, adică o depășire cu 25 la sută a procentajului planificat.

Dar mai semnificativ ca toate e blîndeșea cerului sub care flutură drapelul reunite în Expo '70. Se aude aci bucuria unei țări care-și vede împlinită menirea ei civilizatoare într-un concert alt de prestigios. O țară a cărei industrie a exportat în ultimul an 59.000 de tractoare, adică plîne și viață; 400.000 motoare electrice, adică lumină și viață.

CRONICA



GR. MAFTEI :

„Icar” (metal)

(Continuare în pag. 6-a)

SUB VRAJA LUI EMINESCU

Trebuie să sap foarte adînc să aduc la lumină din memoria mea acea trăire de o clipă, cînd — întîlnind pentru întia oară poezia lui Eminescu — m-a fulgerat gîndul: fac cunoștință cu un nou geniu. În 1910 un profesor român de la Arad Ioan Costa mi-a citit cîteva poezii deosebit de dragi lui, patru-cinci de Eminescu, apoi cîte una de Coșbuc, Iosif și Goga. Nu mi le-a citit numai, le-a declamat, explicat și tradus improvizat. Azi nu-mi mai aduc aminte de toate poeziile, dar n-am uitat, nu voi putea uita niciodată, că, dintre poeziile lui Eminescu, atunci am auzit întia oară *O, mamă... Somnoroase păsărele și Mai am un singur dor.*

Desigur și aceasta a adus cu sine faptul că n-am știut să evaluez imediat întîlnirea cu Eminescu după însemnătatea ei extraordinară. Dar și altceva. Deși pe atunci vorbeam destul de bine limba română — o, nu și cea literară, ci limba populară din jurul Aradului —, nu mi s-a relevat la prima auzire armonia specifică a asociațiilor gîndurilor, a genului creator de imagini și a muzicalității cuceritoare a limbajului lui Eminescu, care fac versurile lui atît de dureros frumoase, să plîngă sonor sau cu sugeturi. Totuși de îndată am înțeles că e un poet genial!

Abia cînd căderea Republicii Sfaturilor Ungare m-a obligat să ajung în emigrație la Viena, și cînd — student al Universității de acolo — am ajuns în relații cu studenții români de la facultatea de filozofie, între care cu Lucian Blaga, mi s-a trezit din nou interesul pentru poezia română și în primul rînd pentru Eminescu.

Într-una din aripile laterale ale Burg-ului vienez era societatea studenților români de la Viena: România Jună, care a avut la întemeierea ei, cu o jumătate de secol în urmă, drept dintii președinte pe Ioan Slavici, iar drept cel dintii bibliotecar tocmai pe Eminescu. Această tradiție a determinat și caracterul activității culturale a organizației studențești. În ședințele plene convocate în fiecare sîmbătă, tinerii scriitori țineau conferințe despre literatura română și paralel cu aceasta, vorbeau în simpoziune deosebite despre poezia lui Eminescu. Astfel am avut prilejul să cunosc ceva mai de aproape viața chinuită și operele principale ale poetului genial. La jubileul de jumătate de veac al României June, în 1921, am ajuns și eu să țin o conferință despre el în limba germană pentru publicul internațional peștrîl al clubului cultural universitar, ilustrîndu-mi textul cu cîteva traduceri de ale mele în limba germană.

Cu puțin timp în urmă își pornise Gămări Jenő excelenta sa revistă Tüz (Focul). Cu Gaál Gábor eram și eu unul dintre redactorii revistei, care imediat după apariția ei a creat contacte cu personalitățile eminente ale literaturii progresiste mondiale: Henri Barbusse, Romain Rolland, Heinrich Mann, Ștefan Zweig, H. G. Wells, Upton Sinclair, și încă un număr destul de mare de scriitori cu renume mondial care ridicau nivelul revistei cu scrieri originale.

În numărul din 8 octombrie 1922 am publicat cea dintîi traducere a mea din Eminescu: sonetul „Trecut-au anii...”

ZOLTAN FRANYÓ

GREVA GENERALĂ DIN 1920

România socialistă, impresionantă afirmare a e-lanurilor creatoare ale întregului popor angajat pe drumul marilor progrese, oferă noi posibilități de apreciere a energiilor revoluționare desfășurate de clasa muncitoare în trecutul ei de luptă.

Perspectiva deschisă de coordonatele dezvoltării multilaterale a României de astăzi, relevă, astfel, cu un plus de pregnanță, sensurile majore ale etapei 1918 — 1920, perioadă de mare încordare și afirmare tot mai fermă a clasei muncitoare, ca factor important în viața politică a țării.

Un pas hotărîtor către evenimentul principal al acestei etape — greva generală — l-a constituit succesiunea grevelor și acțiunilor revoluționare, conduse de militanții revoluționari aparținînd aripii de stînga a partidului socialist, care au reușit să cîștige încrederea maselor. În procesul desfășurării lor, grevele neîntrerupte ale anului 1920 au condiționat o serie de factori hotărîtori în declanșarea acțiunii capitale, prin accentuarea luptei de clasă și prin creșterea conștiinței revoluționare a proletariatului, printr-o mai bună organizare a acțiunilor în cadrul întreprinderilor și impunerea controlului muncitoresc. Consecințele imediate ale acestui proces de creștere ideologică și organizatorică a clasei muncitoare se concretizează în

lărgirea fără precedent a valului grevist care, în primăvara și vara anului 1920, cuprinde minerii din Valea Jiului, muncitorii forestieri din Valea Mureșului, ceferiștii din importantele centre Cluj, Timișoara, Brașov, antrenînd astfel orașe și regiuni întregi. Concomitent, starea revoluționară se extinde și frămîntările cuprind rîndurile țărănimii, funcționarilor și intelectualilor.

În luna august, cînd șirul grevelor cuprinde o mare parte a țării, mișcările capătă un pronunțat caracter politic. Procesul revoluționar ascendent este adîncit acum de grevele generale pe ramuri de producție, sprijinite și de alte categorii sociale, nemulțumite de politica antipopulară a guvernului Averescu. Perspectiva deschisă de numeroasele acțiuni greviste desfășurate în diferite centre, climatul revoluționar existent, puneau imperios problema unui front unit, coerent ca aspirații și acțiune — greva generală.

În fața uriașului avînt revoluționar, clasele dominante urmăreau, prin guvernul Averescu, să înăbușe prin violență luptele muncitorilor. În acest scop au fost introduse în fabrici gărzi militare, curțile marțiale judecau pe muncitorii revoluționari, patronii concediau pe membrii comisiilor muncitorești. Guvernul a adoptat, de ase-

menea, în august 1920, legea antimuncitorească Trancu — Iași, „pentru reglementarea conflictelor colective de muncă” prin care se prevedea interzicerea grevelor politice și economice în întreprinderile de stat. Declararea grevei în alte întreprinderi era admisă numai după îndeplinirea unor îndelungate formalități și acceptarea arbitrajului. Se prevedea, de asemenea, pedeapsa cu amendă și închisoare pentru cei ce organizau greve. Cu toate rigorile și amenințările însă, acțiunile clasei muncitoare au continuat cu intensitate crescîndă. Chiar datele vădit micșorate ale statisticilor burgheze arată că, din martie pînă în octombrie 1920, au avut loc 345 de greve mari, dintre care 112 la București.

Efervescența revoluționară adîncea, astfel, îngrijorarea claselor dominante, care pregăteau noi măsuri de represiune împotriva muncitorilor. În august 1920, armata a deschis focul împotriva muncitorilor de la Arsenalul din București. Măsurile teroriste însă nu au intimidat clasa muncitoare care, cu capacitatea ideologică și organizatorică crescînde, pregătea noi bătălii de clasă, pentru a menține cuceririle obținute în anii de avînt ai mișcării muncitorești, și pentru obține-

AUREL LOGHIN

(Continuare în pag. 10-a)

jurnal

FIȘE DE ROMAN XIV

Și iar gândul, ideea pe care ai exclus-o pînă acum, găsind destule argumente. Dacă nu-ți vor da votul? Sigur, și s-ar face o mare nedreptate, pentru că meriți cu adevărat acest post. Te temi fiindcă îl cunoști foarte bine, tu însuși ai început să privești înapoi cu ochii lor...

Orgoliul tău se oprește aici, în fața acestor oameni, a miinilor lor uscate, care învîrt din obișnuință niște creioane sau niște foi de hirtie. Incepi cu mățăhălosul din capăt, mai gras decît și-ar putea cineva închipui, degustător la înfățișare și la atingere, — și-aduc aminte cum te-a bătut odată prietenește cu palma moale pe obraz și numai contactul cu pielea lui jilvăv îți-a provocat o greață cumplită — cu acest ins mereu ciudat, gata să hototească în ris pentru cine știe ce fleac, îl lași să-și mototolească în palme bătăta, și te apropii de altul mai tînăr, aproape de vîrsta ta, pe care niciodată n-ai reușit să știi în ce ape se scaldă. Fața lui ovală, pe care scilpesc lentilele fumurii, montate în metal, poate chiar în aur, este impenetrabilă...

Nu mai poți înalta prin fața lor, le întorci spatele, le alungi imaginea repede, cu niște fragmente din propria-ți copilărie, ești obosit, te-a cuprins inexplicabil tristețea, ca o ghiară în gît, nemalpomentită. Te simți izolat, împins la margine de tot, prădat pînă și de dorințe, acum, în acest moment, cînd ai ajuns la bifurcația șoselei — trebuie s-o iei la dreapta, spre munții care se găsesc în zare — nu mai ai nici dorințe. Parcă pînă aici ai tot tărăgănat ceva, și-ai irosit puterile, sau ai bijbit tocmai din lipsa puterii.

Știi că șoseaua duce în satul tău pe care va trebui să-l străbați pînă aproape de mijloc, un sat asemănător cu acesta, prin care gonești acum, stingherit de atîta lume îmbrăcată ca de sărbătoare... Ai fost împins de o mulțime pestrîșă, luat de ea și blocat aici, în fața bisericii. Ai putea totuși să protestezi, să te strecori, dar aștepți liniștit, amîndu-ți țigara. Singurătatea orelor de pînă acum te-a amărit destul și mulțimea asta veselă a început să te distreze. Tragî încet geamul în jos și întrebi pe femela care te privește cu o oarecare neîncredere sau condescendență de care se bucură străinii — ce se întîmplă? Este vorba de o nuntă, și ridici geamul la loc, așteptînd între cordoanele de oameni, îți aprinzi o altă țigară, dar tocmai acum lumea se dă în lături, se faghesule cînd într-o parte, cînd într-alta, și observi o clipă, ca o fulgerare, voalul alb al miresei.

Dar tocmai aici, în mijlocul acestei veselii, începe să-ți se stringă inima și ai vrea să fugi, să fii singur, ca și cum ai fi înfăptuit o cumplită fărădelege. Te sufoci în acest aer de veselie minune în șir și, cînd îți dai seama că nu mai rezisti, pornești motorul, te strecori cu mișcări brusce, stingace, ești gata să lovești un copil și auzi cum cineva te injură.

Mașina începe să prindă viteză, șoseaua s-a eliberat complet și ar trebui să-ți readuci țar simțămîntul acela, sau starea aceea plăcută de evadare. Dar nu mai reușești. Din instinct știi că ai lăsat în urmă, ceva foarte important pentru viața ta, deși nu l-ai putea numi, și că poate cîteva ore, acolo, spre punctul care gonești, va trebui să înduri, să faci, să ascuți...

Apoi, fără nici o pregătire, fără nici un amănunt pe care să-ți îl recunoști, un copac sau pod sau curbă de care să-ți fi adus aminte, a apărut brusc dreptunghiul galben, mărginit de o linie subțire, neagră și ai silabisit cele șase litere, numele unui sat, un nume foarte comun, de care te simți complet străin. Continui să le silabisești în neștire, încordat, atent ca să nu depășești casa aceea.

CORNELIU ȘTEFANACHE

UNIVERSITAS

De la „poarta suspinelor”, din fața vechii clădiri în care au început, acum 110 ani, cursurile primei universități românești și pînă sus, spre Copou, spre facultăți și cămine, grupurile de tineri, într-o veselie contagioasă, calcă în zilele acestea peste covoarele galbene ale frunzelor ucise de asprimea brumătă a nopților de octombrie. Se repetă astfel un dureros ritual al anotimpurilor, evocîndu-l pe acela al generațiilor care se succed neîntrerupt, fiecare adăugîndu-și energice, capacitățile creatoare, dorința de a se realiza — la tezaurul comun al umanității.

De o sută și zece ani, tineri și tînere cu ochii strălumiți de năzuințe și visuri se îndreaptă către amfiteatrele, laboratoarele, bibliotecile universitare, traversînd anotimpurile și, în ultimă instanță, istoria zbuciumată a țării care și-a găsit în socialism făgașul depinelor biruinți. Florilegii alții și alții elanuri latente converg către acel unic focar spiritual fărînt prin sîcînța înaintașilor și deschis la 26 octombrie a anului 1860: Universitatea. De atunci, ansamblul studiilor academice s-a extins mult, și nu numai în centre vechi de cultură, precum Bucureștiul, Craiova, Brașovul, Sibiu, ci și la Galați și Petroșeni, Tg. Mureș și în alte localități unde funcționează cel puțin Institute Pedagogice. „Alma mater Iasensis”, inaugurată sub oblăduirea domnitorului Cuza și a sfetnicului său Mihail Konăniceanu, definește locul întâi, ca vîrstă și ca prestanță, în planul vastei rețele universitare a țării. Continuuî și dezvoltînd nucleul studiilor superioare ale Academiei Mihăilene, creată încă din 1835, această citadelă a culturii și-a promulsat luminile prin profesori iuștri, de la Simion Bărnuțiu la Titu Maiorescu, de la G. Cobălcescu și Petru Poni la Ibrăileanu, Fr. Rainer, G. Călinescu. Pe lîngă mîile de absolvenți care au asigurat progresul școlii românești, a impus tradiția creației științifice și artistice, dezvoltării intensive a tehnicii, premiază a actualului proces de industrializare a României.

De sub teii Copoului, de la Biblioteca în care a lucrat Eminescu, spre căminele politehnicienilor din Tudor Vladimirescu, viața lasului actual este împregnată de freazăl tineresc al studențimii. Trecut și prezent se leagă astfel sub semnul culturii noi, preferîndu-viteza rodnică. Bie ca, păsînd în al doilea deceniu din cel ce al doilea secol al existenței sale, Universitatea din Iași și-a onoreze trecutul, iar tineretul de azi și de mine să fie tot așa de pătruns de roua său în cultură, după îndemnul lansat cîndva de Mihail Sadoveanu, căci și astăzi „Iașul generos, Iașul tineretii noastre își sună chemările ca în legendă”, înmănușînd energicele și speranțele în jerba boagă a creației menită să asigure permanențele atîncîrrii și ale sufletului românesc.



„FORMULA POLITISTĂ”

ÎN ROMAN

Prozatori noștri dar a fi mai puțin interesați de substanța operelor pe care le scriu, în favoarea unei formule cu o aderență tot mai mare

MOMENT

la public. Ideea aparține lui Mihail Ungheanu și constituie centrul gravitațional al articolului Ambiguitatea și echivocul formulei politiste din Contemporanul nr. 42 (16 oct.). Și cum însăși epica politistă are darul de a atrage ca un magnet clienții, se explică de ce au apărut în ultima vreme romane ca Iarna Fimbul de Alice Botez, Martorii de Mircea Ciobanu, Ultimii de Bujor Nedelcovici, Animale bolnave de Nicolae Breban, ș.a. Punctul slab al tuturor acestor cărți — altmăd critică — stă tocmai în utilizarea tehnicii politiste, „canavaua politistă” tînzînd „înțotdeauna să devină, din simplu suport, scop în sine și să umbrească res-

adăugăm, pentru opera dramaturgului, încă unul: omorul prin exces de claritate. Și lmi permit s-o spun, pentru că n-am fost niciodată avocatul absconșului. Fiecare pagină, din cele pe care le-am scris mărturisește nevoia mea de împerețire. Sau, referindu-se la o frază a lui Mark van Doren despre Hamlet („E o enigmă pentru că este real”); Și ca atare, zice Eminescu, se refuză clasificării, Preluim, desigur, valoarea Idellor cuprînde într-o piesă. Dar mai mult decît ele ne bucură concretiza absolută a personajului Cînd e să fie, iar fiecare personaj a adevărat viu își are zona lui de umbră, de contradicție, de echivoc. Este, în unicitatea lui, o enigmă

fi zăcut alt de îndelung în sertarele clujene această cină înct autorul să fi uitat de ea, sau caiețele de teatru sînt considerate încă ceva de uz intern? Cine o fi cel care ne obiăă să cecîlnăm: o cină, două cîne?

OPERA DE ARTĂ — O ONTOLOGIE ESTETICĂ

În contextul dezbatelor purtate asupra spectaculului fenomenului artistic, dezbatereii fundate pe poziția filozofiei marxiste, eseuul lui Adrian Rădulescu, intitulat Dialogul „omului imaginar” al artei cu „omul real” al vieții (vezi Convorbiri literare, nr. 5, a.c.) aduce o serie de elemente de un deosebit interes. Delimitînd între orizontul cunoașterii artistice și celei științifice, cu referiri ample la punțile lor de leagănuri ce-și au existență, prin intermediul obiectului real, acest obiect fiind supus, prin persoana creatoare, cunoașterii și trăirii umane, autorul vine să propună o posibilă interpretare a spectaculului artei, a diferenței specifice a factorului estetic în raport cu celelalte forme de manifestare a esenței omului. Reținem ideea că, în orizontul esteticului, „creația artistică își devine sîesi obiect”, ea fiind doar un mijloc al trecerii unui obiect din neartistic în artistic, cf



constituind „însăși substanța” din care se zămislisește opera artistică. Prin urmare, aici, în sfera artei, însuși raportul conținut-formă are un propriu a fi, specific doar în această ordine a afirmării omului: dintre toate formele de exprimare „posibile” numai forma artistică „este singura care poate să devină sîesi conținut”. Or, în acest caz, evident, forma artistică este „o formă de sine”, o „formă de dragul formei”, căci ea nu este numai ceva aplicat unui conținut preexistent și luat de artist pentru a-l înfrumuseța doar, ci înseamnă o formă care și creează conținutul. Această idee, interesantă și fecundă, aduce, cum se poate constata, o privire echilibrată asupra relației ce există în cadrul artei între obiect și subiect, real și ideal, determinare și creativitate etc. Opera de artă este considerată, deci, ca un obiect specific, această specificitate punînd într-o lumină clară dialectica raportării permanente dintre realitatea lumii înconjurătoare și noua realitate a artei: opera de artă nu înseamnă doar cunoaștere a unui obiect real, ci ea însăși este obiect de cunoaștere. Deci arta este prin sine însăși, spre a deveni pentru noi, o realitate de cunoaștere, fiind deci o cunoaștere a ceea ce ea însăși s-a creat, întrucît „imaginea artistică nu este doar o imagine ideală a unui „ce”, real, ci un „ce” ideal cu propria sa rațiune de existență”. Privînd eseuul în ansamblu se poate spune că se încearcă, desigur în linii mari dar cu destule puncte rigurose argumentative, o ontologie a spectaculului artei. Un dialog larg în acest sens și-ar dovedi, fără îndoială, rodnicia.

N. IRIMESCU



DISCUȚIE DIFICILĂ

Manualul de Istoria literaturii române pentru clasa a X-a este discutat, într-o pagină a unui recent număr al revistei „România literară”, de către conf. univ. dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, prof. emerit Ion Popescu și prof. Sp. Priescu. Trecînd peste caracterul eufemistic al titlului primei intervenții, care consideră manualul o „excelexnță îndgăduință”, subscrim observajilor cuprinse în respectivele rînduri, inclusiv aceea potrivit căreia „se vede încă destul de rar considerarea fiecărui opere literare, chiar a unui sonet, drept ceea ce este, adică drept univers închis, de sine stătător, în care elementele constitutive se cheamă și se așează parcă de la sine într-o organică unitate”.

Poi fi acceptate și observații cuprinse în celelalte două intervenții, cătoro însă le lipsesc uneori o necesară claritate a exprimării. Un exemplu: „Fiește, putem separa operele beletristice de cele care, implicit, au conținutul cu acestea (...) însă ponderea acestora (!) într-un manual de Istoria literaturii române este, cred, exagerată. Sau: „Manualul de clasa a X-a a acordat mult spațiu lui Ion Hellade Rădulescu, Titu Maiorescu, B. P. Hasdeu, dar îl lansează pe Konăniceanu, care are patini admirabile de limbă (s.n.) în discursurile lui. Ore nu trebuie adoptat un criteriu unitar?”.

Care ar fi acela? Sau: „Știm cu toții că Eminescu este cel mai mare poet român. Dar oare nu trebuie să insistăm asupra revalorizării tematicii eminesciene? Asupra postumelor sale?”.

Motiv pentru care sîntem cu totul de acord cu afirmația: „Citiu-vor va înțelege că autorilor nu le va fi ușor să aleagă între cerințele programelor școlare și pretențiile participanților la această discuție”.

O CINĂ, DOUĂ CINE...

De la un număr la altul, „Caietele teatrului Bacovia” ambiționează a se împlini ca o revistă de frumoașă tînută care odîncește viața artistică a Bacăului, bine înțeleasă văzută din incinta teatrului. Astfel, caietul de octombrie, în afara materialului de serviciu privind activitatea scenei bacăuane, ne aduce versuri de Radu Clirnei și piesa într-un act „Cina în stare de veghe” de George Genoiu.

Je nanț însă faptul că piesa respectivă apare concomitent și în revista „Tribuna” din 8 oct. 1970. O

MERȚI, ION!

Ion Omescu, înainte de premiera propriei piese, Rebelul, nu vrea să dea explicații de felul: Piesa mea trebuie interpretată astfel. Ea spune cutare lucru. Ideea principală este cea pe care v-o semnalez eu. În locul dădăcelilor nuanțate, el preferă să ne facă o invitație la spectacolul România literară îl oferă, pentru aceasta, trei colonie, din care dramaturgul, profitînd, compune un minuscul ahid pentru frecventarea teatrului autentic, pentru noi dar și pentru el, artist care își pune mereu întrebări, care caută mereu certitudinile...

Pe marginea invitației sînt create cu discreție cîteva gînduri, cîteva crecînte, ale sale și ale altora: Istoria ne-a turnizat nenumărate înduri de-a ucide înțelele vii; fierul, otrava, simbulul. Indiferența. Să mai

SPORT LA DRUMUL MARE

De cîteva zile urmăresc atent rubrica „Aflăm de la Miliția Capitalei”, din „Informația Bucureștului”. Sînt la curent cu ultimele accidente, ultimele spargerii, arestarea ultimilor infractori.

Despre Cursaru însă, nici o vorbă. Se vede că încă n-a fost prins. Ne facem datoria cetățenească de a atrage tu-turor atenția că printre noi circula în deplină libertate numitul Cursaru Nicolae, care, în plină zi și în fața a zece mii de martori, a comis infracțiunea numită, într-o bună limbă românească, hojia la drumul mare.

OBIECTUL FURTULUI: Una bucată victorie. COMPLICI: Vasile Neacșu, zis și „Tușierul”. UNELTE FOLOSITE: Fluierul pe post de gură de lup. CIRCUMSTANȚE ATENUANTE: N-are. SCURTĂ DESCRIERE A IMPREJURĂRILOR ÎN CARE S-A COMIS INFRACTIUNEA: La meciul de fotbal „Steaua” — „Politehnica”, numitul Cursaru a favorizat evident și într-un mod absolut ieșit din comun echipa bucureșteană. Conduși multă vreme (și pe merit) cu 2-1, militarii au „egalat” printr-un gol înscris dintr-un ofsaid mai evident decît luna plină într-o seară fără nori. La protestele ieșenilor, numitul Cursaru a refuzat să se consulte cu tușierul Neacșu (care, în paranteză fie spus, la faza amintită și-a folosit steagul doar pentru a se apăra de muște). Arbitrul (ierțați-mă că folosesc într-un context evident străin cuvîntul arbitru, pe care „Larousse” îl definește ca pe o „persoană însărcinată să

conducă un meci făcînd să fie aplicate regulile jocului”. Cursaru a aplicat o frumusețe de reguli mincinoase, utilizînd fluierul ca pe un obiect proprietate personală pus în slujba unei cauze personale), în ipoteza c-ar fi fost cît de cît cinstit, trebuia să întrebe tușierul. Dacă vîzuse clar, bine înțeles, n-avea de ce să întrebe — dar, în acest caz, era imposibil să nu fi sesizat ofsaidul. Deci, ori a văzut și a tăcut ori n-a văzut și n-a întrebat pentru simplul și sfîntul motiv că „egalarea” (iar un cuvînt străin și stingher în contextul dat) îi convenea. Numitul Cursaru, deghizat în arbitru, a continuat, în această repriză a II-a, să opereze în vîzul lumii, rostogolind lovituri de pedeapsă în favoarea bucureștenilor și dictînd... repetarea acestora atunci cînd „Steaua” greșea execuției (le!), tolerînd faulturile grosolane ale lui Tătaru, sancționînd „delicte” imaginare (inclusiv... „pași”) de pomină ai portarului lordache), prelungînd timpul de joc și conștințînd un al treilea gol, marcat de „Steaua” prin fault și henț. ALTE OBSERVAȚII: Într-o vreme se putea juca fotbal cinstit la București. Iurea cursarilor a tulburat apele. Oricum, provincia (să ne amintim și pătania craiovenilor cu „Rapidul”) n-are de loc de gînd să înghită și să tacă.

Dacă ar fi după mine, aș lipi pe toate gardurile poza lui Cursaru și aș scrie dedesubtul ei un singur cuvînt, ca-n western-uri: WANTED!

M.R.I.

DIRECTIA REGIONALA C.F.R. IASI

Și în perioada de toamnă sau iarnă se poate călători cu trenul, cu preț redus, pentru vizitarea diferitelor localități sau puncte turistice din țară, utilizînd biletele în circuit.

Adresați-vă cu încredere la Agenția de voiaj din Iași, strada Lăpușeanu nr. 22, precum și la cele din Bacău, Suceava, Vaslui, Roman, Bîrlad, Piatra Neamț, cu cerere în care indicați traseul dorit. Vi se eliberează imediat biletul solicitat.

convorbirile „cronicii“

...cu poetul DAN DEȘLIU

- Nenorocirea unor autori este că sînt prea de timpuriu categorisiți definitiv.
- Nu mă consider un neînțeles, ci un autor mai puțin cunoscut.
- Am intrat prea repede în manualele școlare.
- Arta rămîne chestiune de caracter.
- Singura modalitate de a evolua este de a-ți cunoaște limitele.
- Cred în virtuțile poeziei noastre tinere.

Trecuseră vreo zece minute cred, de cînd stăteam cu Dan Deșliu față în față, într-un birou al primăriei din Dorohoi, pe la ceasurile 11 către miezul nopții. De undeva, din saloanele de sus, răzbăteau ritmurile unei simfonii enesciene, acord final la Zilele George Enescu, organizate de către Comitetul județean pentru cultură și artă Botoșani. Mă străduiam să pun pe înregistrare magnetofonul care urma să memoreze convorbirea noastră, dar ceva nu mergea și încercînd să descopăr declicul, tatonam, pentru a crea atmosferă, câteva posibile teme de discuție. „Atmosfera” nu se crea deloc. Pe măsură ce treceau secunde, (începeam să le simt cum mi se scurg prin degete) lucram tot mai precipitat și evident nu realizam nici un progres. Impactul cu tehnica se răzbuna. Neîndemînarea mea ar fi exasperat și un sfinx. Dan Deșliu mă privea imperturbabil. — Nu mă pricep deloc la astfel de aparate, îl aud răspunzînd privirilor mele care-l cereau ajutor. Își aprinsese o țigară, gestul nu trăda nervozitate. Era pur mecanic. În sfîrșit...

Prima întrebare o leg de prezența sa la Zilele George Enescu, de participarea în calitate de prezentator la numeroase emisiuni televizate și radiodifuzate.

— Aceasta face parte probabil dintr-un program de muncă...

Dan Deșliu: Nu e vorba de nici un program de muncă. Este, ca să zic așa, o cale poate particulară a existenței mele artistice. Relațiile mele cu artele sînt relativ vechi dacă ținem seama de faptul că abia împlinesc 43 de ani și că de vreo 25 mă aflu în această sferă de preocupări. Sînt de profesie actor. Am jucat vreo doi ani de zile, pe urmă am făcut gazetărie, reportaj, m-am ocupat de...

— ...de sport...

— ...De sport nu mai spun, asta vine, zic eu, pe un plan mai tîrziu în ordine, de probleme de organizare în materie de activitate artistică a tinerilor, deci am făcut diferite munci în sectorul cultural artistic, lăsînd nu pe ultimul plan, dar lăsînd la o parte, activitatea mea de bază, ca să zic așa, și anume aceea de scriitor.

— Cu o formulă care acum tinde să devină truism, această preocupare a dv. și a celor care vă seamănă se numește prezența poetului în cetate.

— În genere nu sînt partizanul formulelor de nici un soi. Cred că fiecare individ are un mod al său propriu de a se manifesta, de a se „descurca” în acest atît de complicat imperiu al artei. Iar în ce mă privește aș fi bucuros dacă m-aș pricepe la toate... Nu mă bag în artă plastică, nu am nici un fel de velleități în materie, în rest m-am ocupat, cum ziceam, cu de toate, inclusiv cu activitatea de care pomenați, aceea care... era cît pe aci să mă facă celebru: de prezentator al unui concurs la televiziune. Dar trecînd peste aceste detalii vreau să spun că nu le-am subliniat, nu le-am rememorat decît în scopul de a arăta că nu este vorba de nici un fel de activitate programatică. Așa s-a nimerit să fie. Asta este drumul vieții mele.

— În legătură cu influența pe care aceste activități o pot avea asupra principalei mele preocupări, asupra muncii literare, desigur că rămîne de discutat. Adică eu cred că influența aceasta nu se exercită într-un fel automat, nu într-un singur fel ci în diverse moduri și în etape diferite.

— Ați amintit de aceste etape diferite. Mărturisesc că, gîndindu-mă la ele am abordat această discuție cu oarecare reținere pentru că o anume etapă din activitatea dv. planează și-și pune amprenta asupra modului cum ați fost înțelese ca poet, în primul rînd. Aș vrea să combateti această idee, bineînțeles dacă este cazul...

— Hm. Nu simt o dorință specială să combat ideea aceasta. Fiecare înțelege activitatea unui poet după datele pe care le are la îndemînă. Dacă cineva vrea, este realmente interesat să înțeleagă ce s-a petrecut cu un anume autor, ce anume a determinat unele transformări, unele etape cali-

tativ diferite în activitatea acestuia, cred că lucrul cel mai bun pe care-l are de făcut este să recurgă la documente, adică la opera autorului respectiv, la mărturiile pe care el în anumite împrejurări le-a făcut în public. Pentru că, la urma urmelor, asta este modul cel mai bun de a cunoaște un om: a sta de vorbă cu el — nu?

— Este ceea ce încerc și eu acum...

— Deci nenorocirea unor autori este că sînt categorisiți prea de timpuriu, sau prea de timpuriu definitiv categorisiți. În creația fiecăruia există stadii, există căutări, există prefaceri mai tulburi uneori, mai puțin evidente.

— Vă considerați cumva un neînțeles?

— Eu nu mă consider un neînțeles, departe de mine ideea asta, mă consider mai degrabă un autor mai puțin cunoscut poate și pentru că am avut neșansa să intru foarte de timpuriu (în ceea ce mă privește pe mine, foarte de timpuriu) în manualele școlare.

— Da, eu vă cunosc din manualele școlare... Cînd eram la școala elementară poeziile dv. le-am învățat pe de rost...

Or, trecînd mai departe în următoarele etape ale școlii, și, în ultimii ani am asistat la un adevărat asalt, meritat cred, împotriva acestui gen de poezii și în genere împotriva unei anumite literaturi care s-a promovat la noi într-o anumită perioadă.

— Eroarea de bază, după mine, în ceea ce privește aprecierea perioadei cu pricina este aceea că nu se ține seama de datele specifice ale diversilor „componenti” ai mișcării literare de atunci. Adică — știu eu? — se trage un fel de semn de identitate între oameni totuși cu structuri estetice diferite. Repet însă, nu vreau să dau senzația unei pledoarii pro domo, de altmîntreza nu m-a interesat nici să o fac, nici să o facă alții pentru mine. Consider că nu există modalitate mai pregnantă, mai convingătoare de a exprima ceea ce te interesează în fața cititorilor, în fața marelui public decît aceea de a scrie. Deci, în loc de a explica, prefer să scriu. Nu mă interesează, de asemenea, în mod deosebit dacă ceea ce scriu este observat de către cei avizați în materie cu promptitudine. Pot să vă spun că în ultimul am publicat două volume de versuri și un poem dramatic — o piesă în fond destul de complicată ca structură și ca intenție...

— Din cîte știu volumul de versuri a fost destul de repede receptat de către critica literară și comentat — și în această receptare rapidă vă văd atenția criticii literare de a constata noua dv. ipostază.

— N-am fost foarte atent cum a reacționat critica literară în legătură cu „Drumul spre Dikson” — probabil că acesta este volumul la care vă referiți.

— Da, la el mă gîndeam...

Am mai publicat după aceea o carte de versuri pentru și mai ales despre copii — „Din țara lui Nu mă ău” — și poemul dramatic Regele X, de care vă spuneam. N-am fost, zic eu, foarte atent pentru că, sincer, nu sînt foarte interesat de aceste reacții imediate, întrucît am învățat ceva din trecut: adică am învățat că oricît de mult bine s-ar spune despre tine ca scriitor, mai bun scriitor decît ești nu te fac aceste aprecieri, și oricît de mult rău s-ar spune despre tine ca scriitor, mai rău scriitor decît ești iarăși nu te fac aprecierile cu pricina. Dar voiam să observ că, în ce mă privește, nu este vorba de o răsturnare, de o cotitură — cum obișnuim să spunem cu un termen foarte banal și foarte la îndemînă, puțin automat — de o cotitură radicală în creația mea. Un cercetător atent ar observa că există o strictă

continuitate, o strictă relație între lucrările mele mai vechi și adeseori incriminate — nu zic, pe unele dintre ele am și eu în mare parte „ciudă” — astăzi le-aș scrie altfel sau nu le-aș mai scrie de loc — și între lucrările mele actuale. Mie mi se pare că dacă în activitatea unui scriitor nu se poate constata o asemenea relație între o etapă anterioară și una ulterioară, oricît de mari ar fi diferențele de formulă, diferențele de modalitate de expresie între aceste perioade, asupra acestui autor ar trebui să avem foarte serios îndoieli, pentru că, la urma urmelor, arta rămîne, cum zicea un predecesor ilustru al nostru chestiune de caracter, în ultimă instanță.

— Și nici un creator, apoi, nu poate face tabula rasa în legătură cu trecutul său. E ca și cum ar porni dintr-odată de la capăt. Ori se știe prea bine că pornești de la capăt, dar mereu de la alt capăt și nu de la cel inițial.

— Adică întotdeauna pornești de la tine, de la tine așa cum ai evoluat cu toate bunele și relele tale. În sfîrșit, ceea ce mă interesează, repet, în mod deosebit, este ce fac în momentul de față? În momentul de față am să vă mărturisesc cîntit că nu am pe masă nici o operă importantă, că nu am întreprins nimic deosebit, în afară de faptul că — nu știu dacă asta se numește a lucra, am gîndit destul de mult, am meditat asupra unor probleme nu numai strict personale, ci legate de viața contemporană, de frîmțările omului contemporan. În ce măsură și sub ce formă voi reuși să exprim ceva din această frîmțare, rămîne de văzut. În genere, nu-mi place să vorbesc despre ce voi face — și la drept vorbind nu-mi place să vorbesc prea mult nici despre ce am făcut.

— Deci nu vă place să vorbiți despre nimic ce vă aparține...

— Ba da, îmi place spre exemplu să vorbesc despre problemele esteticii contemporane — aceste probleme îmi aparțin, sînt și ale mele. Îmi place să mă refer la anumite linii de dezvoltare ale confrăților mei, deosebit de importante pentru orice autor, întrucît singura modalitate de a evolua este de a-ți cunoaște limitele în timp și în spațiu. Iar limitele noastre în timp, vreau să spun dimensiunile, — dimensiunea implică și ideea de limită — dimensiunile noastre în timp sînt fixate, statornicite nu numai de către propria noastră activitate ci de curentul general, de mișcarea comună în care ne situăm.

— Spuneți că vă place să vă referiți la problemele esteticii contemporane, deci la problemele creației contemporane privită din punctul de vedere al esteticii. Dacă vreți să exprimați mai pregnant aceste gînduri.

— Da, mie mi se pare că în ceea ce privește mișcarea poetică ne aflăm într-o zodie bună, oricît nu ar fi de părere niște autorități în materie, poate puțin mai ruglente, sau niște cititori obișnuiți să întîlnească în fiecare strofă niște lucruri extrem de limpezi și la îndemîna fiecăruia. Mi se pare că, în ciuda unor abateri — abateri în fața de vreo linie rigidă, unor abateri în sens de meandre, de frîmțări, de căutări nu întotdeauna rodnice, nu întotdeauna fertile — poezia noastră în ultimii ani înregistrează o tendință pronunțată, foarte viguroasă de adîncire a fenomenului sufletesc, caută modalități cu totul neobișnuite de exprimare și realizează lucruri remarcabile nu numai în persoana unor autori de acum consacrați, chiar dacă n-au depășit limita de 35 de ani, jumătatea drumului vieții noastre, cum spunea Dante, chiar dacă nu este vorba de asemenea virfuri, observ cu satisfacție, inclusiv în publicațiile din provincie, aproape în fiecare număr la Cluj, la Iași, la Pitești, la Oradea, la Craiova — o tendință originală, un sunet particular, într-un cuvînt ieșirea din rutină, dintr-un făgaș de care nu numai că ne-am plictisit de multă vreme dar pe care îl simțeam, la un moment dat, aștrînd de aripile poeziei noastre. Acesta este după părerea mea, fenomenul cel mai îmbucurător și destul de puțin temeinic analizat în critica literară. Cred că ar fi o datorie sacră a celor care s-au dedicat activității de analiză literară, de exegeză să cerceteze cu mai multă minuție, cu mai multă dragoste chiar acest fenomen deosebit de interesant, de îmbucurător.

Cîteva clipe ochii mei și al interlocutorului s-au aștinut asupra benzii magnetice. Mai erau doar cîțiva metri „necomsuțai”: prea puțin pentru a aborda o nouă idee. Omul din fața mea a redevenit tăcut și, perică, impenetrabil. Dintr-odată am simțit că nu-l mai pot întreba nimic. Ne-am strîns mîna, mi se pare.

NICOLAE TURTUREANU

...cu regizorul TIBERIU PENȚIA

Deși sîntem în plin octombrie, clădirea teatrului din Brlad e încă un sanitar. Se montează calorifere, se verifică instalația electrică. Cu toate acestea, actorii repetă de zor, înclît clădirea zumbăie ca un stup. Pe scena mare prind viață scene din „Tache, Ianche și Cadîr” de Victor Ion Popa, în sala de la etaj tîndrul regizor Mircea Ribinschi conaște repetițiile la „Iubire pentru iubire” de W. Conrăve, în cabinetul directorial se face lectura la masă a piesei „Acești îngeri triști” de D. R. Popescu. E probabil ca deschiderea stagiunii să aibă loc la mijlocul lunii noiembrie. Motivul înțirierii: eteina poveste a nerespectării termenelor de către constructori.

Regizorul Tiberiu Penția, directorul teatrului, rămîne totuși optimist, avînd în față o stagiune de două ori sîrbătorească: 50 de ani de la înființarea partidului și 15 ani de existență a teatrului brlădean. — Ca vechi slujitor și mai nou director al acestei scene

cum îți apare în vis profilul teatrului pe care îl conduci, Tiberiu Penția?

— Aproape așa cum începe a fi în realitate, adică pivot al vieții culturale locale și un factor care se afirmă în mișcarea teatrală a țării. Această singură instituție artistică de profesioniști din județul Vaslui și-a format un public devotat, drept bază a activității de plan, și — începînd din stagiunea trecută — a înțeles să spargă anumite tipare și plafoane. Mărturie sînt spectacolele ca „Gîlceava zeilor”, „Opinia publică” sau „Maria 1714”

— Ce te face să visezi așa frumos?

— Faptul că spectacolele noastre sînt urmările de o medie sigură de asistență la sedii și ne cunoaștem bine săliile permanente de la Brlad, Vaslui și Husi; faptul că sîntem tot mai intens solicitați în afara granițelor județene este amănuntul important pentru mine că nici un actor nu mai militează pentru a

pleca din Brlad, ci dimpotrivă înregistrează un alux de cadere. În această toamnă, ne-au venit doi tineri absolvenți de Institut (liberi și nesiliți de nimeni) plus actori transierați de la Sibiu, Botoșani etc. Astlel, dispunem astăzi de o echipă artistică foarte omogenă, în care fiecare îns e chemat a da maximum de randament și, mai ales, a juca mult și variat. Nu mai departe, Virgil Leahu venit anul trecut de la Naționalul ieșean a interpretat în stagiunea trecută 5 roluri principale.

— Am reținut grija de integrare în mișcarea teatrală a Moldovei. Există așa ceva?

— Am impresia că începe a se contura. Personal, militez pentru un rotund, în al cărui centru trebuie să se afle Iașul, cu instituțiile lui. Oricît am încerca să nu o spunem, există o primejdie de izolare provincială. Dă-mi voie să recunosc că noi, brlădenii, începem a o resimți. De ieamă, am încercat o orientare spre București, solicitînd actori, re-

săvîrșirea formării publicului nostru avem nevoie de acest sprijin al Iașului

— Revenind la profil, cum vezi constelația teatrelor din Moldova?

— Cu lucașul Naționalului ieșean în frunte, în privința montărilor de prestigiu pe care noi nu le putem ambiona și pe care să le discutăm apoi în comun, delegați ai teatrelor din Botoșani, Bacău, P. Neamț, Galați și Brlad. Cu ajutoare de forțe actoricești, la nevoie, chiar dintr-un actor pe care Iașul nu-l utilizează suficient de intens. Cu găsirea unui profil distinct, pe cît posibil, al fiecărui teatru din aceste orase. Noi Brladul ne propunem axarea repertoriului pe valori certe, verificate din literatura noastră și universală și cu oarecare îndrăzneală la studioul pe care îl înființăm în acest an, studior ce-și propune montarea unor lucrări de dramaturgie moldovene. Trebuie să acționăm în comun pentru a scoate spectatorul dintr-o anumită inerție și derută în care se găsește. În privința aceasta, e destul să ne gîndim în ce mod a dezechilibrat micul ecran gustul pentru teatru.

— Consideri utilă apropierea spirituală de Iași?

— Foarte, pentru ambele părți. Iașul a fost totdeauna și începe a redeveni un centru cultural și artistic de prim ordin. De aceea, ne propunem, în mod concret, o scurtare a distanței Brlad—Iași pe toate coordonatele. Între altele, intenționăm ca la toate premierele ieșene (teatru, operă, Ilarmonică) cîte o echipă de actori, prin rotație, să ia parte, după cum invităm cu dragă inimă pe colegii ieșeni la premierele noastre. Pentru brlădenii ar fi o adevărată sîrbătoare organizarea sistematică de spectacole și concerte ale formațiilor ieșene. Pentru cultura noastră profesională ca și pentru de-

mișcării artistice locale, o asemenea acțiune e mult mai importantă decît pentru Iași, de pildă, unde sînt altele instituții de cultură. De aceea, nu voi înceta a pleda pentru aceasta.

— Și acum revenind la preocupări mai imediate ce v-ați propus pentru deschiderea stagiunii?

— Înțelegem să sîrbătorim împlinirea a 75 de ani de la nașterea lui Victor Ion Popa montînd cea mai reușită piesă din dramaturgia lui, adică „Tache, Ianche și Cadîr”, pentru care de-altfel, avem și trei buni interpreți (Titorel Pătrașcu, F. Tivodaru și Gh. Gheorghiu).

— Apropo, ca cetățean al Brladului nu simți lipsa publică a unui măcar bust al lui Victor Ion Popa?

— Teatrul purtîndu-l numele are un bust pe care eu îl consider bun. Poate că după el s-ar putea turna un bronz pentru oraș. De altfel, cred că Brladul are nevoie nu numai de Victor Ion Popa în materie de statui. De ce nu un Vlahuță, Ibrăileanu, Gîrleanu, Tudor Pamfilie sau Tuloveanu?

— În adevăr, de ce?

AL ARBORE



Școala lui MURILLO (sec. XVII)

„Pieta”

MAESTRI AI PICTURII UNIVERSALE în Muzeul de artă din Iași (IV)

Tablourile spaniole expuse în Pinacoteca de la Iași — provenind din colecțiile Sofronie Virnav și Costache Negri — datează toate din secolul al XVII-lea supranumit „secolul de aur” al culturii hispanice.

Deși în plină decadere politică și economică — al cărei început a fost marcat, la 1588, de dezastrul Invincibilei Armada — Spania acestei epoci cunoaște o adevărată explozie a geniului său creator. Manifestările cele mai puternice și mai trainice se produc în domeniul literaturii și artei. Acum îl creează Cervantes pe nemuritorul său Don Quijote, acum Lope de Vega și Calderon de la Barca pun bazele teatrului național spaniol și tot acum artele plastice — aflate multă vreme sub influența masivă a Italiei — își dobândesc o vigoasă și glorioasă originalitate, care le situează — ca importanță — alături de arta Renașterii italiene sau de marea artă a Țărilor de Jos din același secol.

Prima sinteză genială o face Domenico Theotocopulos, poreclit El Greco, originar din insula Creta.

Depozitar al tradițiilor artistice milenare din țara sa de baștină, El Greco face sinteza acestora cu arta bizantină, al cărei spirit era dominant încă în partea orientală a Europei, cu arta mai nouă a Renașterii italiene — de care se pătrunde la Roma — și cu genul ardent al Spaniei înțuit de un misticism paroxistic ale cărui forme extatice constituie motivul tematic dominant al artei spaniole din secolul al XVII-lea.

Ca și în Italia, arta spaniolă din acest secol este străbătută de violente tendințe contradictorii. Este adevărat că Biserica și tribunalul inchiizitorial al acesteia au încercat să-i impună un fond unitar — religios, bineînțeles — dar pe acest fond general s-au dezvoltat puternice tendințe realiste, nu numai în ceea ce privește opțiunea tematică, ci și modalitatea de tratare artistică a ei.

S-a spus, pe bună dreptate, că în tablourile religioase ale lui Jusepe de Ribera — de pildă — sfinții și sfințele au figuri de țărani robusti, arși de soare și bătuți de muncă, iar în tablourile mitologice ale lui Velasquez, zeii sînt văzuți ca niște cheflii și potcovari de rind.

Subiectele religioase cele mai frecvente în arta spaniolă din secolul al XVII-lea sînt martirizările de sfinți — concepute ca scene de violență menite să răscolească imaginația credincioșilor — și scenele de extază, de exaltare mistică, urmărind aceleasi scopuri programatice, de subordonare a întregii vieți spirituale comandamentelor religioase. Ambele categorii de subiecte sînt reprezentate — mai mult sau mai puțin revelator — și în Pinacoteca de la Iași.

„Fecioara în extază” a lui Bartolome Esteban Murillo (1618—1682) — provenind din colecția Las Marismas, achiziționată de Sofronie Virnav la Paris — este cel mai valoros tablou spaniol din muzeu și — totodată — una dintre cele mai profunde creații ieșite de sub penelul celebrului maestru sevillan. Murillo a abordat foarte frecvent această tematică în așa-numitele sale „Immaculate concepții”, scene de extază reprezentînd-o — ca și tabloul de la Iași — pe Fecioara Maria cu ochii ridicați spre cer, transfigurată sub imboldul trăirilor mistice de care este cuprinsă.

Spre deosebire de „Immaculatele” de la Prado, Luver și Ermitaj — care sînt cele mai cunoscute — „Fecioara în extază” din muzeul nostru este de dimensiuni mult mai mici — în ea surprinzîndu-se numai bustul personajului — însă

expresia atinge aici intensități pe care nu le întîlnim la nici una din operele de același fel menționate mai sus. Ferită de sentimentalismul diluant și de cucernicia ostentativă a acestora, „Fecioara în extază” este profund spiritualizată, aspirînd extatic — cu dureroasă intensitate — spre o lume transcendentă, a cărei viziune interioară îi transfigurează chipul, iluminîndu-l puternic.

Cu bustul înscris într-o elegantă curbură selenară, imaginea Fecioarei ne amintește de „Mater dolorosa” — celebra sculptură în lemn policromat a lui Juan de Juni — asemănătoare ca atitudine și ca densitate pasională cu opera lui Murillo de la Iași, numai că aceasta din urmă este lipsită de podoabele abuzive ale celei dintîi.

Deosebit de expresive — și în deplin acord cu chipul — sînt minile Fecioarei, suprapuse pe piept, cu degetele răsfirate radial, sugerînd un astru care tocmai răsare. Armoniile cromatice ale tabloului — de o mare consistență picturală — se disting prin acordurile lor discrete, subtile, rafinate. Fondul brun, pîrguit, sugerează în degradări abia perceptibile aureola personajului — o emanație luminoasă difuză — pusă în valoare mai mult prin contrast cu negrul intens al părului — armonios despletit peste umeri — decît prin ea însăși.

Cu aceeași finețe sînt tratate și veșmintele Fecioarei, fie în brunuri sobre, fie în albastriuri discrete cu variații de griuri surdinizate.

Considerat ca un Rafael al Spaniei, Murillo s-a bucurat de o faimă răsunătoare în epocă, fapt care a determinat apariția unei numeroase pleiade de discipoli și imitatori. Unul dintre aceștia a fost și Francesco Antolinez y Sarabia (1644—1700) prezent în Muzeul de la Iași cu tabloul „Ioan Botezătorul” (col. Sofronie Virnav).

Fără a se apropia de alitudinea artistică a maestrului său, Sarabia se încadrează în școala acestuia atît prin mijloacele de expresie — mai ales prin intențiile cromatice — cît și prin sfera tematică.

Combustia afectivă însă este departe de ardența pe care am întîlnit-o la Murillo... Figura lui Ioan Botezătorul este feminizată, semănînd cu Immaculatele concepții de la Prado și Ermitaj, dar — spre deosebire de acestea — atitudinea sa are o grație stîngace, stingherită, deși apare evidentă intenția de a și-o însuși pe aceea a personajelor murilliene.

Fără să atingă nici sensibilitatea coloristică a lui Murillo, privirile lui Sarabia — variat nuanțate toțuși — conferă o notă austeră, gravă, peisajului și atmosferei, în contrast cu candoarea infantilă a lui Ioan și cu roșul eșarfei care se desfășoară în meandre unduoase de pe umărul stîng al personajului peste genunchiul drept al acestuia.

O lucrare a cărei paternitate mai poate suscita interesante discuții este „Pieta”, cumpărată de Sofronie Virnav ca un tablou original de Murillo, dar care astăzi figurează în Muzeu cu indicația: „Școala lui Murillo, sec. XVII”. Tema este caracteristică — și foarte frecventă — atît pentru epoca Renașterii, cît și pentru epoca Barocului constituind o sinteză între scenele de martirizări și cele de extază. Acționînd „corbinat” asupra privitorului, „Pieta” de la Iași impresionează puternic mai ales prin figura lui Isus ale cărei detalii corporale amintesc cu pregnanță duritățile martirajului. Fruntea personajului este înșingărată de spini coroanei batjocritoare, rana din coastă — produsă de lancea ostașului ro-

man — mai singurează încă, toracele crispat — evocînd ultimele spasme ale morții — încă nu s-a relaxat... Pe chipul lui Isus — zușăvîit cu o excepțională profunzime — au încremenit parcă, într-o maximă intensitate, cumplitele suferințe prin care a trecut personajul, dar și conștiința împlinirii unui destin care nu putea fi evitat — și nici nu trebuia să fie evitat — pentru că tocmai acest destin tragic condiționa îndeplinirea misiunii.

Lipsit de unitate, tabloul nu este egal ca tensiune în toate elementele sale. Trecerea, pe o axă verticală directă, de la expresia profund tragică a lui Isus, la chipul extatic al Mariei, cu ochii ridicați melodramatic spre cer — atitudine specifică „Immaculatei” murilliene — diluează atmosfera dramatică, chiar dacă — programatic — aceasta ar vrea să sugereze ideea că aspirațiile superioare nu se pot înlăpăta decît prin mari sacrificii, prin mari suferințe.

Mult mai interiorizat — în consonanță cu acordurile grave ale scenei — este chipul ultimei Marii din extrema dreaptă a tabloului. Învăluit într-o eșarfă cernită, cu pleoapele lăsate peste priviri, acest personaj este concentrat în sine însuși, în propria lui durere pe care nu și-o dezvăluie patetic, ci încearcă să și-o rețină, să și-o stăpînească.

Lipsa de unitate a tabloului — sub raportul caracterizării psihologice a personajelor — nu exclude posibilitatea ca această operă să aparțină chiar lui Murillo, asemenea incongruențe întîlnindu-se frecvent în creația marelui artist. Specialiștii, nu numai că au sesizat acest fapt, dar l-au și explicat prin avalanșa mare de comenzi pe care Murillo le primea, ceea ce nu-i permitea întotdeauna să se concentreze suficient și în egală măsură asupra tuturor operelor sale, sau asupra tuturor elementelor din aceeași operă. Cu alte cuvinte, în „Pieta” de la Iași, Murillo ar putea fi recunoscut și în personajele profund caracterizate și în cele cu o expresie mai sentimentală, chiar melodramatică.

Ceea ce ne mai conduce cu gîndul la Murillo este și marea știință a compoziției, concepută pe axe orizontale și verticale, ca și cromatica lucrării, rafinată și consistentă în același timp. Cîrurile giugului pe care este așezat Isus, ca și cele ale unor detalii vestimentare aparținînd Fecioarei Maria și Mariei Magdalena sînt sensibil apropiate de cele pe care le-am întîlnit și le-am relevat la „Fecioara în extază” — operă elaborată certamente de Murillo. La fel de autentic murillien este și par și variațiile de brunuri, roșuri și ocruuri din această „Pieta”, toate avînd discreția, rafinamentul și consistența picturală specifice artei marelui maestru.

Un ultim argument — ce-i drept, nici acesta decisiv — în favoarea paternității murilliene a „Pietei” ar putea fi și faptul că Maria Magdalena din acest tablou este perfect asemănătoare cu personajul care își desenează iubita — după conturul umbrei sale — din pinza lui Murillo de la București, intitulată „Originea deseneului”. Aceasta înseamnă că pentru ambele personaje a pozat același model, deși în prima compoziție personajul este feminin, iar în a doua de sex opus.

Oricine ar fi autorul „Pietei” de la Iași, un lucru se poate afirma cu toată certitudinea: figura lui Isus, a îngelui din centrul tabloului și a Mariei cu eșarfă cernită — din extrema dreaptă — atestă mîna unui artist genial, de o mare vigoare expresivă, de o mare forță de pătrundere psihologică.

Probleme legate de paternitatea creației ridică și tabloul intitulat „Martirajul sfințului Sebastian”, cea de a patra lucrare spaniolă expusă în Pinacoteca de la Iași.

Inițial, acest tablou a intrat în Muzeu — din colecția lui Costache Negri — ca un original de Guido Reni, figurînd cu această paternitate pînă nu de mult.

Examinată riguros — la o recentă restaurare — se constată nu numai că paternitatea lui Guido Reni este nefîntă, dar că și încadrarea lucrării în arta italiană este o eroare, aceasta fiind, de fapt, o operă anonimă spaniolă din secolul al XVII-lea.

Oricum, ne aflăm în fața unei lucrări valoroase care întrunește din plin trăsăturile stilului baroc: compoziția este ordonată pe diagonală, mișcările sînt violente, personajele au recurșuri contorsionate, musculatură proeminentă și gesturi patetice, iar atmosfera tenebroasă, dominată de brunuri, se intensifică pînă la negru, pe măsură ce înaintea spre marginile tabloului. În mijlocul acestor tenebre, singurul personaj luminos este sfințului Sebastian, al cărui nud viguros se răsucește în supliciile martirajului, convulsionat de dureri. În jurul său, celelalte personaje — călăii — se agită cu violență de-a valma cu umbrele sumbre care îi învăluie în mister. Unul îi înlăntuie picioarele, altul îi smulge brutal draperia din jurul coapselor, doi îi leagă brațele răsucite de un trunchi puternic, în timp ce alții cîțiva, pregătiți cu arcuși și săgeți, așteaptă febrili să străpungă trupul martirului. Călăii au priviri feroce, de fiare asmuțate, setoase de sînge. Pînă și calul din dreapta — integrat organic în compoziție — urmărește agitat, cu ochi de jăratec, fazele supliciului.

Subiectul prezentat în acest tablou este foarte frecvent întîlnit atît în epoca barocului, cît și în cea anterioară, a Renașterii. În epoca Renașterii, însă, personajul martirizat — sfințului Sebastian — era înfățișat de obicei singur, înlăntuit fie de un trunchi de copac, fie de o coloană arhitectonică, cu nudul armonios și netulburat, deși străpuns de săgeți. Personajul nu reacționa la durere; făcea mai curînd impresia că se extaziază.

„Martirajul sfințului Sebastian” de la Iași este un exemplu concludent pentru înnoirile pe care le aduce barocul în tratarea subiectelor tradiționale.

CLAUDIU PARADAIS

antract

DESCHIDEREA STAGIUNII

Și în toamna aceasta, noua stagiune a teatrelor a început cam timid și șovăitor, într-un quasi-anonimat pe care aișele îl justifică, alina timp cît ne cheamă la reprezentații deja știute. Prin urmare, nu ne cheamă pe toți și — mai ales — nu-i cheamă tocmai pe cei mai apropiați scenei, pe iubitorii pasionați ai Thaliei care, firește, au putut vedea și în trecuta stagiune parte din piesele reluate.

Evident, nu trebuie pledat împotriva reluărilor — dimpotrivă, ele asigură stabilitatea activității, însă avem nostalgia unor deschideri de stagiune sărbătorești, cu spectacole noi, pregătite în tensiunea emotivă ce precede totdeauna un eveniment. O deschidere sărbătorească de stagiune nu înseamnă neapărat una festivă sau festivă. Sărbătorearea se cuvine să se instaleze în suflete, în forul cel mai intim al artiștilor, ca și al fiecărui spectator. Or, o asemenea stare de emoție care implică disponibilitatea pentru nou și devotament pentru artă — nu are nimic de-a face cu birozarea birocratică și cu goana după combinații și „lovituri” de rețetă a unor ac-

tori, regizori, directori. Curios — de pildă — Teatrul Național din Iași, a oferit pînă în prezent două spectacole noi, însă veritabila deschidere de stagiune parcă abia de-acum înainte este așteptată. Și așa a văzut lucrurile chiar conducerea teatrului, care anunța pe aiș — deschiderea stagiunii abia o dată cu premiera „Căliștilor de la Humulești”. Primul spectacol, Pasărea în cuibul ei pierde, datorită cadrului de joc, în aer liber, a apărut ca o excepție; al doilea, selecția de texte din opera lui Topîrceanu, tocmai pentru că e o selecție, pare ceva prea ocazional.

Am exemplificat cu Iașul însă lucrurile stau cam la fel pretutindeni. Încă nu am auzit de o premieră — premieră nici la Bacău, nici la Botoșani, Galați, Bîrlad, Brăila etc. Am văzut la Naționalul bucureștean premiera piesei Fanny de G. B. Shaw: un spectacol lucrat de Mihai Berechet cu minuție și gust, cizelat, lustruit, însă nu știu de ce (sau poate se știe foarte bine) satira dublă a autorului împotriva ilistinismului aristocratic englez și împotriva criticii și a criticilor — a apărut

cam îndepărtată, cu toate că spectacolul e valoros și interpretarea feminină, mai ales, este strălucită. Iată de ce, fără demagogie și fără prejudecăți, prefer, și cred că și publicul preferă ca primul impuls să-l dea stagiunii o piesă cu adresă în contemporaneitate. Piesa originală rămîne piatra de încercare a entuziasmului și a dragostei actorilor și regizorilor pentru spectatorii lor. Ea e expresia unor fapte și întrebări vii, fierbinți, căuind drumuri noi, soluții și valențe deosebite ale gîndului și ale sentimentelor care în ultimă analiză ne determină viața și activitatea.

De la toate teatrele citate acum, mai ales de la cele mai apropiate nouă, de pe plaiurile moldovene de sus și de jos, avem promisiuni frumoase. Ce-ar fi dacă, printr-o fericită excepție de la, să-i zicem între ghilimele „regula” nesiguranței și a succesivelor înlocuiri de piese, aceste promisiuni ar fi considerate angajamente solemne? Pentru că nu ne putem plînge de bunăvoința și interesul marelui public atîta timp cît îl contrazicem speranțele țesute în jurul propriilor noastre promisiuni.

În cursul acestei stagiuni se sărbătorească cei 50 de ani de existență a Partidului nostru. Iată, un larg evantai de posibilități se des-

chide astfel spre reflectarea a ceea ce a fost și ce este azi în țara noastră, a proceselor profunde de transformare a oamenilor și a vieții. Alături de lucrările noi, dedicate actualității, avem ocazia de a reevalua, într-o optică mai severă, succese mai vechi ale scenei românești, din primul și al doilea deceniu după eliberare: Citadela sfărîmată, sau Surorile Boga de Horia Lovinescu, Omul din cealal de M. Davidoș, Mielul turbat, de A. Baranga, chiar Cumpăna sau Trei generații de L. Demetrius. E un prilej cel puțin de verificare critică, merit a sîrni discuții. Lucrul e posibil, mai ales în măsura în care critici prea grabiți sau superficiali nu vor confunda perspectiva socială cu sociologismul și subtilitatea intelectuală cu inaccesibilitatea. Lucrul e posibil, cum am spus, — și sperăm că noua stagiune va dovedi acest adevăr — dacă entuziasmul va rodi în muncă tenace, consecventă, deslășurată cu mai multă competență și cu mai puține trîmbiți. Din lista calităților ce se cer oamenilor de teatru, calități care presupun răspundere civică și artistică, reținem deocamdată acestea: entuziasm, modestie, consecvență și competența pusă la locul ei.

N. BARBU



DAN ROTARU

ACEA DURERE

E noapte-n mine. Sint numai al meu. Parcă mă nasc din degetele mele, nelămurit, așa precum se naște la-ntrăitiera vorbelor cu sufletul acea durere zisă Dumnezeu.

Mi-e frig, și singele mi-l pun să strige prin mine numele care le știe. O, ce străin sint azi în corpul meu! Se rătăcește gândul meu prin mine de parcă l-aș fi pus să umble-ntr-un bob de nisip dintr-o clepsidră-n care se mulg oceanele de veșnicie...

Sint mult mai clar într-o închipuire a celui ce nu m-a văzut nicicând. Nică între degete nu-mi pot rămâne, și totuși nu incip în niciun gând.

Pe unde sint plecat, de nu m-aud? Un simț îmi dă de urmă. Adulmecind, aleargă (nu pot spune încotro, că nu există puncte cardinale) și-ntr-un țirziu se-ntoarce și m-arată, topindu-mă-ntr-o lacrimă, căzind

E noapte-n mine. Și adie-un vînt, Se mișcă vorbele și luminează în trupul meu ca într-o înviere. După un timp, mă află și mă simț, Dar e țirziu: E oboseală-n simțuri, Și aerul mă naște și mă cere...

VIZIUNE

Sintem așa de înalți, că nici-un vînt nu poate sufletul să ni-l îmbrace. Este un timp cînd am străpunge soarele, De n-am pleca să creștem în pămînt...

UNDE SE DECUPEAZĂ ÎNTELESURI

Nașterea mea explodează în forme, în culori, în care se tăvăleşte de douăzeci și șase de ani lumea din juru-mi

Uite, universul e murdar de carnea nașterii mele, murdar de forma nașterii mele!

Cu singele meu colorez amintirile, Și fiecare naștere a unei vocale sau a unei consoane se dizolvă în singe, acolo, undeva, unde se decupează înțelesuri.



FUGA ÎN CUVINTE

O, ce frumoși mai creștem pe iubiri! Curgem, cîntînd, din inimă așa de parcă o femeie, din săruturi, cu buzele și risul ne-ar sculpta.

Atunci nu ne putem uita-n oglinzi: Cînd cîntă focu-n ea, oglinda plînge. Ne-am otrăvi cu lume de n-ar fi să stingem inima în noi cu singe.

Sint clipe cînd părem așa pustii. Parcă am fi o haină a cuiva. Cînd tună, norii parcă spun un nume care cu noi începe-a-se-mbrîca.

Stăm ore-n șir și îl păzim mereu. Spre seară îl sădim în cite-un vis. În flacăra-i dormim pînă spre ziuă, Cînd ne înflorește soarele-n iris.

O, ce pustiu ar fi acum în noi, de n-ar fi fost cuvintele pe lume! Fugim în ele ca să fim frumoși, cînd îmbrăcăm cu noi un vis, un nume...

În timp ce discutam despre scrisoarea mea, am observat la line ceva care valora mai mult decît orice răspuns. Eu cred că acest ceva este singurul răspuns adevărat pe care mi-l puteai da și dacă încerc să-l comentez acum, o fac avînd sentimentul că transcriu un mesaj primit de la tine.

Cînd ai apărut cu scrisoarea în mîna, arborînd zîmbetul celui ce a rezolvat o problemă de criptografie, am simțit nevoia irezistibilă să a-ți repeta tot ceea ce scrisesem, de a reveni asupra unor lucruri. Tentativă era lejeră poate și de felul în care mă priveai, cerîndu-mi să vorbesc. Și am început. Tu ai ascultat cu atenție. M-ai contrazis cu argumente de bun simț, destul de bine găsite. Replicile tale m-au stimulat, am început să devin tot mai persuasiv. Mi priveam figura și îmi creștea convingerea că mă urmărești. Aveai o mimică perfectă. În cîteva rînduri mi-ai pus întrebări care m-au entuziasmat, îmi venea, după ce le auzisem, să te felicit ca la un examen. În mod cu totul nepotrivit îmi relincau în min-te scene tandre de pe vremea tinereții noastre prime, simțeam că din moment în moment va urma o declarație de dragoste din partea mea. Cîndată extrapolar! Tu, dimpotrivă, intrai din ce în ce mai adînc în domeniul abstracțiilor, pătrundeai în el ca un scufundător experimental în undele unei mări limpezi, liniștite. Ochiul îți strălucea aproape obositor, ca nicîndată. Dovedeai un gust nemaiobosit pentru discuții speculative. Unde era plictiseala ta tradițională? Unde erau incertitudinile tale manevre de ocolire a oricărui discuții ce devăseau siera problemelor casnice? Dispărușe. De la un timp începusem să mă simt de-a dreptul intimidat. Uitate complexe de student examinat îmi reveneau pe neașteptate. Iar tu te dezlănțuiseși, te îndreptai vertiginos către cine știe ce punct suprem de înțelegere.

Degeaba aș încerca acum să disimulez lucrurile, plăcerea extraordinară pe care am simțit-o atunci n-o pot nega. Și, dacă mă gîndesc acum la natura acelei plăcere intelectuală a urmăririi unor argumente ingenioase. Cred că, de la un moment dat, nici nu mai urmăream firul logic al celor pe care le spuneai, simțeam doar că tu participi la discuție în mod real și asta îmi era de ajuns.

Îți spuneam că, totuși, un singur aspect mi s-a părut, în cele din urmă, că reprezintă singurul răspuns real la întrebările pe care ți le puseam. El nu era o înșiruire de cuvinte. Nimic din argumentația ta nu mi-a rămas în memorie. Tot ce îmi amintesc acum este starea de vie emoție în care eram și plăcerea cu care te ascultam, apoi aerul pasionat și concentrat cu care îmi răspundeai.

Dar totul a culminat cu o scenă în care ne vîd pe amîndoi lixați într-o singură secundă a discuției, încremeniți ca de un aparat de filmat oprit pe un anumit cadru. Fîgurile noastre din această scenă statică mi-au rămas cu o claritate specială în memorie, alături de distinct și de co-

hizat de curgerea lor neîntreruptă. Ochiul îți sint împăienjenit, parcă pierduți în contemplarea unui obiect aflat extrem de departe, aproape de linia orizontului. Este o privire golită de expresie, primează facultatea vorbirii. Cel ce privește figura acestuia bărbat simte cum i se înfrișează, pe nesimțite, dorința de mișcare. Devine clar faptul că această clipă oprită nu poate să contribuie cu aproape nimic la înțelegerea acestui vorbitor. Și privitorul simte tot mai acut dorința de a asculta, de a afla ce spunea bărbatul în clipa opririi lui. Curiozitatea aceasta îl săgețează o clipă și apoi atenția i se mută, încet-încet, spre figura femeii.

La început este cuprins de

pare a chema discursul. Cum privește ea, ce atitudine are față de cele pe care bărbatul le spune? Nu se prea poate spune, este greu de priceput acest lucru esențial. Și, totuși, figura aceasta feminină dă răspunsul la întrebarea dacă este posibilă o comunicare reală. Ar putea fi ea oare asociată unui principiu absorbant? Integrează ea oare tot ce bărbatul din fața ei rostiește? Sau totul trece pe lângă ea, doar atîlnînd-o în trecătoare? Ce vor să însemne ochii acestuia unei stîni de o duioasă rădăcire? Dar cutele care brîzdează fruntea orizontală, apropiindu-se de rădăcina nărului tot mai dese, tot mai dese? Buzele stau întredeschise, dar se vede cu claritate că ele n-au început vre-

ARMONIOASA EROARE

loral încît sint sigur că din contemplarea lor voi afla adevărul, dificilul adevăr al conversației noastre și, în general, răspunsul întrebării ce mă obseda. Prin expresia pe care o ai, tu îmi dai cel mai profund răspuns de care esti capabilă. Aa este o înclinare a tuturor argumentelor pe care tu le-ai rostii sau pe care le-ai fi putut rosti.

Vîd scena cu altă claritate încît acum, cînd încerc descrierea ei, devin parcă o a treia persoană, devin un spectator alături de singur într-o sală de cinematograful, unde pe ecranul uriaș sint oprite figurile noastre, enorme, cu trăsăturile extrem de distincte. Este o imagine în relief. Totul se vede. Printr-un artificiu se vîd și profilurile, alături. Sint parcă niște fotografii antropometrice, foarte reușite. Le pot contempla în voie și pot încerca să-mi prind din urmă gîndurile ce mi se ivesc la privirea lor. Cînd, fragmentul acesta de discuție pare mai adevărat decît totalitatea ei.

Chipul bărbatului nu este prea semnificativ. Dacă ar fi expus în chip de fotografie independentă într-o expoziție, ar putea fi denumit "Discursul". Este mai degrabă inexpressiv, robit de o obsesie trăsăturile sint, dacă se poate spune așa, întoarse spre interior. Ele au căpătat o conținut abstractă în unitatea ei. Nimeni nu le poate descrie. Ceea ce franează este aerul global, paliditatea acestuia bolnăvicioasă, crisparea mascată sub elocvență. El este foarte atent la înlănțuirea cuvintelor sale, este aproape

o lentă nedumerire, simte că figura aceasta este cu totul de nepătruns, mult mai opacă decît ceea a bărbatului. O privește minute în șir, o vîdă relaxare în toropește, șiul cuvintelor prin care căuta să echivalaze expresia bărbatului s-a oprit. Privește numai, golit de orice dorință de interpretare. Ar putea, știe cu siguranță acest lucru, să dea un nume simplu și cuprinzător expresiei pe care femeia o are, dar nu e cazul, simte că nu e cazul. Este foarte liniștit, la fel de liniștit ca un amator care contemplă pinza lui preferată, căreia îi cunoaște în cele mai mici amănunte fiecare amanunt. Îl cuprinde o seninătate, se abandonează cu voluptate ei. Pe un plan secundar va își reproșează pasivitatea, abandonul molatec în brațele acestei imagini. Fericită stare de tranziție!

Căci deodată, în acest partium ideal al contemplării, în această melodie monotonă în perfecțiunea ei încep să se strecoare note false. La început abia simțite, ca niște de-reglări vagi ale percepțiilor, mai apoi amplificate, scîntoare. Figura femeii încetează să ceară interpretări. Ce s-ar putea, totuși, spune despre ea? În primul rînd că este un atipod al celei masculine. Bărbatul se află parcă în cursul unui drum, ceea ce se vede la el este numai un pas dintr-un șir nesfîrșit; femeia este la capătul drumului: Hxată într-o atitudine imposibil de schimbat, ea privește eforturile lui de a se exprima. Nu este un element pasiv,

un cuvînt, că nu vor să rostească nimic. Ce facultate nedominantă această expresie? Privirea? Ascultarea? Ea îl privește totuși pe cel din fața sa, dar parcă este o privire străpungătoare. Să fie tandrețea această vază urmă de zîmbet? Poate. Condescendență simpatie ascunsă, iubire, dispreț mascat cu abilitate, neînțelegere, distanțare, sau ce? Este ceva armonios în figura acestei femei și dacă s-ar putea vorbi despre o eroare pe care ea ar face-o cu privire la cele pe care încearcă să i comunice bărbatul, atunci eroarea ar fi armonioasă. Și dacă ea nu înțelege ceea ce el îi spune cu altă patos, atunci neînțelegerea aceasta este armonioasă. Dar poate că ea înțelege, poate că urma de zîmbet este semnul că ea a ajuns de mult la capătul raționamentelor lui, capăt la care el va ajunge abia peste cîțva timp.

Privitorul din sală reușește, în sfîrșit, să urnească scena. Iată ce se petrece: chipul femeii rămîne neschimbat. Cel al bărbatului se modifică. Rosteste ultimele fraze ale discursului său. Apoi tace și începe să se însenineze. Îi place să privească fața din apropierea sa. Gîndește că expresia este armonioasă, ce mai conțea dacă ea este semnul unei înțelegeri sau al unei neînțelegeri. Totul se termină printr-o sintagmă care rămîne în mintea lui și ne care o repetă cu plăcere, negîndindu-se deocamdată ce poate ea să însemne: armonioasa eroare.

VOICU BUGARIU

SUB VRAJA LUI EMINESCU

(Urmare din pag 1)

la a cărei prelucrare m-a ajutat Lucian Blaga cu explicațiile sale referitoare la cele mai mărunte nuanțe de stil.

Astfel a început munca pe care am dus-o, cu întreruperi mai mici, sau mai mari, de acum 48 de ani, avînd ca rezultat o sută de traduceri din Eminescu în limba maghiară și (vreo șazeci) în limba germană. Și nu numai o singură dată! Sint nenumărate variantele, diferitele gradații de traducere, realizările noi și noi, lucrate cu o autocritică tot mai exigentă. Au fost între poezii unele pe care în decursul deceniilor le-am transpus de cite patru-cinci ori în limba maghiară, ca în cele din urmă totuși să mă întorc la prima formă găsită cea mai reușită. Dar au fost și din acelea pe care le-am redat dintr-un început — potrivit principiilor și practicii mele de traducător — cu riguroasă fidelitate de conținut și de prozodie, și abia după aceea, după ce am realizat prima versiune, mi-am dat seama că diferența dintre cele două limbi cere o altă fidelitate; aceea care sacrifica potrivirea silabică potrivirii de atmosferă, conținut și muzicalitate a poeziei.

Cu cit am cutreierat mai de multe ori împărăția spirituală a lui Eminescu, cu atît mai multe surprize am întîlnit. Am putut descoperi mereu noi regiuni ale liricii lui, meridiane încă necunoscute, mereu alte originale asociații de gînduri în sistemul lui de imagini. Am privit adînc, în acea tragică criză sufletească pe care i-au pricinuit-o adversitățile mediului neînțelegător, intrigile politice reacționare și am recunoscut contradicția fatală între mizeria suferințelor sale trupesti și apoteoza lui spirituală. Poeziile lui îmi spuneau tot mai mult.

Cum am pomenit mai sus, am avut la vîrsta de 23 de ani cea dintîi — din păcate limitată la numai cîteva ore — întîl-

nire cu poeziile lui Eminescu. Mai bine de jumătate de veac a trecut de atunci și am cutreierat în acest timp de multe ori toate sistemele stelare accesibile mie ale liricii universale, stelele fixe cu foc veșnic și cometele ce se întorc în intervalele schimbărilor de ev cu coamă lucitoare, planetele apropiate și sateliții mici mai apropiați, străduindu-mă să prind cite o rază din lumina lor, pentru ca prin mijlocirea limbii mele proprii să străluminez calea înfrățirii popoarelor.

Și din lirica lui Eminescu am transplantat în huma limbii germane și maghiare aproape toate acele poezii despre care am găsit că în arterele lor circulă din acele forțe fecundante, care nu numai că pot îmbogăți tezaurul literaturii universale, dar pot să facă mai frumoasă, mai plină de ecouri viața noastră de toate zilele.

Desigur mai sint dator să definitivez în limbile germană și maghiară încă multe din postumele lui Eminescu programate în planul meu de muncă. Dar legea, că viața omului este trecătoare, este mult mai puternică, pentru că s-o putem învinge cu orice efort spiritual. Și eu mă apropii de ziua cînd va trebui să arunc din mîna pana cu senzația amară a neîmplinirii sarcinilor ce mi le-am fixat. Deocamdată, însă, mai stau încă în fața altarului ridicat simbolic la împlinirea a optzeci de ani de la moartea trupestă a marelui geniu român și mă străduiesc să-mi împlinesc opera de traducător.

Și în această clipă îmi bate inima în ritmul strofelor de opt versuri eminesciene, iar în pauzele răgșuitorilor semnale de alarmă ale miocarditei aud muzica vibrînd pe corzile stelare ale marelui poet și cu o cutremurătoare plăcere o aștern pe note pe foaia de hîrtie din fața mea, care poartă pe marginea ei de sus titlul presant: „MEMENTO MORI!”

Primul din partea criticului Mihai Drăgan alăturatului articol, pe care-l publicăm cu mențiunea că el exprimă exclusiv punctul de vedere al autorului. Coloanele „Cronici” rămân la dispoziția celor care înțeleg să se folosească de dreptul de replică.

CONTRADIȚIILE CRITICII ȘI „CONTRADIȚIA LUI MAIORESCU”

Orice scriitor autentic este dublat, desigur, de un critic, mai mult sau mai puțin mărturisit, care veghează, în felul său, asupra propriei activități creatoare. Este posibil ca în multe cazuri un autor să fie prea puțin sensibil la opiniile criticii sau să se arate de-a dreptul refractar la sugestiile ei. Nevoia de a se confrunta cu conștiința și gusturile publicului și deci cu **spiritul critic** rămâne însă o **atitudine organică**, și oricât ar încerca scriitorul să pară indiferent, el nu poate să nu ia act de judecata criticii, să jubileze sau să sufere, după caz, în fine, — dacă se respectă — să mediteze cu gravitate asupra destinului său. Excepțiile de — să zicem „seninătate clasică” — interesează mai puțin, dar atunci când un scriitor este derutat sau e de-a dreptul nemulțumit de unele cronici și recenzii înseamnă că la mijloc nu este vorba întotdeauna numai de orgoliu. Cauza poate fi și funcționarea defectuoasă a oficiului critic, cum se întâmplă nu o dată, crorile de gust și judecată ale unor recenzenti aflați mereu în ipostaza de vorbăreți ocazionali (în stare să scrie despre orice!), ca să nu mai amintim de reaua credință ce se manifestă adesea bizar: lustrul pompiestic (așasant prin abundență) sau desființarea cărții fără ca aceasta să fie citită! Sforji trase în culise sau lipsă de timp?

Ca act intelectual bazat pe gust și cultură, în care emoția și simpatia se completează intim cu probitatea sufletească și intelectuală, critica, în **relativitatea** ei, se cuvine să fie măcar rezonabilă pentru cititor, deoarece el așteaptă cu încredere, dacă nu o îndrumare, sigură, cel puțin o sugestie critică de oarecare greutate în selecția cărților și în realizarea unei reale table de valori. Critica literară (în primul rând cronică și recenzia), fiind **conștiința** imediată a literaturii, se adresează mai mult lui sau în primul rând lui (cititorului), și apoi scriitorului. Formarea unui public cititor bun atrăne în mare parte și de nivelul atins de critică într-un moment al dezvoltării sale. Un sens fundamental al criticii ține, desigur, și de calitatea ei pedagogică (implicită), dar prea ignorată uneori.

Unele **contradicții** (nu de metodă!) ale criticii trec adesea neobservate de literații obsedați, de progresul cu orice preț și temători de controversă, care, necitind cronici și recenzii, pot spune totuși cu toată convingerea, chiar și cu puțin lirism, că sintem în **progres**, că se afirmă puternic noi condeie critice (unele cu ritmicitate săptămânală), iar altele, cu autoritatea câștigată prin tomurile publicate, unice și absolute, dau pilde memorabile de patriotism cultural și ostensesc din greu la realizarea unei adevărate „solidarități literare”, scriind și articole luminoase pe această temă. Cititorul, mai ales cititorul deprins să fie sceptic față de vorbele de clacă și de laudărosenia versatili, va privi cu rezervă asemenea manifestări de facilități (mai exact spus, de limbușie) cu care Maiorescu și-ar fi putut îmbogăți cercetările sale de **patologie literară**. Întimplarea face ca unele contradicții periculoase ale criticii noastre să se resimtă puternic tocmai în comentarea unui studiu despre mentorul **Junimii**, **Contradicția lui Maiorescu**, de Nicolae Manolescu. Situația ridică, în fond, o problemă esențială a criticii curente, care nu trebuie să treacă fără să nu cunoască și câteva cuvinte mai calme și dezinteresate despre această lucrare.

Cum era de așteptat, cartea lui Nicolae Manolescu a stârnit reacții total contradictorii. Unii (între care citiva scriitori de valoare, dar chemați, probabil, mai puțin să dea verdicte asupra unui critic) au întâmpinat **Contradicția lui Maiorescu** (în *Lucașăru*), cu eșecul amicale, necesare, desigur, pentru realizarea unui adevărat climat literar, dacă ne gândim că la noi, adesea, apariția unei cărți este, pentru unii confracți înăcrâți, motiv de încruntare și chiar de netolerantă agresivă. Reacția criticilor de profesie n-a întârziat, și Lucian Raicu (în care am recunoscut o dată un cronicar subtil și obiectiv, ca să nu mai amintim de apreciatul său eseu despre Rebreanu) respinge, fără cea mai mică ezitare, studiul lui Nicolae Manolescu pe motiv că acesta n-ar avea o „viziune coerentă, totală” asupra lui Maiorescu, adică o „viziune personală”, o „structură” bine gândită, că, în fine, criticul nu dovedește, în mediatiile sale asupra subiectului cercetat, „simpatie” (identificare) „dusă pînă la uitarea de sine” (ceea ce ar putea însemna amorfizarea spiritului critic!). Este destul de greu ca cititorul să creadă că poziția critică a lui Lucian Raicu s-ar datorita incompreensiunii față de metoda folosită de Nicolae Manolescu. Să fie atunci o reținere diplomatică față de **maiorescianismul din a patra generație** sau poate chiar lipsă de afinitate pentru mentorul **Junimii**? Este greu de acceptat și această ipoteză. Atunci înseamnă că sînt manevre de culise, dar acestea nu ne interesează, deși, s-o spunem în trecăt, ele constituie încă, din nefericire, suportul unei anumite critici dispusă prea adesea să mistifice cititorul și să arunce praf în ochii scriitorului.

Intervenția lui Adrian Marino (tot în *România literară*), venită parcă prea repede după o „lichidare” anterioară, în paginile aceleiași reviste, a lui Nicolae Manolescu (cu care, altădată, purtase **dialoguri în Contemporanul**), e o continuare la cronică lui Lucian Raicu, dar are un ton vădit biritat („o analiză lucidă,

lipsită de orice pasiune” — pretinde autorul!), de punere la punct a unui critic tânăr care, în loc să-și vadă de foiletoanele sale săptămânale, cutează să publice un studiu, și încă de oarecare proporții! Mai clar spus, — aceasta este ideea articolului — tinerii care au alte opinii decît Adrian Marino să facă numai publicistică săptămînală, iar d-sa să elaboreze tomuri uriașe, singurele în drept să ajute la consolidarea criticii contemporane!

De altfel, ca și în alte împrejurări, în loc să fie la obiect, Adrian Marino își admiră superlativ propriile cărți (să fie oare nemulțumit că imnurile admiratorilor săi încep să scadă din intensitate, iar unii „elevi” îl cam trădează!), se autocitează cu voluptate, respinge o judecată sau alta a lui Nicolae Manolescu (il acuză de „infatuare enormă”) deoarece el — Adrian Marino — a **gîndit altceva!** Cititorul își amintește, desigur, că Mihail Dragomirescu, estetician subtil și critic dogmatic, afirma ritos: „Numai ce spun eu este adevărat”, ceea ce nu e cazul cu Adrian Marino care refuză cu indignare dogmatismul pe care e dispus să-l găsească cu ușurință altora.

Să privim mai atent obiectiile infierbîntate ale lui Adrian Marino, omul de cultură care, prezumțios, se crede **singurul** îndrituit să dea direcții în critica actuală.

În fata observației lui Nicolae Manolescu privitoare la **vocația începutului** sub care este așezată întreaga lucrare critică a lui Maiorescu, exegetul lui Macedonski se desface cu concluzii măgulitoare pentru propria persoană. Cititorul a ghicit că este vorba despre „începuturile” sale „programatice”: „s-a întîmplat — declară iar Adrian Marino — să scriem prima biografie a lui Macedonski; prima „operă” a aceluiasi poet (să nu-l uităm pe Tudor Vienu), **prima** Introducere în critica literară (...) prima critică de idei literare, după o anumită metodă, a conceptelor de **Modern, modernism, modernitate** (...), încercare care anunță **primul Dicționar de idei literare etc.**... Iată, vrea să spună el, pe adevăratul Maiorescu al vremii noastre! — și Nicolae Manolescu „nu are dreptul să nege, să bagatelizeze, etc.”, astfel de mici „începuturi”... scriind și el o carte! Ciudată, foarte ciudată optică, dacă ne mai amintim și de faptul că N. Manolescu a **lăudat** altă dată **Viața lui Macedonski și Opera lui Macedonski**. Ce să înțelegem apoi din reproșul că acesta a „respins nediferențiat toate monografiile critice”, cînd — se stie — pe ale lui Adrian Marino (clasice în toată regula; ultima are și un capitol de **Concluzii**) le-a acceptat, ca într-o altă împrejurare — dreptul cronicarului! — să formuleze niște obiectii de fond **Introducerii în critica literară**, carte scrisă cu intenția **programatică** de a fi un decaloag al tinerilor! Vai de cei care o refuză!

Să mai relevăm încă două probe de critică „lucidă, lipsită de orice pasiune” din articolul lui Adrian Marino. Erudiția din **Contradicția lui Maiorescu**, se spune tăios, este „mai toată inutilă”... deoarece trimiterile bibliografice cuprind și câteva nume care — nu știm de ce — dau insomnii autorului acelor „mici începuturi”! (cred, fără glumă, că i s-ar putea reproșa lui Nicolae Manolescu un lucru foarte **grav**: nu face nici o referință la un fundamental studiu despre Maiorescu datorat lui Adrian Marino, dar aflat în manuscris, poate încă în fișel). Cititorul să rețină însă că Adrian Marino se contrazice **imediat** afirmînd că unul din puținele merite ale **Contradicției lui Maiorescu** este totuși de ordin „documentar”! Cum se împacă una cu alta nu știm! De ce Adrian Marino se fudulește apoi scriind: tooria „formelor fără fond” „nu Maiorescu o lansează la noi — **am demonstrat aceasta**” în **Anuarul de lingvistică și istorie literară**, 1968. Observații în acest sens a făcut Lovinescu în monografia dedicată, în 1940, lui Maiorescu. Nu știm cum Adrian Marino ar putea ieși din aceste **contradicții** critice direct proporționale cu iritabilitatea sa de factură macedonskiană; probabil scriind un nou articol **programatic** despre „**solidaritatea literară**” (primul a văzut lumina tiparului în nr. 1, 1968, al *României literare*).

Despre **Contradicția lui Maiorescu** s-a pronunțat și Zaharia Sîngeorzan (în *Cronica*, nr. 34) într-o manieră ultraluminosă. Ce este studiul lui Nicolae Manolescu? „O suprafață a analizelor spectaculoase”, „un concert al ideilor despre literatură”, o „partitură”, încă o dată un „concert”, iar autorul „are vocația definițiilor critice”, cum o are — s-ar putea altfel? — și Zaharia Sîngeorzan care aplică mereu aceste formule (constantă în gândire!) și altor cărți de critică. Are **Contradicția lui Maiorescu** ceva original? Desigur, clipește cronicarul complex spre cititori. Sînt „acele cinci sau zece fraze care ne fac să gîndim

personajul jucat (probabil: **inventat**) ca pe o realitate estetică nouă” (deși Maiorescu e critic, și nu operă artistică!). Dar cronicarul dezarmează, și-l înțelegem: „E imposibil a extrage toate reflecțiile, a denota întreaga construcție pentru a verifica, a aduce în față ideile. Mi se pare și inutil un astfel de exercițiu (atunci de ce a mai scris cronică?) de vreme ce N. Manolescu „știe să se definească analizînd”, și „se descoperă creînd”. În schimb cronicarul nu uită să ne spună că studiul **Contradicția lui Maiorescu** are un „**Apendice final**”! Există oare și un altfel de **apendice**, de pildă, un „**apendice introductiv**”? Multe ori fi existînd, dar noi nu vom aminti lui Zaharia Sîngeorzan decît replica unui personaj al lui Caragiale: „A se slăbi, Costică, — ori într-un limbaj mai clasic!”.

Este dreptul lucidității să privească total rezervat atît critica făcută cu harapnicul sau, mai exact, **critica-box**, animată de pasiuni vindicative („perioada bătașilor literari a trecut” — se spune, **programatic**, într-o notă din *România literară*, 10 septembrie a.c.), cit și **critica-sărbătorească**, incapabilă să emită o reflecție serioasă asupra unei cărți, dar preocupată de a se remarca măcar prin spiritul de curtoazie facilă. Din aceste contradicții, critica nu poate ieși decît **supunîndu-se la obiect**, așa cum o cer chiar și teoreticienii care elaborează pentru uzul altora **introduceri în critica literară**.

Ce reprezintă lucrarea lui Nicolae Manolescu în contextul actual al cercetărilor de istorie literară? Vom încerca să răspundem în cele ce urmează.

Intenția lui Nicolae Manolescu este aceea de a crea — prin opoziție — o viziune absolut nouă asupra personalității maioresciene, privită în **totalitatea** manifestărilor ei spirituale, dar nu atît cu preocuparea de a le suda într-un corp unitar, cît de a le descoperi principiul unificator, mecanismul intern al unei structuri de excepție. Punctul de plecare este polemic și deci accentuat subiectiv, nu numai pentru motivul că autorul își **inventează** deliberat obiectul — un **Maiorescu idealizat, proiectat în absolut** —, ci și din altă cauză, mult prea evidentă: caracterul de pleadoarie, aproape avocătească, pentru **imaginea** propusă, identificarea, uneori totală, cu mentorul junimist. Nicolae Manolescu citește textele acestuia nu ca un „specialist”, ci cu sentimentul că înaintea lui n-a existat o **viziune critică** unitară și comprehensivă asupra lui Maiorescu.

Dar observația — „critica adevărată reprezintă totdeauna o inaugurare” (p. 203), un **început** — trebuie luată în sens **relativ**, și nu ca o **normă** absolută. Dovada cea mai elocventă ar putea fi însăși cartea în discuție, ce ne apare, în structura ei intimă, mai mult un **dialog spiritual**, o încercare de a-l redescoperi pe Maiorescu inventîndu-i acele trăsături spirituale ce fac din el „un simbol al începutului”. „N-am urmărit — ne previne criticul — să redau condiția istorică a operei lui Maiorescu, dar capacitatea ei de a vedea, de a se întreba și de a spune”.

Creîndu-se pe sine, în sens goethean, Maiorescu ar fi un spirit absolut care ia totul de la capăt în sensul că el „tinde mereu către **gradul zero al culturii**”; „pe măsură ce se crea pe sine, crea limba, poezia, cultura”, fiind deci „creatorul de cultură total”. Privită în sine, ideea este valabilă integral, dar în practică ea nu se poate verifica prin **totalitatea** manifestărilor spirituale maioresciene, ci numai dacă o raportăm în primul rând la epoca de „**tranzițiune**” (aproximativ 1860—1870) cînd în cultura timpului domnea „ignoranta pretențioasă” și „neadevărul” și era necesar ca toate să fie reluate de la început. Opoziția lui Nicolae Manolescu față de critica istorizantă se justifică atîta vreme cît nu forțează o caracterizare în **absolut** a lui Maiorescu, adică abstras din fizionomia culturală a epocii. Cînd refuzul spiritului istoric devine obsedant (faptul e semnalat și de D. Micu, în *Tribuna*, din 6 august a.c.), iar demonstrația este înlocuită cu afirmația generală și chiar cu exclamația, ne îndoiim dacă este potrivită inspirația de-a face abstracție de „imaginea [criticului] consacrată în istoria literară”. Să ne oprim o clipă la ideea centrală a cărții.

„**Contradicția lui Maiorescu**” — scrie Nicolae Manolescu — „este o contradicție lăuntrică a operei și a personalității, nicîndecum o incompatibilitate între operă și timpul istoric”. În realitate, personalitatea maioresciană este atît de încheagată și de armonioasă încît de o contradicție funciară nici nu poate fi vorba. El a înțeles să fie omul epocii sale, să răspundă cu luciditate cerințelor practice imediate, să renunțe conștient la o vocație superioară (să se „rateze”, cum spune Nicolae Manolescu), fiind incredintat că o lucrare spirituală **strict individuală** realizată la un înalt nivel de abstracțiune n-ar fi avut sorti de izbîndă. De aceea Maiorescu își comprimă elanurile romantice, se acoperă cu masa gravității (a **olimpiantismului** atît de mult discutat în

sens negativ), existînd deodată prin el și prin **Cellași**, prin propria creație critică și prin **Junimea**.

Obsesia creației absolute la Maiorescu este, de fapt, axa cărții lui Nicolae Manolescu dar, ciudat, în capitolul final această **idea de creație absolută, de început absolut** e învaluită în scepticism, dacă nu-i de-a dreptul sfărîmată. „Greșeala” pe care Maiorescu o săvîrșește — presupune criticul — constă în **exagerarea atitudinii polemice**: gradul zero al culturii nefiind o absență relativă, ci una absolută, mijlocul de a-l atinge nu-l reprezintă polemica, ci abstragerea, impersonalitatea”. Principial așa este, dar în situația cînd **momentul istoric** respectiv nu are nevoie de o corejare esențială, de ridicarea fondului la o „realitate simțită” — ca să vorbim în termenii lui Maiorescu — pentru a fi capabil să-și apropie creația și s-o înțeleagă.

Intr-un fel, observația lui Nicolae Manolescu e similară cu ideea (discutabilă) a lui Ibrăileanu: „Junimismul moldovenesc rămîne să reprezinte **spiritul critic negativ**”, deci **exagerarea atitudinii polemice**. În fond, acesta este o **negație creatoare**; în resorturile lui intime, junimismul cultural (într-un plan mai larg, însăși lucrarea critică a lui Maiorescu) semnifică preluarea, pe o treaptă nouă, cenzurată de o mare luciditate, a preocupărilor scriitorilor de la 1848 pentru specificul culturii române. Reacția acestora împotriva anchilozării spirituale a trecutului dominat de bizantinism, precum și de fanarotism, franțuzism cunoaște acum o nouă expresie, mult mai subtilă, care dezvoltă conștiința etnică spre forme de complexitate modernă. Ridicarea la „nivelul sec. XIX” înseamnă, prin creația de valori, o punere de acord a autohtonismului cu apusul. Introducînd în spiritul vremii o ordine proprie, schimbînd viziunea contemporanilor despre creație și vorbind de receptarea literaturii în funcție de criteriul valoric, Maiorescu a creat atît de organic încît înlăuntrul personalității sale nu pare să existe nici un fel de contradicție, în orice caz, o **contradicție** care să afirme greu într-o caracterizare globală a criticului.

În ce constă **exemplaritatea** lui Maiorescu? Ea „nu provine doar din **năzuința de a începe absolut cultura, dar, în egală măsură, din eșecul acestei năzuințe**”. Dar exemplaritatea criticului ni se pare că e mai presus de contingentele epocii deoarece în cultura noastră Maiorescu are, **mutatis mutandis**, rolul unui Prometeu. A aprins focul **criticii estetice**, fecundînd apoi întreaga noastră critică și precizîndu-i de fapt, însăși personalitatea. Cînd acest spirit orientat spre valorile estetice eterne a fost refuzat, am asistat la un eșec, la o resurrecție a mediocrității, a spiritului sociologist, la reducția valorilor clasice, la o schemă față de care Maiorescu s-a aflat totdeauna în opoziție. Pentru refacerea echilibrului pierdut n-a fost nevoie ca totul să fie **început de la capăt**, ci numai de un energetic „**în lături**” atitudinilor conjuncturale și reluarea tradiției izgonite arbitrar.

Acestea ar fi cîteva observații prin care încercăm să ne lămurim pe noi înșine. Și, de ce să n-o spunem, este și un semn că studiul lui Nicolae Manolescu trebuie citit și întîmpinat cu respectul ce se cuvine unui intelectual stăpînit de dorința de **creație absolută** și, de aceea, obsedat să meargă el însuși pe cărări neabătute. Ambiția de nouate absolută o consemnăm ca un fapt de conștiință, dar rezultatele nu sînt totdeauna acelea scontate de autor.

Este acest fapt un motiv ca să-i contestăm lui Nicolae Manolescu pasiunea pentru Maiorescu și să afirmăm, precum Adrian Marino, că studiul e scris „aproape fără nici o vibrație”? Poate că, dimpotrivă, s-ar putea constata uneori un abuz de **critică lirică**, în sensul că judecata se pulverizează în sentiment, dar aceasta nu interesează deocamdată.

Cartea lui Nicolae Manolescu nu impresionează atît prin unitatea construcției sau tensiunea susținută a discursului critic, cît prin subtilitatea multor interpretări luate separat. Intuiția fină, capacitatea de a prinde muzica ascunsă a ideilor, expresia cristalină, cînd nu abundă tentația paradoxului sau a observației exclamative, iată numai cîteva dintre trăsăturile distincte ale personalității criticului, conturate plenar în această cercetare. Să reținem, între altele, lectura profundă și, pe o anumită latură, cu totul nouă, a **Insemnărilor zilnice** (publicate și inedite), schițarea unui sugestiv portret interior al criticului prin invocarea inteligentă a unor perspective psihanalitice (cap. **Par lui-même** este excepțional), lucrurile absolut noi despre sensul activ al gîndirii filozofice maioresciene (cu multe materiale inedite), apoi valorificarea mai lar-

MIHAI DRĂGAN

(Continuare în pag. 8-a)

fragmentarium

MOMENT ANIVERSAR: PROFESORUL AL. DIMA

Un filozof amator de paradox considera că nu timpul „trece”, ci noi trecem prin timp. Oricum ar fi, calendarele marchează, într-un fel sau altul, o anumită dinamică și nu ne rămâne decât să constatăm anumite mutații biografice. Iată dar că în aceste zile de polioromie autumnală, timpul indică în dreptul profesorului Al. Dima șazecei și cinci de ani. Vîrstă care în sine reprezintă un moment respectabil chiar pentru simplul fapt de a putea privi de pe culme. Vîrstă plină de sens, însă, cînd suma îndăptărilor se măsoară în opere de prestigiu, care conferă autorului lor satisfacția afirmării în lupta cu anii. Sufletește Al. Dima e un spirit în perpetuă activitate, febril, inventiv și antrenant, prezență substanțială și element dinamizator. Stilul său de lucru e un aliaz de trăsături ce se interfilează și se întregesc. Aderiunea la obiect implică pasiune și luciditate, un acut simț al relativității și mai ales o reală capacitate de construcție. Curiozitatea intelectuală nutrită cu lecturi din cele mai variate se traduce prin abordarea unor domenii deosebite: filozofia culturii, estetica folclorului, estetica filozofică, critică și istorie literară, literatură comparată.

Excelent mînuitor de idei, profesorul Al. Dima dispune de cea prețuită calitate intelectuală de a se ridica de la particular la general, extrăgînd din fapte disparate semnificații și principii. Formația sa filozofică transpare în cultul pentru formulările limpezi amintind prin economia limbajului geometria edificiilor clasice. Impune respect căutarea perseverentă a explicațiilor logice. Exemplară ca metodă e fervoarea dialectică în scopul valorificării esențelor, arta sa, ca om de știință, fiind de a se detașa de amănunte pentru a opera cu ansambluri și sinteze. Ratiionalistul e un om de gust, cu vibrație în fața lucrurilor, un

gînditor căruiul fiorul liric nu-lipsește. Sintezele cate-i poartă amprenta sînt prin urmare captivante nu numai prin elevația ideilor, ci și prin tar-mecul discret al expresiei. Deschidem un volum de acum trei decenii și jumătate — Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană — și constatăm că lucrul inspirat rezistă ultragiilor vremii. Trecem în revistă alte opere și remarcăm o semnificativă trăsătură de continuitate, în sensul interesului pentru definierea logică a noțiunilor. Acestei categorii de preocupări îi aparțin Conceptul de artă populară, Conceptul de literatură universală și comparată și recentele Principii de literatură comparată, pentru a nu cita decît lucrări de anvergură. Tot pe această direcție a clarificărilor, e necesar să fie menționate un studiu consacrat terminologiei (epoca, perioada, moment, etapă etc.) și un altul privind periodizarea științifică a istoriei literaturii române.

Dat fiind aptitudinea autentică a cercetătorului de a stabili relații între fenomene, cu totul remarcabile sînt observațiile despre particularitățile literaturii române în raport cu altele. S-a remarcat mai demult că la scriitorii români oralitatea exprimării e o trăsătură largă, ca efect al caracterului popular al limbii. Al. Dima adaugă acestei constatări o nuanță nouă. Arta lor, subliniază el, se distinge „prin impresia trăirii intense a faptelor și a zgrăvirii vieții a personajelor, care par a ne vorbi, alături de autor, conștient astfel tuturor genurilor literare o trăsătură ce aparține, prin excelență, dramaturgiei” (Conceptul de literatură universală și comparată, p. 206).

Continuînd unele direcții ale lui Tudor Vianu, magistrul său, prof. Al. Dima e preocupat de relațiile interdisciplinare și în special de acelea dintre diverse literaturi. Volumul Principii de literatură comparată,

operă de elevată ținută științifică, reprezintă în bibliografia disciplinei o bază de plecare. Autorul sintetizează cu discernămint critic, sistematic și coerent, problemele, ideile și obiectivele disciplinei, de aceea volumul s-ar putea intitula, deopotrivă de adecvat Introducere în literatura comparată. Este prima lucrare de acest gen în cultura română, sinteză în care se pune ordine în multitudinea de tendințe, pregătindu-se terenul pentru viitoare construcții. Al. Dima depășește vechile concepții, care reduceau literatura comparată la studiul relațiilor, al influenței și izvoarelor, dînd o legitimă atenție „paralelismelor literare”. Acestora le adaugă insistenț studiul specificului național, interpretarea nuanțată a caracterelor diferențiale ale fiecărei literaturi. În problema elaborării unei istorii a literaturilor europene, reținem ca semnificative — printre altele — două idei directoare: „Primele pagini ale istoriei literaturilor europene ar trebui să fie dedicate negreșit epocilor antice, celei greco-romane, în cuprinsul căreia s-au lăurit, indiscutabil, nu numai tradițiile, ci bazele însesi ale literaturii europene și s-a definit pentru prima dată, spiritul european ca structură raționalistă, spre deosebire de cea a orientului antic, de pildă, din care a izvorit o altă cultură și o altă literatură. În al doilea rînd, o recomandare privind gruparea materiei: modalitatea de expunere pe curente este incontestabil mai judicioasă decît aceea, mecanică, a „juxtapunerii literaturilor naționale”.

Pornit dintr-un oras oleian oglindit în Dunăre, legat un timp de Sibiu (obiect al unei solide monografii), profesorul Al. Dima s-a moldovenizat în sensul nobil al noțiunii prin atașamentul arătat Iașilor. Urma celor două decenii în care a activat la Universitate, poate fi recunoscută în scrișul și modul său de a gîndi. În felul în care a evoluat lîngă marile umbre ale spiritualității iesene. Personalitatea profesorului Al. Dima. armonioasă, receptivă la noutate, se distinge printr-o largă putere de asimilare și tradiție în forme proprii. Capacitatea de muncă exemplară. În acești șazecei și cinci de ani, ne îndreptățește să conchidem că Al. Dima reprezintă o vocație realizată și onorată deplin.

CONST. CIOPRAGA

CONTRADICȚIA CRITICII...

(Urmare din pag. 7-a)

gă a scriitorului Maiorescu (din Istoria contemporană a României, de pildă) și a oratorului, în toate cazurile analiza fiind efectuată cu o pătrundere critică demnă de admirat și o foarte bună tehnică a izolării citatului învățată de la G. Călinescu. Prin aceste aspecte, Nicolae Manolescu se diferențiază de cercetările mai vechi, interesant fiind și prin multe observații, unele de detaliu, asupra Criticilor.

Sensuri necunoscute și revelatoare pentru metoda se descoperă autorul în studiul O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, o veritabilă hygiene des lettres, prima și ultima din cultura română. Și aici Nicolae Manolescu se desparte de unele idei curente, de pildă, privitoare la hegelianismul lui Maiorescu, invocînd, documentat, influențele schopenhaueriene sau pur și simplu obligînd textul să spună lucruri absolut noi. Iată un fragment memorabil: „Poezia, spune el (Maiorescu), nu e nici instrument de acțiune politică, nici lecție de morală, nici chiar oglindă pentru o filozofie, căci ea nu se subordonează nici politicii, nici moralei, nici filozofiei”. Inseamnă aceasta că Maiorescu alungă din poezie politica, morală sau filozofia? Nicidecum. El le refuză ca motive sau ca prezențe ad-hoc, spre a le reșăși pe un plan mai înalt, unde poezia are un continut și o menire socială cît se poate de limpezi. Această menire constă prea puțin în serviciile ocazionale pe care poezia le face omului; cu mult mai mult în dorința de a fi liber pe care poate să i-o insufle. Nu leagă pe un om de destinul ei social; ci-l învață să lupte contra lui, nu-i dezvăluie pur și simplu condiția lui de om, ci-l silește s-o depășească. Alții n-au cerut poeziei decît să afirme relațiile banale și schimbătoare ale omului cu lumea; Maiorescu îi cere să afirme libertatea omului” (p. 214).

Observația restrictivă privitoare la hegelianismul maioreșcian din această etapă („în afara definiției frumosului. Maiorescu nu mai împrumută nimic de la Hegel”) nu se poate însă susține. E suficient să ne gîndim la discuția despre „ideea sau obiectul exprimat prin poezie”, sau la sensul contemplativ al artei, ce au corespondențe precise în Hegel (cf. Prelegeri de estetică). Să notăm că nu lipsește la Maiorescu în studiul amintit, nici dialectica hegeliiană a raportului dintre continut și formă, lucru foarte important pentru depășirea unor păreri idealiste obișnuite în epocă.

Că cercetarea lui Nicolae Manolescu aduce destule puncte de vedere noi ca să fie socotită un moment important în exegeza maioreșciană, e un fapt absolut clar, dar greu de observat de către cei care știu doar ceva despre mentorul Junimii, și numai după ureche. Pentru a nu lungi prea mult discuția, să mai reținem cîteva aspecte: descoperirea „recenziunilor și rapoartelor academice” maioreșciene care contin „o critică virtuală”, unele observații în plus (față de acelea ale

lui Călinescu) despre arta polemistului, perspective noi, dar numai pînă la un punct, în analiza teoriei „formelor fără fond” și analogiile cu Bălcescu. Dar o acceptare integrală a acestei teorii ni se pare imposibilă, precum inexactă este părerea că Maiorescu este „întiul partizan al tezei formelor fără fond”. Fără să fi demonstrat aceasta Adrian Marino, se știe totuși că teoria apare, în nuce, chiar în unele texte ale lui Ioan Maiorescu. Nu se susține nici observația că „forma fără fond reprezintă, după (criticul Junimii), caracteristica întregii noastre civilizații de pînă atunci, marca noastră spirituală”. Maiorescu era într-adevăr absolut categoric atunci cînd se referea la momentul cultural haotic de după 1848 pînă la 1870.

Nu este originală respingerea viziunii unui Maiorescu exclusiv critic cultural (părere susținută mai ales de Lovinescu și Călinescu). Pe lîngă Vladimir Streinu, invocat în discuție, au susținut ideea, e drept, fără demonstrații largi, că Maiorescu este primul nostru critic literar, Pompiliu Constantinescu și Tudor Vianu. Despre un specific al criticii literare maioreșciene, cu unele interpretări și aplicații noi, s-a mai vorbit chiar recent (cf. articolul nostru Maiorescu, critic literar, I—III, în Cronica, august 1967).

Ambiția de a fi cu totul original este imposibilă; de aici și reluarea unor idei vechi într-o formă nouă. Într-o măsură, s-ar putea întoarce, asupra lui Nicolae Manolescu, o caracterizare făcută lui Maiorescu: acesta „nu are prezența de a crea idei; dar se folosește de ele ca și cum le-ar fi creat. Ideile sînt, în filozofie, ca și oriunde, materialul; creația o începe cu stilul”. Aceasta nu scuză abstracția față de unele contribuții sau, mai rău, deconșiderarea lor indirectă. „Prima adevărată biografie a lui Maiorescu” nu s-a scris, zice Nicolae Manolescu, cînd avem una fundamentală, aceea a lui E. Lovinescu, în stare să suporte o comparație chiar cu Viața lui Eminescu a lui Călinescu.

Dacă am face și cîteva corectări de informație (două facem totuși: jurnalul maioreșcian are „precedent” la noi: C. A. Rosetti și Hasdeu, publicate în 1916 și, respectiv, 1936: nu este adevărat că celebra scriitoare a criticului către Eminescu, din 1884, „nu poartă indicația de dată”; ea este, cum s-a stabilit, din 10—22 februarie) s-ar crede că sîntem prea pedanți și, n-ar fi exclus, ca Adrian Marino să ne acuze întempestiv că vrem să-i stîrbim autoritatea de atotștiutor.

Am pronunțat cuvîntul autoritate. Autoritatea criticului n-o asigură nici tomurile uriașe, nici confreria care-l protejează, nici harapnicul, nici otrava aruncată în viața literară, nici beția de cuvinte (cine e mai prolific!). Autoritatea e, în primul rînd, de natură morală deoarece o raportăm la caracter. Lucruri știute, dar numai discutate mereu. Din acest punct de vedere are dreptate Nicolae Manolescu atunci cînd spune că „trăm din cultul provizoratului” și sîntem mereu nevoiți s-o luăm de la început. Remediu nu este altul decît teribilul „în lături!” maioreșcian, aplicat distilatorilor de otrăvuri, manevrelor de culise și beției de cuvinte în critica literară.

MIHAI UNGHEANU: CAMPANII



Spirit neconformist, dispus să polemizeze cu o mare îndrăzneală estetică și ideologică și să răstoarne unele valori care s-au fixat în conștiința publicului, Mihai Ungheanu este un critic care știe cu precizie cum să-și lanseze ideile ca să fie crezut, asimilate. Ceea ce se poate număidecît întui este o degajare naturală în atacarea temelor, un simț foarte dezvoltat pentru fenomenul literar și ideologic privit în totalitate, un stil limpede, fără prea multe metafore și un vitalism critic de înținsă suprafață. Textul său analitic impune prin explozia de idei și

fraze care au în structura lor un discret flux liric, evident, nelăsat să se reverse în afară unde ar provoca un început de înțepare a frazei, a reflecțiilor critice. El „scrie reținut, concentrat” (Adrian Marino), cu o neglijabilă preocupare pentru scrisul frumos, artistic. În totalitate, Mihai Ungheanu este un polemist care se dezlănțuie de la o anumită altitudine estetică și mai ales de la o clară și serioasă concepție despre critică. Nu-l vom clasifica drept un călinescian (cîți n-au să se supere de această afirmație!), dar trebuie să spunem un lucru: mărturisit sau nu Mihai Ungheanu este un adept, nu în exclusivitate, al lui G. Călinescu pe care îl frecventează, îl citează aproape în fiecare pagină. Poate e o obsesie, poate e o plăcere sau un mod de a nu se aventura pe terenuri necunoscute fără o jalonare. G. Călinescu devine atît de prezent în polemicele sale încît ai impresia că partiura critică nu are ca temă critica criticii, ci opera lui G. Călinescu. Nu este în această „trădare” nici un rău și satisfacția asimilării unei lecții nu poate fi decît enormă.

Care este însă concepția critică a lui Mihai Ungheanu și cum se cristalizează, cum funcționează? Exact în principii, fără mistificări, dar nu exclusiv originală, concepția criticului se bazează pe ideea de valoare, de cunoaștere a operei: „Singura axă a criticii și istoriei literare este ideea de valoare. O critică fără sentimentul valorii operei de care se ocupă este un non sens. Nu ne putem ocupa de ceea ce nu există, și primul lucru ce trebuie dovedit este dacă opera literară există, dacă are, cu alte cuvinte, altfel zis, calitate estetică, valoare (...). Critica cere intuiție și tot atîta vocație cît și poezia și proza, lucru spus de nenumărate ori în ultimul timp. Un critic ce întemeiază un întreg sistem sau univers pe un autor nu este un critic compromis”. Cu aceste reflecții, actuale, de acceptat, Mihai Ungheanu își deschide „campaniile” asupra unor lucrări care nu au nimic

cu autentică creație critică, cu un mod original de a analiza literatura și de a nu trăda în anumite situații. Noutatea monografiei Al. Vlahuță o descoperă doar într-un „prolog polițist”, căci operei i se aplică un tratament critic comun, banal, iar exagerarea valorii poeziei și a contribuției culturale a scriitorului e pur și simplu jenantă. Criticul are o voluptate reală pentru demascarea falsității actului critic, regizînd, ca altădată Titu Maiorescu, adevărate scenarii polemice, bineînțeles, executate cu ingeniozitate și nu cu brutalitate și rea credință. Personajele urmărite nu reușesc și nici n-au cum să se îndepărteze sau să evite locul masacrului. O monografie despre Octavian Goga îi oferă cele mai întinse posibilități de a se mișca printre fraze de o platitudine inadmisibilă („Un scriitor mare e covîșit de un limbaj plat”), după cum Mișcarea prozei îl duce la un întreg și unic exercițiu de demascare a imposturii și a dogmatismului, sociologismului vulgar, Mihai Ungheanu își deplasează ideile

cronica literară

cu strat polemic chiar în structura, sensul fundamental al lucrării și de acolo, instalat ca un dirijor complet stăpîn pe partiură, își dezlănțuie sau, mai bine zis, dă drumul la o serie întregă de adevăruri. Plăcerea „execuției” spectaculoase se verifică în realitatea celor spuse cu un curaj critic demn de aplaudat: „Mișcarea prozei este un volum al regretelor. Criticul își face aproape bilanțul activității critice, încercînd să păstreze ceea ce se mai putea păstra din ceea ce a scris. Este, însă, o greșeală să încerci să aduci la zi o critică de ieri (...). Un critic viu nu se gîndește la articolele sale moarte. Singurele lucruri care-l interesează sînt cele „la zi”. Descoperind adevăratul chip al personajului, Mihai Ungheanu îl dezarmează prin „autocritică” pe care însuși autorul Mișcării prozei o cultivă și pe care o promovează ca pe o justificare, act nul și efectiv „neaplicabil” în critică. După aceste puneri în scenă, urmează finalul care cade ca o ploaie rece cu gheață peste jalnica și neconcludentă „autocritică”: „De unde se vede că el (autorul — n.n.) a confundat timpul criticii literare cu acela al unei ședințe”.

Refuzul unui tip de critică, vine din acceptarea clară a unor mari critici ca Titu Maiorescu, N. Iorga, E. Lovinescu, G. Călinescu, care fertilizează prin idei și atitudini realitatea și estetica cri-

ticii actuale. Mihai Ungheanu știe să definească contribuția lor, și, mai ales, să scoată la suprafață ceea ce în actualitate este rezistent. Cine este Titu Maiorescu: „Întreaga personalitate a omului și a intelectualului vine tocmai din capacitatea ieșită din comun de a se subordona unei idei sau unui mînunchi de idei pînă la a-și face din asimilarea sau supunerea la ele o două natură”. Esența polemicii maioreșciene este excelent tradusă: „Ceea ce impresionează este cadența ideilor, stringența logică, care asediază pas cu pas, obligîndu-l la retrageri succesive și apoi la dispariție completă. Superioritatea lui Maiorescu stătea în rigiditatea logică pe care o minua ca pe o ghilțină”. Exact e surprins și E. Lovinescu: „Marea lui calitate era de a fi fost un ideolog ce nu s-a mărginit la rigiditatea tezelor, ci a avut și elasticitate aplicării lor la viul fenomen literar, ca și suficientă intuiție și înțelegere critică pentru a nu naufragia tezist”. Pasiunea pentru critica de ieri nu se transformă în apologie, ci într-o dreaptă apreciere și definire.

A fi sau a nu fi călinescian deschide cortina unui spectacol (unii se sperie și se rușinează comod de acest cuvînt!), al călinescienilor care s-au realizat strălucit în opere fundamentale și nu în... aproximații debile! Monografia lui Al. Piru despre G. Ibrăileanu este analizată în spiritul ideilor lui G. Călinescu despre monografie ca operă de sinteză, scoînd în relief posibilitățile criticului de a realiza cea mai valoroasă exegeză despre mentorul Vieții românești, căci „În cadrul Direcției călinesciene, dacă acceptăm o astfel de direcție. Al. Piru este călinescianul ortodox care nu se sfîșie să-și corecteze maestrul”. Nu este însă definit în totalitate cel mai strălucit, mai realizat și din surse indirecte, cel mai prețuit, discipol al lui G. Călinescu: Adrian Marino care este cu adevărat un spirit profund călinescian. El s-a comunicat sensibilității moderne numai cu sinteze de amploare care deschid în cultura noastră un început: Viața și Opera lui Alexandru Macedonski. Introducere în critica literară, Modern, modernism, modernitate și se așteaptă cu viu și justificat interes primul Dictionar de idei literare, lucrare de mari proporții, care va fi, credem, un eveniment literar cu largi ecouri în conștiința estetică românească contemporană. Călinescianismul nu este o „scoală”, ci o posibilitate de a te descoperi singur, de a te realiza prin opoziție valorică. Detractorii lui, foarte bine prinși de Mihai Ungheanu în plasa lor de răutăți crescute din invidii și interese îngust personale, de „supremație” sînt azi tot mai „inactuali” prin atitudinile și „opere”. Cornel Reșgan a rămas „la postulatul unei atitudini normativ-restrictive în critica literară, în fond dogmatică și chiar școlozăntă. Critica lui e o critică de didact, cu observații pedant-inclemente și rișor intractabile, serios deraniată de libertatea de spirit pe care o respiră atmosfera călinesciană, din care se împrumută însă ideea filtrării interne”.

Campaniile (Editura Eminescu, 1970) lui Mihai Ungheanu sînt vocile unui spirit critic învalnic, îndrăznet, care nu se întimidează în fața onerelor, ci le traduce într-o reflecție proprie, invadată de verosimilitate.

ZAHARIA SANGEORZAN

LAUTRÉAMONT

SCHIȚE PENTRU UN PORTRET IMAGINAR

„...Caracterul meu este în ordinea lucrurilor posibile”

1. INVIEREA. Isidore-Lucien Ducasse, născut la Montevideo, fiu al lui François Ducasse, cancelar la Consulatul francez, s-a stins din viață într-o dimineață de noiembrie a anului 1870, la Paris, în vîrstă de 24 de ani. Cauzele decesului au rămas obscure, iar urma rămășițelor pămîntesti s-a pierdut. Moartea nu a vrut să lase nici un semn, tot așa cum viața a lăsat prea puține.

Șaptesprezece din cei douăzeci și patru de ani pe care i-a apucat Ducasse sînt aproape necunoscuți iar restul e năpădit de incertitudini. Nimeni nu-i știe chipul, afară doar de fantezia delirantă a unui Pastor sau Dali care ne oferă atît de diferite portrete imaginare. Relatările făcute după aproape o jumătate de secol de către colegi de liceu nu aduc nimic concret și important în schițarea unui portret fizic și psihologic posibil, dacă nu cumva, dimpotrivă, măresc nesiguranta prin afirmații contradictorii. Singurul lucru „palpabil” lăsat de Ducasse, ceea ce de altfel dă și dreptul posterității să se extazieze în fața unei biografii legendare prin necunoscut, este opera literară — un vast poem în proză tipărit în 1869, dar pus în circulație postum și o insolită prefață la o carte viitoare de poezie, prefață scrisă în ultimul an al vieții și cunoscută abia în 1919. Ca scriitor, se va lepăda de numele său, gest întreprins probabil sub semnul aceluiași straniu destin care, printre altele, reclama dispariția sa totală ca individ („știi că dispariția mea va fi completă” scrie el undeva) și își va spune *Conte de Lautréamont*. Cu noua identitate va trece dincolo de timp, lăsînd în urmă o viață extrem de scurtă, și pare-se, extrem de solitară.

Și așa cum cadavrul unui înecat, bănuț pierdut, apare într-un tîrziu, pe neașteptate, la suprafața apei, ca ofrandă celor vii, Lautréamont va răsară dintr-o dată pe firmamentul literar al Franței, va fi „pescuit”, „îmbălsămat”, instalat definitiv în Pantheonul literelor. Opera sa va fi supusă unei autopsii sistematice ce se va perfecționa pe măsura trecerii timpului.

2. „MAL D'AUREORE”. „Cinturile lui Maldoror” înseamnă un compozit poem în proză, împărțit în șase cinturi dintre care primul apare, din punct de vedere tematico-stilistic, drept expresie concentrată a întregului ansamblu. Maldoror poate fi urmărit într-o suită de peregrinări fantastice, prezenta lui în diferite scene fiind vizibilă, presupusă, posibilă și incertă. Maldoror traversează o lume cu decor și întâmplări halucinate, atras de crimă și tortură, refuză în final o conciliere cu Dumnezeu, se transformă în lebădă neagră, înotînd printre alte asemenea păsări, albe, la fel de „singur printre vietuțoarele cerului, ca și printre oameni”.

S-a încercat, nu o dată, o apropiere între personaj și autor, existența primului fiind închinată drept transfigurarea deconcertantă a unei aventuri interioare aparținînd lui Lautréamont. Acesta însă, e mai mult ca probabil, nu dorește o asemenea raportare. El schimbă derutant persoana povestirii, autorul este cînd eu, cînd el, tot așa cum cititorul este tu sau el. Se întrevade aici un refuz de etalare a eului, poate tocmai și în virtutea disprețului față de nărvul romanticilor de a face din operă un soi de autobiografie ideală. S-ar putea spune mai bine că această operă complet lipsită de filon narativ, bogată în personaje cu apariții miraculoase, nu este și nici nu vrea să fie acordată evoluției unui personaj central; Maldoror este doar un liant formal între cinturi și strofe. Un liant care încarnează ceea ce și numele conține — *le Mal, Răul*, drept chintesență a speciei umane în manifestarea ei negativă. „Doamne — spune poetul — arată-mi un om care să fie bun!”

Cîntînd cu atîta patos rîul și dîndu-i forme de expresie ce frizează patologicul s-a conchis adesea că autorul „Cinturilor...” a fost un dezaxat. Maldoror acționează cu vehemență saducului de profesie și a criminalului care ucide cînd din necesitate, cînd din plăcere. A-i atribui însă lui Ducasse gîndurile și comportamentul lui Maldoror, echivalează cu un mult prea hazardat diagnostic care nu are nimic de a face cu literatura. A nu se uita că Răul are aici o semnificație strict estetică („le fleuve du mal”, cum fericit se exprimă un critic francez). Maldoror apare deci subordonat unei concepții artistice și este *imaginat* ca atare, condita sa decurge din necesitățile creative ale lui Lautréamont, nu din nedovedită demență a lui Ducasse.

3. RĂZVRĂTITUL. Revoltat și orgolios, Lautréamont nu este în exclusivitate destructiv. Nu lasă loc gol în jur, în urma lui crește o vegetație poetică nouă, necunoscută. Revolta a stat la originea „Cinturilor...”, cei puțin așa spune autorul. Revolta îl apropie de romantici, tot așa cum intensitatea și ținta ei îl despart de ei. „Nu plîngeți în public” — povățuie Lautréamont în „Poezii”. Hotărît de a nu accepta lamentațiile ridicole, bufonerie sentimentală, nu va scăpa niciodată ocazia să persifleze o anumită literatură, pe cei care o scriu și pe cei care o admiră.

Revolta lui Lautréamont este, în primul rînd, o revoltă estetică, *implicită* prin continua preocupare de a șoca, de a crea un univers irațional și o psihoză antirațională, *explicită* prin multele precizări strecurate la mijloc sau la sfîrșit de strofe, asemenea moralei dintr-o fabulă. Lautréamont făurește poezie o nouă abbie, sinuoasă, străbătînd bizare tîrșmuri. Presupunînd cititorul mereu rătăcit pe drumuri nemaivăzute, îl va ironiza și preveni deopotrivă: „Avertizez pe cel care mă citește să ia seamă să nu-și facă vreo idee confuză, ba mai mult, falsă, despre frumusețea literaturii pe care o riscipesc în desfășurarea mult prea grabnică a frazelor mele...”

Asemenea avertismente nu au scăpat exegeților, îndeosebi în anii din urmă. Neîntimidați de haosul fascinant al operii ducassiene, ei au încercat să-l ordoneze în semnificații. Straniul talent al poetului nu exclude luciditatea actului creator, considerarea scriiturii drept origine, expresie și finalitate a operii. Potrivit acestor păreri, perfect conștient de insolitul cărții sale (mărturie stă una din scrisorile către editorul Verboeckhoven), Lautréamont a încercat să elibereze cuvîntul de tirania monosemiei și l-a aruncat, mai pur ca oriînd, în succesiunea trepidantă a propozițiilor, i-a conferit o supremă libertate și o nebănuită putere de seducție.

4. FRUMUSEȚEA DIAVOLULUI. Trebuie să ni-l imaginăm pe Lautréamont frumos. De o frumusețe trecută prin bolgiile infernului: prin revoltă, viciu, crimă, frenezie, promiscuitate, prin vis... El rămîne consecvent nihilismului și apologetiei răului. Disprețuind cultul romanticilor pentru antiteza *bine-rău*, poetul distruge metodic categoriile și, potrivit spiritului său constructiv, schimbă unghiul de vedere, dînd celor de a doua statut de unicitate.

Revenind la scrisoarea către Verboeckhoven, reținem următoarele: „...această literatură sublimă nu cîntă disperarea decît pentru a-l apăsa pe cititor și a-l face să dorească



T. S. ELIOT:

POEME

După Yeats și Keats, înalța de Milton, Aurel Covaci traduce o parte din poemele lui T. S. Eliot, o selecție care ar fi fost cu adevărat cuprinzătoare și suficientă pentru a ilustra arta celui mai mare poet englez al secolului nostru dacă nu se omitea *Miercuria cenușii*. A transpune într-o limbă străină construcții poetice a căror receptare este aproape imposibilă fără o solidă cunoaștere a literaturii grecești și latine, a lui Dante și Shakespeare, a poezilor metafizici și a lui Whitman, a lui Baudelaire și Tennyson este o încercare temerară care ne obligă să trecem cu vederea cele câteva inexactități de traducere a imaginilor și ideilor.

Autor de o vigoare intelectuală și o cultură clasică și modernă rar întâlnită în secolul vitezei, T. S. Eliot ne poartă în compania lui Dante prin infernul războaielor mondiale (*Tărâ pustie*), în compania lui Freud prin conștiința îngreuiată de complexe și obsesii a omului ajuns în miezul vieții, în fața declinului (*Prulrock, Gerontion*), mit pe care criticul T. S. Eliot îl formulase deja atunci cînd elabora o filozofie proprie a culturii. De la încercările și ramificațiile savante ale *Tărâ pustii* pînă la candoarea și simplitatea *Marinei* Eliot construiește o lume ciclăică a cărei mișcare și transformare e sugerată de combinații de cuvinte și imagini din zeci și zeci de poezii, din aluzii și citații care invită pe cititor la cultură. Discipolul lui Ezra Pound ne amintește prin fiece poezie că opera de artă formulează „a-cuții pentru emoții” a căror rezolvare implică o deplină cunoaștere a surselor ei. Fundamental cultural și intelectual al cititorului asigură posibilitatea trăirii de stări emoționale.

„Un poem nu trebuie să semifice, ci să fie”, afirma Eliot. *Prulrock, Oamenii adunați, Tărâ pustie* și *Patru quartete* există asemenea unor flinte hrănite cu seva culturii universale, adăpate la izvoarele tradiției pe care o concentrează în construcții de mare rezistență. Fuzionarea metafizică de imagini și idei îl a-luță pe Eliot să denăsească poezia ca artă a cuvintelor și s-o transforme într-o artă pentru care cuvintele sînt doar un mediu transparent.

Toate marile poeme ale lui T. S. Eliot, cuprinse în majoritatea în selecția lui Aurel Covaci sînt ample elsturi de contrast, antiteze ale infernului lui subterane din metroul *Tărâ pustii* și ale lui *Gerontion* cu lumea inocentei, paradisul grădinilor de trandafiri, trecutului cu realizările lui culturale. Ambele lumi se înfruntă în monologurile dramatice și în dialogurile cu propriul eu interpretate de Prulrock, Gerontion și Sweeney. Călătoriile acestor eroi prin tîrșmuri imaginare, oferite de *Mahabharata*, *Divina comedie* și *Biblie*, prin infernul conștiinței moderne și al civilizății europene, dubla sinucigașă în prima parte a secolului nostru, prin paradisul inocentei pierdute, a americanului copleșit de vanitatea Londrei și Parisului sînt tot altele prilejuri de reflecție asupra relației om-cultură-timp-spațiu.

Cînd cititorul român i se va da posibilitatea să cunoască esurile lui T. S. Eliot în totalitatea lor și cele cinci piese care nu fac decît să completeze tematică poezimel, traducerea lui Aurel Covaci din volumul publicat de Editura *Albatros* vor forma parte integrantă într-o operă a cărei durabilitate nu mai trebuie verificată.

ST. AVĂDANEI

LITERATURA ROMÂNĂ DE AZI

Apărută în 1968, în traducere germană, la editura Max Hueber din München, *Literatura românească de azi* de Dumitru Micu

și Nicolae Manolescu s-a bucurat de o primire cordială, atît din partea presei de mare tiraj cît și din partea unor publicații cu caracter academic, benevolență în anii 1969 și 1970 de mai multe recenzii. Din dările de seamă ajunse la cunoștința noastră nu lipsesc anumite rezerve și chiar obiecții ascuțite, recenzii fiind însă unanimi în a recunoaște utilitatea în R.F.G. Astăzi Klaus Heilmann în ziarul Frankfurter Allgemeine Zeitung din 7.V.1969, atrage atenția ca autorul volumului *Literatura română de azi* „se numără printre reprezentanții de prestigiu ai literaturii generatii române de critici de două războaie” și că, în consecință, lucrarea lor poate fi consultată cu încredere de cititorul străin. „Această Literatură română de azi — se spune în *Lebende Sprachen* (nr. 3/1970), unica apărută în limba germană, după război, atît în Republica Federală cît și în R. D. G., este citită nu numai de românii, ci de toți cei interesați de Literatură și de prietenii României. Cartea arată limpede diferitele faze pe care Republica Socialistă România le-a străbătut după război”. În *Die Nerren Sprachen* (februarie 12, pe 1969) Hans Rheinbolder își începe darea de seamă întrebîndu-se dacă traducerea unei istorii a literaturii române „și avea din principiu vreun sens. Întrucît cel interesat se putea adresa limbii române direct și își răspunde la „prezența traducerii se dovedește prin ea însăși îndreptătită”. Nofindă că autorii „și-au făcut de mult un nume în critica literară românească”, și că, în cuprinsul scrierii ei formulează puncte de vedere proprii, ineditate. Klaus-Hennig Schroeder conchide, în recenzia sa din *Sächsisch-Forschungen* (ianuarie 1970): „Nu încap decît nici o îndoielă că versiunea germană a literaturii române este o lucrare deosebit de importantă publicistică. Ra ar putea deveni — și nu în ultimul rînd — un anel către editorii vest-germani: se va acorda literaturii române o atenție mai mare decît pînă acum?”. După ee. *Literatur und Kritik* (februarie 4/1969), care numără observatorii critice asupra traducerii, Max Demeler *Pevhuss* scrie: „In *Lechere*... Chiar și în învălîmîntul superior cartea poate fi utilizată, incontestabil, cu profit de către un lector familiarizat cu literatura română. În tot cazul trebuie să fim recunoscători editorilor și traducătorilor pentru această inițiativă”. De unanime mențiuni favorabile se bucură *Introducere sintetică asupra poporului român*, limbii și literaturii române și notele, datorate traducătorului, profesorului Ernest Bravin Lange-Kowal

FANTASMAGIE

FANTASMAGIE, numărul 28/1970, apărut la Bruxelles sub conducerea pictorului Aubin Pasque, cuprinde o bogată colecție de poezii, fragmente eseistice, prezentări de cărți și expoziții și cîteva reproduceri de artă. Partea poetică e reprezentată de Antonie Marinkovitch, Horia Zilber („Raisins”), George Popa („Le Cygne”, „Cosmogonie”, „Cycle”), Pol Le Roy, Janine Carlson, Pierre Gabriel, Robert Alaric și alții. Dintre eseuri, ne-a atras atenția „Présence du fantasme” de Roger Otahl, prin accentul pus pe rolul progresist pe care l-ar fi lucrat „fantasmagie” în istoria artei și a științei. Serge Hutin, într-un scurt articol, vorbește despre lucrarea eseistică „L'Unité” a lui Jean Thuquet, publicată la Anvers în 1950, ca despre „o capodoperă necunoscută”. Reproducerea artistică ne aduc numele lui Baskine, Max Bucaille, Elisabeth Guerdin, Joska Soos, André Arty, Diana Vandenberg, Ithell Colquhoun și Zwingedau. Pline de mister și de o reală putere de sugestie ni s-au părut „Géologique” de Jacqueline Hondermarck și „Collimacons rongent les Dieux vortorieux” de Aubin Pasque.

I. B.



DANIEL DIMITRIU

MAX GUBLER:

„Livadă în prag de primăvară”

cartea științifică

CLAUDE LEVI-STRAUSS: GÎNDIREA SĂLBATICĂ

După Tropice triste, Lévi — Strauss se face din nou cunoscut cititorilor români prin Totemismul azi și Gîndirea sălbatică, ambele datînd din 1962, și reprezentînd capitole din cursul de antropologie structurală, ținut la Collège de France. Intrinsec, cele două titluri în redacția română, deși ele apar separat în Franța, este justificată de relația strînsă a problemelor abordate, cît și de faptul că numai luată împreună lămuresc un anumit aspect al concepției autorului privind fundamentarea filozofică a disciplinei întemeiate de dînsul și anume antropologia structurală. Dar introducerea în sistemul ideologic al savanului francez trebuia să urmeze o altă cale. Dacă fiind activitatea sa practică de teren, ca și cea teoretică, după Tropice triste se cuvenea să fie tradusă neapărat lucrarea sa capitulă, Antropologia structurală din 1958, deosebit de utilă nu numai lectorului amator, dar, în primul rînd, cercetătorilor din cadrul științelor sociale. Astfel aceștia și-ar fi putut însuși exemplul unui mare savant surprins într-o dublă ipostază, pe de o parte ca om de teren, luînd contact cu triburile aîl de greu abordabile, cum sînt cele din Mato-Grosso, și apoi ca om de bibliotecă, în stare să elaboreze pe baza materialelor brute și eterogene un impudic edificiu teoretic, fapt demonstrat maestrul în Antropologia structurală. Pe de altă parte, cititorul nu-și va lămurii pe deplin unele probleme din Totemismul azi și Gîndirea sălbatică, printre care fixarea sistemelor de relații (matri-montale, culturale, de limbaj etc.). Intrucît ele au fost dezvoltate pe larg în lucrarea din 1958.

Dar cu toate acestea este neluabile că Totemismul azi

și Gîndirea sălbatică vor impulsiona cercetările etnografice și etnologice din țara noastră. Mai întîi, ele interesează din punct de vedere metodologic. Dacă autorul reinterpretă datele culese de pe teren de către unii precursori, de altfel cercetători prestigioși, demonstrînd inconsistența formulărilor lor pripite, datorate unor deorientări teoretice. Cu alte cuvinte, el reformulează datele problemelor în perspectiva principiilor elaborate de el însuși în Antropologia structurală, după care manifestările arhaice sînt numai aparent incongruente și ilogice. Ele se asociază în compoziții binare și se structurează în sisteme de relații a căror expresie este mediata printr-un limbaj formalizat și cu valoare instituțională. El are un caracter vădit recurent căci dincolo de planul său mediat de natură tropică, metaforică, metonimică sau simbolică, toate conotații mitice, există altul strict notional pe care omul din vechime nu îndrăznește să-l rostească, dar care dovedește că el poate să ordoneze într-o logică impecabilă datele reale. În acest compartiment gîndirea lui Lévi-Strauss se înfățișează pe de o parte cu structuralismul lingvistic a lui Roman Jakobson, pe de altă cu estetica modernă care evidențiază structurile originare ale limbajului poetic, fie că reprezentanții ei sînt din generația lui Ingarden, fie că sînt din cea a lui Roland Barthes. Se postulează totodată cercetarea interdisciplinară cerută de integrarea în sistem a științelor sociale. În așa fel încît fiecare disciplină în parte să-și definească profilul în același ritm cu celelalte, aflate sincron în relație, asigurîndu-se deplasarea normală pe axa

diacroniei. În Antropologia structurală, autorul aduce precizări speciale subliniînd necesitatea analizei eticelor produse de apariția unui nou fenomen în antropologie, lingvistică etc. Se înțelege că lingvistul folosește o metaforă „vechină” cu cea a antropologului pentru că el operează în cadrul unor științe „de un caracter aparte”, adică se găsește în serii diferite, gînditorul francez fiind influențat aici de teza serialelor, preconizată de formalistii ruși. Dar în Gîndirea sălbatică atitudinea lui Lévi-Strauss este sensibil diferită. Fără a subaprecia utilitatea cercetării interdisciplinare, de data aceasta pentru etnologia și mai ales antropologia structurală se prezintă cu o veritabilă infrastructură în raport cu celelalte științe sociale, de unde se înțelege că transferul de metodă își sporește mobilitatea dar nu mai are același caracter de reversibilitate.

Pe de altă parte, Totemismul azi și Gîndirea sălbatică aduc lămuriri holdrtoare într-un sector în care etnologia a permis serioase confuzii. În privința totemismului, de pildă, s-au exprimat păreri încă de la Tylor și Arnold van Gennep, fiind considerat în general ca o instituție arhaică. Există două moduri de a trata a totemismului: unul empiric sau „din afară”, cum l-a conceput Durkheim, prin echivalarea totemului cu funcția sa emblematică, sau Lévy Bruhl care aplica așa-zisa lege a participației. Celălalt procedeu este denumit de Lévi-Strauss „dinăuntru” și se bazează pe principiul dialectic al opoziției și corelației, fiind întredrăit prima dată de Bergson (Les deux sources de la morale) și apoi de Radcliffe-Brown în lucrările sale experimentale și teoretice din

anii cincizeci. Același principiu îl adoptă și Lévi Strauss. El vede în totemism o realitate eterogenă, fapt care îl face să creadă că termenul consacrat este impropriu ca și pretinsul său caracter instituțional.

Dat fiind complexul denotativ prin care se exprimă totemismul, el nu poate fi înțeles, în concepția lui Lévi-Strauss, decît ca un mod de gîndire. Dacă omul arhaic, cel puțin din zonele citate de autor, nu stabilește relații directe cu natura înconjurătoare, ci conecționează elemente intermediare. În seria naturală se fixează elementele primordiale, apa, aerul, pămîntul, adică cele trei cadre mitice care generează familiile de apelative. Ele deschid o axă către ierarhiile sacre și alta care coboară la nivelul grupului sau al planului și în acest fel planul sacru sau cultural face accesibilă, în concepția primitivului, lumea concretă, fenomenală. Dar planul cultural este o elaborare mentală, o operă teoretică, de dominație a naturii haotice. Aici Lévi-Strauss ajunge la problema fundamentală care l-a preocupat în ambele lucrări. Este vorba de ceea ce se înțelege prin „gîndirea sălbatică”, noțiune care nu poate fi lămurită decît în urma unor intense investigații antropologice.

Într-o anumită privință, conceptul de „gîndire sălbatică” este o replică la altul mai vechi formulat de Lévy-Bruhl și anume „gîndirea pre-logică”. Se știe că această formulă a avut o înfrînere covârșitoare nu numai asupra studiilor etnologice, dar și asupra gîndirii estetice. Există capitole întregi în cadrul unor tratate de estetică elaborate din această perspectivă, iar freudismul a suplimentat argumentările. În esență, poate fi logică primitivului la fel cu

a noastră sau problema se pune oarecum în sens kantian: cum este posibilă logica gîndirii primitive? Care sînt mecanismele ei de funcționare, de unde se alimentează și care este intenționalitatea mîndcilor omului așa zis primitiv? Cum sublinia Mihai Pop în studiul introductiv, antropologia structurală și impiedică în sine, indiferent dacă aceasta se articulează sau nu în termenii proprii, ci ține spre „descoperirea modului în care felul lor de a gîndi (al primitivilor, subl. n.) poate fi tradus în felul nostru de a gîndi și invers”. Când Lévi-Strauss spune „la fel”, aceasta nu se cuvine luată ca o similitudine absolută, ci trebuie înțeleasă ca o formulă teoretică mai largă și anume că gîndirea sălbatică este logică așa cum logică este și cea cultivată. Datorită genezei sale, ea este deopotrivă intuitivă și conceptuală: „Caracteristicile acestei gîndiri, notează autorul, pe care o numim sălbatică și pe care Comte o califică de spontană, în mai ales de amplexarea scopurilor pe care și le ținezează. Ea vrea să fie simultan analitică și sintetică, să se desfășoare într-o direcție și în cealaltă pînă la limita ei extremă, rămînd totodată capabilă să exercite o medie între acești doi poli”. (p. 383 — 384). În 1931, Lucian Blaga formula aceeași idee, probabil de o anumită convingere bergsoniană: „Lumea spirituală a primitivului e, de îndată ce o privești pentru sine și n-o compari cu a noastră, cel puțin tot așa de logică ca și a

noastră. Logică în sensul logicului general, care e și al nostru și al primitivului deopotrivă. Dacă lumea spirituală a primitivului nu diferă de a noastră printr-o logică aparte, ci prin concepte — imagini care ne sînt din capul locului străine” (Eonul dogmatic, p. 117). Poate aprecierea elementului intuitiv și conceptual deopotrivă l-a făcut pe Lévi-Strauss să afirme despre Bergson că, în studiul său Deux sources, „gîndește ca un sălbatic”, pentru ca, în altă parte, să recunoască gîndirii sălbatică capacitatea de a „răspunde unor exigențe intelectuale”.

Antropologul nu operează cu materialul empiric cu n-o face nici omul arhaic. El își construiește un model teoretic și, cu acest prilej, surprinde mecanismul gîndirii primitive în întimitatea sa, cu alte cuvinte îl cercetează „din interior”, ca să folosim aceeași expresie a autorului. Este vorba de o metodologie intuitivă sau chiar practică de multă vreme în chip amatoristic, dar care abia prin cercetările lui Claude Lévi-Strauss a putut să ducă la descifrarea unor enigme ale culturii primitive. Interesul pentru lucrările sale nu se explică numai prin cunoașterea aprofundată, a unor zone etnografice exotice, ci, în primul rînd, prin valoarea universală a metodei de lucru (teoretizată în special în Antropologia structurală), aplicabilă la diverse culturi etnografice.

PETRU URSACHE

GREVA GENERALĂ DIN 1920

(urmăre din pag. 1)

rea: unor noi drepturi și libertăți pentru masele muncitoare.

Desfășurarea evenimentelor demonstra astfel posibilitățile proletariatului de a impune întregii dezvoltări sociale linia cerută de imperatiile vremii. Apogeu al luptelor greviste din anii 1918, 1919, 1920, urmare directă a intensificării politicii antimuncitorești a guvernului Averescu, a situației deosebite de grele a muncitorimii, a hotărîrii muncitorilor de a impune guvernului recunoașterea unor revendicări economice și a unor libertăți democratice, anul 1920 culminează cu greva generală din octombrie, expresie a maturizării conștiinței clasei muncitoare și a unirii pe plan național a acțiunilor celor ce muncesc.

Sub direcția înfrînute a elementelor revoluționare care exprimau pe plan politic și ideologic spiritul revoluționar al întregii noastre clase muncitoare, adeviziunea la metodele revoluționare de luptă împotriva căii reformiste și a memoriilor, a legalismului practicat de elementele oportuniste, au loc acțiunile concrete de pregătire a grevei. Militanții aripii de stînga a partidului socialist, care se pronunțau pentru greva generală, orientîndu-se tot mai mult spre calea revoluționară de luptă, impusă de noile condiții ale mișcării muncitorești, întîmpinau serioase opoziții din partea liderilor social-democrați de dreapta, fapt care îngreuiă unitatea de acțiune, impunînd noi măsuri.

În urma cererilor tot mai insistente ale maselor muncitoare a fost convocată, la 10 octombrie 1920 o consfătuire a Consiliului general al Partidului socialist și a Comisiei generale a sindicatelor, cu care prilej a fost adoptat statutul, care consemna înfăptuirea unității organizatorice a mișcării muncitorești prin unirea tuturor organizațiilor socialiste într-un partid unic pe întreaga țară. Se obține astfel una din pirghile fundamentale ale viitoare mari acțiuni. În aceste condiții Consiliul general al Partidului socialist, împreună cu sindicatele, a hotărît, la 11 octombrie, să se înainteze guvernului un memoriu, în care erau înscrise principalele revendicări ale maselor.

În fața refuzului categoric al guvernului de a discuta memoriul, la chemarea Partidului socialist și a Comisiei generale a sindicatelor, s-a declarat greva generală.

Cuprînzînd, între 18—20 octombrie, peste 200 de mii de muncitori și salariați, greva, care avea în primele rînduri muncitorii ceferiști, metalurgiști, mineri, a paralizat aproape întreaga activitate economică a țării.

Pentru întîia oară, aproape întreg proletariatul din România, a intrat în grevă. În București aproape 40.000 de oameni ai muncii s-au alăturat,

încă, din primul moment, grevei generale. Cu această reperiție, greva generală a cuprins întreaga țară. Nu a existat centru industrial care să nu fi fost atras de valul grevei generale.

În zilele de 23—24 octombrie, greva a atins punctul culminant, antrenînd aproape 400 de mii de muncitori și alți salariați. Imprimîndu-i-se și un pronunțat caracter politic, greva generală releva solidaritatea întregului popor muncitor, capacitatea clasei muncitoare de a deveni o forță politică de care trebuia să se țină seama, dovedea că proletariatul manifesta unitate pentru prima oară într-o acțiune pe întreaga țară.

În cadrul acestor lupte s-a făurit, totodată, unitatea de acțiune a muncitorilor români cu muncitorii aparținînd naționalităților conlocuitoare.

Marea bătălie de clasă declanșată acum reflecta experiența de luptă și spiritul de solidaritate proletară, hotărîrea de a lupta pentru condiții mai bune de viață. Maturitatea clasei muncitoare s-a verificat, odată mai mult, încununînd seria unor mari acțiuni ale maselor populare neproletare, ridicate prin exemplul muncitorilor, la luptă pentru drepturile lor vitale.

Pînă atunci încă nu avusese loc o acțiune care să cuprindă mari mase muncitorești antrenate într-o mișcare de o asemenea amploare. Prin această manifestare clasa muncitoare se dovedea forța cea mai înaintată a societății românești, care lupta nu numai pentru propriile sale revendicări,

ci pentru libertățile și drepturile întregului popor. Fără precedent ca amploare, forțe anghajate și scop, greva generală, deși a provocat derută în rîndurile claselor dominante, nu a avut rezultatele scontate.

Aminarea grevei generale, pierderea celui mai prielnic moment din vara anului 1920, la care s-a adăugat tactica legalistă, imprimată grevei de reformiștii din conducerea partidului socialist, care au lansat lozincă: „în timpul grevei toată lumea stă acasă, nu se face nici o demonstrație”, a împiedicat desfășurarea grevei generale într-un spirit mereu ofensiv, a favorizat înfrîngerea ei. Orientarea acțiunilor spre o tactică pasivă conținea premisele înfrîngerii. Această linie nu ținea seama de forța clasei muncitoare, de spiritul revoluționar al maselor și, totodată, ignora faptul că guvernul se pregătea intens pentru reprimarea grevei.

Lipsa, în aceste momente grele, a unei conduceri unice, necesară elaborării unor linii directe, clare și eficiente a creat confuzii în rîndurile maselor muncitoare. Această situație a făcut ca, începînd cu 25 octombrie, amploarea grevei să scadă. Deși, marea majoritate a muncitorilor, în ciuda tuturor greutăților, continua lupta cu convingere, la 28 octombrie conducerea Partidului so-

cialist a hotărît încetarea grevei, fără ca muncitorimii să i se satisfacă revendicările. După 8 zile de rezistență hotărîtă, în multe întreprinderi și regiuni, muncitorii au reluat lucrul.

Deși greva generală a fost înfrîntă, cercurile guvernante deslănțuind teroarea împotriva muncitorilor greviști, ea a constituit un moment de deosebită însemnătate pentru dezvoltarea mișcării noastre muncitorești. Referindu-se la greva generală, tovarășul Nicolae Ceaușescu, sublinia că ea a cuprins „pentru prima oară întregul proletariat român în lupta împotriva claselor exploatoare. Prin amploarea și combativitatea sa revoluționară, greva generală a fost cel mai important moment din istoria luptelor de clasă din România; ea a zguduit puternic însăși temelii regimului burghezo-moșieresc. Clasa muncitoare s-a afirmat ca o forță națională în stare să-și asume rolul de conducător al întregului popor în lupta pentru transformarea revoluționară a societății, să conducă destinele întregii națiuni”.

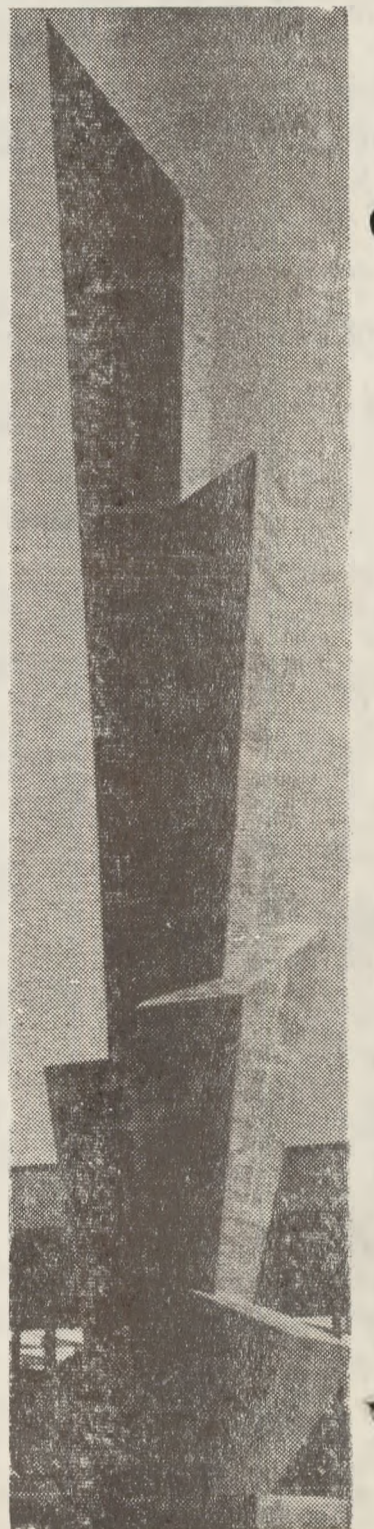
Caracterul politic tot mai pronunțat al grevei generale ca și amploarea ei au relevat creșterea conștiinței și maturizarea clasei muncitoare, situația sa în centrul vieții politice românești. Deși proletariatul reprezenta, în anul 1920, o parte relativ mică din totalul populației, influența sa în viața țării, după cum dovedesc faptele, depășea raportul numeric.

Această mare bătălie de clasă a relevat, totodată necesitatea imperioasă a creării partidului revoluționar marxist-leninist, capabil să organizeze și să conducă lupta proletariatului român în îndeplinirea sarcinilor sale istorice, a subliniat faptul că numai un astfel de partid va putea realiza alianța clasei muncitoare cu țărănimii și alte părturi sociale în lupta împotriva claselor asupritoare.

Guvernul, deși a continuat măsurile represive împotriva participanților la grevă, a fost nevoit, totuși, să țină seama de o serie de revendicări ridicate în decursul marilor acțiuni, de forța pe care o reprezenta proletariatul, sprijinit de alte categorii sociale, nemulțumite și ele de politica anti-populară a guvernului Averescu. Astfel, guvernul s-a văzut nevoit să găsească noi metode și soluții în problema muncitorească, să țină seama de revendicările solicitate. El a admis, de exemplu, redeschiderea sediiilor organizațiilor sindicale și socialiste, și a acceptat reluarea activității acestora.

Hotărîrea elementelor revoluționare din cadrul Partidului socialist de a continua lupta pentru îndeplinirea năzuințelor lor a rămas consemnată în manifestul din decembrie 1920: „lupta noastră n-a luat sfîrșit. Poziția slabă trebuie întărită și armele îmbunătățite”. Se insistă totodată ca Partidul socialist să fie transformat într-un puternic partid comunist.

Ulterior, elementele revoluționare din rîndurile mișcării muncitorești au intensificat lupta pentru crearea partidului marxist-leninist al clasei noastre muncitoare, Partidul Comunist Român. Crescut din aceste fertile tradiții revoluționare, Partidul Comunist Român avea să conducă la victorie deplină lupta celor ce muncesc pentru făurirea societății socialiste în patria noastră.



Un subterfugiu designează, funciar ciclul limitat al soluțiilor, acolo unde stăruie dificultatea problemei. Filozofia nemarxistă contemporană trădează și ea folosirea tot mai frecventă, în chipuri felurite, a vechiului argument ontologic. Dualitatea gnoseologică subiect-obiect se vrea, astăzi, ocolită, substituțată cu un raport mai larg, acela dintre ființă și gândire, către o filozofie a identității. Fenomenologia, existențialismul, structuralismul par, toate, chemate către intuiția lui Parmenide.

Ontologia speculativă de tip reflexiv a lui Louis Lavelle s-a adăugat acestora printr-o suită de lucrări frecventate, mai cu seamă, de tendința întemeierii tezei.

LOUIS LAVELLE ȘI ABANDONUL INDIFERENȚEI (I)

„univocității” și universalității ființei. *La Dialectique du monde sensible De l'Être, La Présence Totale, De l'Acte, L'Erreur de Narcisse, Introduction à l'Ontologie, Traité des valeurs* sînt cîte va titluri, doar, dintr-o vastă operă.

Punctul de plecare al concepției lui Lavelle îl constituie acea primă experiență a subiectului prin care gândirea se sesizează pe sine însăși ca ființă. Neantul este exclus din ontologia acestui gânditor, posibil însuși nefiind decît o categorie a ființei.

Lavelle respinge identificarea acestei viziuni cu panteismul, în care libertatea ar fi negată, optînd pentru un „fenomenism” în limitele căruia eul s-ar sesiza, primar, ca fiind în lume.

Întrucît rostul lucrurilor rezidă în mijlocire iar viața noastră, ca nevoie de alege, este expresie a libertății, izvorul ființei răzbate din întoarcerea către eu. Natura ființei este un act, spuse Louis Lavelle.

Apelînd la teza lui Malebranche despre participare, Lavelle concepe eul uman ca pe o ființă participată, integrată Ființei, care își dă liber ființa sa interioară, printr-un act care este un consimțămînt, echivalent înscrierii ființei sale de participare în Ființa totală.

Participarea la Actul pur, este, pentru filozoful francez, actul de credință filozofică. Spiritul este ceea ce nu poate fi niciodată obiect de constatare, de probă, deși — afirmă Lavelle — el este la originea oricărei constatări și oricărei probe; este ceea ce rezidă în întregime în credință (pe care o are în el însuși). Între Actul pur (divinitatea) și actul participat (eul), lumea apare ca interval unic, mod de participare a ansamblului ființelor la Ființă.

Narcis a comis eroarea de a se pierde în propria sa contemplare sacrificînd ființa sa aparenței. El n-a știut să înlăture tot ceea ce ne dirijează și ne opune, pentru a regăsi unitatea în tot.

Între actul pur și actul participat, relația presupune și eternitate și timp. În vreme ce plenitudinea existenței caracterizează eternitatea, timpul ține de existența unei ființe incomplete, care primește posibilitatea de a se face, este un fel de dramaturg în cîmpul eternității, un întinerar — cum ar spune Gabriel Marcel — al ființelor unele către altele și către Ființă numit durată. Între timp — total — discontinuu și eternitate, omul viețuiește printr-un perpetuu prezent. Prin timp, omul este o ființă particulară, prin eternitate, el participă la Ființă. Acest dublu aspect este realizat de durată. Durata sintetizează devenire și ființă descoperindu-i omului, pentru fiecare moment, eternitatea în timp.

Timpul — scria Lavelle — trebuie înțeles ca o operație de eternitate. Numai o contemporaneitate a timpului și a eternității ar permite înțelegerea modificării trecutului de către viitor. Înțelegerea trecutului ca mod al viitorului. Căci, dacă determinismul științei circumscrie, întemeiat, ceea ce va fi, ca efect a ceea ce a fost, omul liber merge de la viitor către trecut.

Etica lui Louis Lavelle, descinzînd din această ontologie a actului și a participării, prinde o întoarcere a ființei de la ceea ce are către ceea ce este. Anxietatea, angoasa, sînt efectele unui trai în zonele aparenței. Fericirea se atinge numai prin aderarea la ființă, prin consimțămînt.

Dimensiunea axiologică a concepției lui Lavelle este structurală filozofiei

ființei, deoarece interogația însăși asupra destinului uman, problema semnificației vieții și a scopurilor, implică un răspuns la chestiunea valorii. Discernerea valorilor este o caracteristică a conștiinței umane dacă se admite, cu Fr. Nietzsche, definiția: „Cuvîntul om semnifică pe acela care evoluează: el a vrut să se denumească prin cea mai mare descoperire a sa” (*Traité des valeurs*, vol. I, p. XIII).

Valoarea nu mai poate fi apreciată ca negație a existenței ci, dimpotrivă, ea constituie esența și conținutul acesteia. Valoarea își manifestă structural nevoia de Incarnare (p. XIV).

Geneza termenului valoare transpare pe o reală „ruptură de indiferență sau

valori constituie doar „umbra valorilor veritabile”, „imaginea derizorie a acestora”, întrucît numai o lume de afaceri ar putea pune persoana în serviciul lor, în loc de a le pune pe acestea în serviciul persoanei.

Un astfel de caracter este străin atît filozofiei marxiste cît și societății socialiste pe care le vizează critica lui Lavelle. Valorile economice nu sînt ipostaziate, ele explică doar fundamentul vieții sociale, nu și finalitatea acesteia. Umanismul expres din *Manuscrisele economico-illozice*, din *Ideologia germană* și *Capitalul*, a fost materializat istoriceste.

Traité des valeurs, fundat în ontologia spiritualist-reflexivă, va detașa rolul suprem al valorii de spirit. „Activitatea spirituală constituie arbitru lumii valorilor pentru că ea este creatoare de valori” (p. 17).

Întrucît totul își primește valoarea de la spirit, expresii ca „valoarea faptului” sau „valoarea obiectivă” sînt lipsite de sens, în optica axiologului francez, iar termenul valoare acuză, implicit, o subordonare a corpului față de spirit, singurul care semnifică o activitate personală.

Om — într-o primă dar comună — interpretare — este originea, focarul și măsura valorii. El se plasează pe sine mai presus de univers, din care face un mijloc în serviciul său. Omul se pune pe sine ca unic scop. Dar omul însuși trebuie să fie judecat, și, atunci, valoarea omului își găsește termen de raportare numai în valorile spirituale, valori ideale cărora omul trebuie să li se sacrifice totdeauna. Prin aceste valori — arată Lavelle — omul își rupe nencelat limitele orizontului său temporal. Ele singure merită numele de valori propriu umane. Grație lor omul se poate defini ca „singura ființă care nu se poate justifica decît depășindu-se” (p. 18).

Louis Lavelle mărturisea credința că problematica valorii, de o răspîndire insolită în filozofia zilelor noastre, interoghează mai curînd existența și ființa, decît reprezentarea asupra acestora. Prin valoare, sintem în inima ființei, în actul creator însuși, acolo unde eul pune și justifică propria sa existență și în legătură cu fiecare lucru, îi caută acestuia titlurile sale de existență și, dacă acestea îi lipsesc, el se obligă să li le furnizeze. „Problema valorii, în loc să ne pună în fața universului, ca la o enigmă de descifrat, îl face pe acesta solidar unei responsabilități de care ne-am încercat și care nu poate fi separată de responsabilitatea ce o avem de noi înșine. Ea exprimă deci un fel de primat al lui a vrea...” (p. 25).

Valoarea nu poate fi transformată nicicînd în cunoaștere. Ea nu apare decît acolo unde persoana se angajează interior, acolo unde ea simte, unde ea vrea. Axiologia devine, astfel, — după cum recunoaște Lavelle însuși, — un gen de metafizică a sensibilității și a voinței (p. 26). O știință a valorilor se arată și ea a nu fi posibilă, în temeiul că „valoarea nu este un fapt, ea nu poate fi descrisă din afară. Nu există experiență obiectivă a ei, ci numai o penetrare subiectivă. Ea nu poate fi percepută, ci numai aprobată și asumată. Ea se disolvă acolo unde încețază actul care mă obligă să cred în ea și să o trăiesc” (p. 27).

Acest subiectivism (împotriva celor care, ca fenomenologii, consideră valoarea un obiect pur, sau, ca empiriști și sociologii, un fapt) afirmă, totuși, că valoarea este „însesabilă de propria ei justificare, că ea aparține ordinii de drept și nu de fapt” (ibid.).

Alta timp însă cît valorile sînt expuse domniei unei ordini preferențiale, remarcă Lavelle este pusă sub semnul întrebării valoarea însăși a unei științe a valorilor, mai concret, o știință a valorilor devine imposibilă.

TUDOR GHIDEANU

Un specialist francez despre monumentele de artă din nordul Moldovei

Revista *Les lettres françaises*, condusă de Araçon, a publicat în numărul din 19-25 august (pag. 21-24) un lung și interesant material cu privire la monumentele de artă din nordul Moldovei. Semnal de cunoaștere publicat de Denys Chevallier articolul este sugestiv intitulat *Les fresques des monastères de Roumanie de Nord, Synthèse de l'Orient et de l'Occident*.

Desigur, nu este pentru prima dată cînd o publicație străină privește cu îndrăginit interes frescele bisericilor moldovenești din secolele al XV-lea și al XVI-lea. Într-un de mult în patrimoniul artei universale, acest fenomen de artă medievală românească a interesat unanim de specializii de istoria artei, români sau străini, pe scriitorii, filozofii, artiștii etc. Nu întîmplător J. Strzykowski remarcă cu entuziasm, încă la începutul acestui secol, în ziarul vienez „Die Zeit”, că „ceva asemănător nu ne oferă a o doua țară în lume”.

Remarcabilul bizantinolog Ch. Diehl, care în aprilie 1924 participase la primul Congres internațional de studii bizantine organizat la București de Nicolae Iorga, publică în *Revue des Deux Mondes* (numărul din 15 iunie 1924, p. 832-846), în largă-i viziune de specialist, eloquoase observatii referitoare la monumentele de artă din nordul Moldovei. Tot Diehl este acela care, numai peste patru ani, recomandă călduros publicului cititor de limbă franceză, de pretutindeni, lucrarea *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, text et album, Paris, 1928, a istoricului de artă I. D. Ștefănescu, mărturisindu-și astfel, o dată mai mult, atasamentul și prețuirea pentru acest inestimabil tezaur artistic. Același prețuire și s-au aliniat artiștii istorici de artă de renume mondial, precum Paul Henry, Gabriel Millet, Henry Focillon, André Grabar ș.a.

Organizîndu-și impresiile în cadrul unor scurte capitole (*Les églises des monastères; Les fresques intérieures; Les fresques extérieures; Les jugements derniers*), Denys Chevallier face, la rîndul său, dovada competenței în domeniul istoriei artei medievale românești. Spiritul deschis spre înțelegerea iramintatelor istorii a poporului nostru, autorul accentuează asupra rolului civilizator, nu mai puțin esențial decît cel religios și umezilor militar, pe care l-au avut mănăstirile Neamț, Putna, Dragomirna și Sucevița în epoca leudală. Revelatoare sînt pentru noi observațiile, fie și tangențiale, referitoare la prestigiul cultural de care se bucurau aceste centre monastice de cultură în Polonia, Italia etc., sau la rolul jucat de acestea în conservarea folclorului muzical.

Frescele bisericilor moldovenești îl prilejuiesc autorului asociații de idei dintre cele mai interesante și subtile reflecții. Înălțarea temelor iconografice în lungă registru surprinse acoperînd în întregime pereții bisericilor, atît în interior, cît și în exterior, îl sugerează lui Denys Chevallier asemănarea cu tehnica derulării cinematografice, subliniind astfel unitatea picturală a monumentului, care nu este cu nimic sîrbînd de înălțata fragmentare în scene a temelor. Culorile se organizează ca o simfonie în jurul formelor arhitecturale, îmbrățișîndu-le și întregesc totodată unitatea dintre monument și natură. Este cazul „albastrului de Voroneț”, al „verdeului de Sucevița”, al „ocruilui-galben de Moldovița”.

Temele iconografice se repetă de la un moment la altul, ca într-un rituaș străbun, dar peste tot, ele sînt altele, prin culoare, compoziție și plasticitate figurilor. Iată de ce, în viziunea estetică a lui Denys Chevallier, pictura bisericilor moldovenești nu poate constitui numai subiect de pură contemplație, ci este, în primul rînd, o pirahie de introspecție și de iluminare iduntică.

Pentru Denys Chevallier „... les fresques du XV siècle se reconnaissent à leur langage plastique énergique et sobre à leur graphie économe presque laconique et aux attitudes de leurs figures, moins empreintes de ce hiératisme propre aux

Byzantins qu'animées d'une espèce de verve tour à tour naïve et narquoise qui a la saveur et le charme des parlers et des tournures populaires” (pag. 23). Spre deosebire de secolul al XV-lea, picturile secolului al XVI-lea sînt mult mai narlative, înclînd dovada unei estetice elaborate, ajunsă la stadiul conștiinței de sine. Între plastică narlative și cea decorativă s-a instalat un echilibru nou, vizibil îndeosebi în pictura exterioră. Mai puțin abruptă, sinteza artistică a devenit subtilă, fără a pierde însă ceva din intensul potențial emotiv. Astfel se delectează, pentru Denys Chevallier, „cele două secole de aur ale Evului mediu moldovenesc” (s.n.).

Asemenea lui André Grabar — despre Calvadica împăratului Constantin, din pictura bisericii Pătrăuți a lui Ștefan cel Mare (vezi: *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art* în *Mémoires Charles Diehl*, II, Paris 1930, p. 19-22) și lui Sorin Ulea în *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, în *Revue roumaine d'histoire*, (Tom. II, 1963, p. 29-72), Denys Chevallier vede în pictura exterioră a bisericilor moldovenești din secolul al XVI-lea o operă de gândire, căci ea exprimă, într-un vast și îngelos limbaj iconografic, gândirea social-politică a lui Petru Rareș și a sfetnicilor săi, ideologie a cărui meri principal este acela de a îl reflecta aspirațiile de independență a Moldovei medievale.

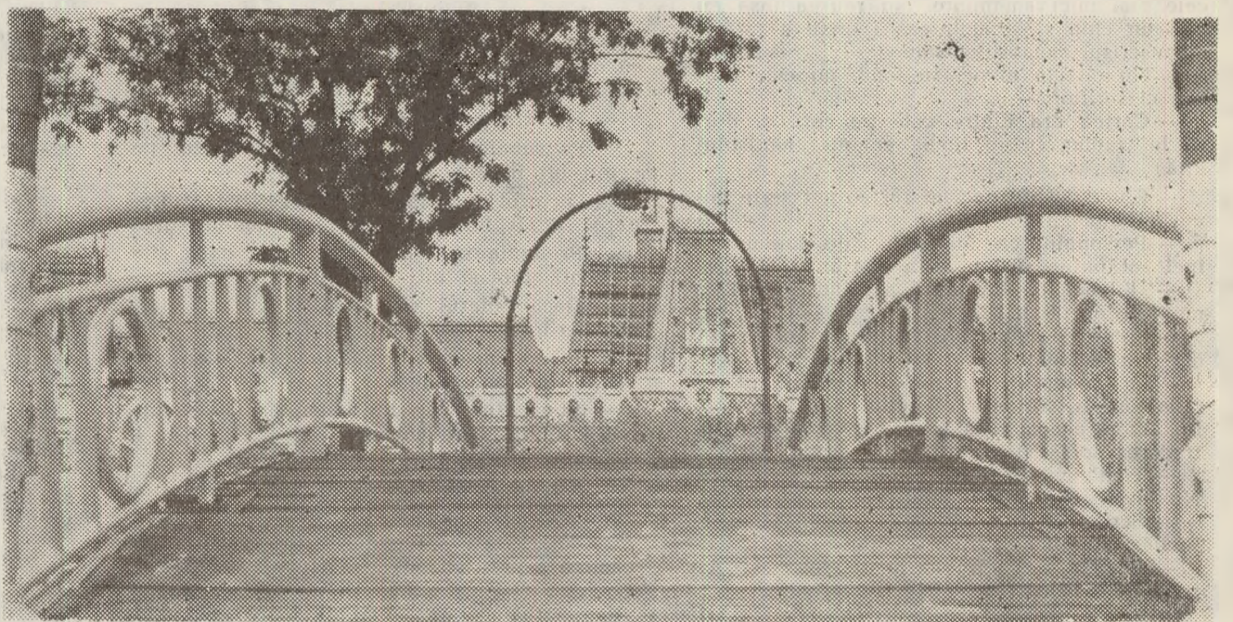
Vom semnala totuși și unele erori strecurate în paginile lui Denys Chevallier. Materialul iconografic utilizat pentru ilustrarea articolului este, în bună parte, greșit identificat. Astfel, pe prima pagină din *Les lettres françaises* sînt redată figurile volevodului Petru Rareș și a fiului său Iliș din tabloul votiv al bisericii mănăstirii Moldovița executat în 1537; pe pagina 21 apare parțial un grup al „celor drepi” înrați în rați, în mijlocul cărora se află împăratul bizantin Constantin și Elena, scenă din marea temă a Judecării de apoi de pe fatada vestică a bisericii mănăstirii Voroneț și nicidcum Ștefan cel Mare cu familia sa cum areștii se menționează, la pagina 22 se scrie: „Monastère de Sucevița, Petru Rareș voievode de Moldavie”.

Aici s-au strecurat două erori: prima, identificarea în flaura lui Ștefan cel Mare, volevodul Moldovei între anii 1457-1504, din tabloul votiv al bisericii mănăstirii Voroneț, zugrăvit în 1488, pe Petru Rareș (care a domnit în Moldova între anii 1527, ianuarie 1538 sept. — 1546); a doua, în pictura bisericii mănăstirii Sucevița nu poate exista zugrăvirea flaura volevodului Petru Rareș, deoarece Sucevița, alt monument cît și pictura, este ctitoria familiei Movileștilor la sfîrșitul secolului al XVI-lea. La pag. 24 este prezentată vederea exterioră, dinspre sud-vest, a bisericii Arbure ridicată de Luca Arbure în 1502, lunile aprilie-august 29 și nu în 1503 cum se afirmă în nota 3, pag. 22 și zugrăvită în 1541.

Altfel, autorul după care „... des évènements de Moscovie (s.n.) qui évangélisèrent les anciens Daces et Thraces, plus ou moins romanisés depuis Trajan, en leur apportant, du même coup, leur langue et leur alphabet, le cyrillique” (p. 22), este desigur eronat, întrucît creștinismul, limba slavonă și alfabetul cirilic nu l-am primit nicidcum de la slavii rășăriteni și nici în perioada sugerată de autor.

Aceste inadverente nu scad, elegantă și violența reflecțiilor lui Denys Chevallier, din care se degajă o sinceră admirație pentru arta medievală moldovenească. Rețese această din acordul său total față de mărturisirea lui Henry Focillon după care „... l'art religieux en Roumanie se présente à nous... comme la synthèse de forces divergentes venues de l'Occident et de l'Orient, et non comme un chapitre provincial de l'histoire de l'art byzantin”.

ION SOLCAN



Peisaj ieșean

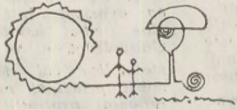
ROLF BONGS (R. F. a Germaniei)

Ne-am cunoscut în zilele în care îi apărea la Paris versiunea franceză a poemelor inspirate de meșteșugul eroic grec. Se bucura, dar poate mai mult, era mândru. Acele „Poemes de Grèce” îi încusă îndezirabil la Atena, dar adăuga biografiei sale literare o splendidă scriitură. Deși născut în 1907, Bongs a devenit scriitor în deplinul înțeles al cuvântului abia după 1945. Lăsa în urmă anul unor studii temelnice (germanistică, istorie, filozofie) la universitățile din München, Berlin și Marburg, pe aceeași activitate publicistică și a rezistenței pasive (cum o numește chiar el), dar al rezistenței în fața iascismului, când a prelerat să lucreze modest ca arhivar și apoi bibliotecar. Azi, lista lucrărilor sale este amplă, cum amplă este și lista distincțiilor literare. Prieten cu André Gide — cărui i-a dedicat un sensibil eseu, deseori oaspete al scriitorilor olandezi, prezente în librării cu romane, culegeri de poezie, Rolf Bongs a avut de mai multe ori prilejul să întâmpine scriitorii români ce au vizitat orașul său natal, Düsseldorf. Poemele aici prezentate, sînt inedite și dedicate în exclusivitate cititorilor revistei CRONICA.

MIHAI NADIN

PESTE TOT

În Germania, peste tot și peste tot pe hartă, urlă ca la cer un glas de tinichea. Se spune că-n Elada, către infern, o poartă desferece, nebun, un cântec de sirenă. Și-un monstru galeș, nada ca vîntul își șoptea. Mureau ispitele, uitate-n ghiare reci... Să nu uiți urlatul sirenei, niciodată!



Chiar de nu vei ști ce poate noaptea-n beci, la ceasul care aștepți să mori ori să mai fii — acolo, miine-n beci. De mult. Am așteptat de mult. Aveam cu mine urletul și spaimetele — singurătăți s-ascult.

MIINE

Pare dulce un colț de piine cînd din moarte gura ți-a mușcat. Nu știu. Pe semne ți-ai ieșit din mîni. De ce să simți înțitul gust acesta cînd ca fiecare gustul morții, vreme lungă, limba ți-a-nceiat? Și cînd te-arunci spre piine muști — pe brînci — bucata de răsufles pentru fiecare miine! ... De atunci în mare-și scaldă țărnuț talpile de stînci

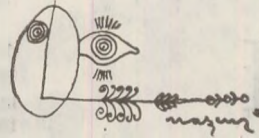
ZBORUL BUFNIȚEI

Noaptea a țesit dumeagul. Cerul — grav — și-a așternut o urmă. Tesuind cărări — tirzie luna. Pe sub cețuri roua leagă pulberi. Vinătoarea bufniței — nălucă printre plopi — se curmă. Zbor cu ochii de iscoadă,

scormonind o arătură ca o noapte neumblată. Noapte acoperiș al lumii. Zborul bufniței. În fluvii zorii se privesc.

IMPOTRIVIRE

Năvălind în arbori, toamna le despoaie negrele schelete — și apune. Să repete. Cu înghețul, gestul ghiare care smulge rădăcini și coji dezbracă. Cerul nu cunoaște nicio iarnă. Tu, nu te supune.



STILPII

Dau roată țarcului cu stilpii deși. Ca noaptea, gîndurile roată-mi dau — ori niște feși! S-au spînzurat, de stilpii-nfipti-in cer — să-mi facă loc — zăbrele. De nicăieri, de orișcînd, o temniță își bate joc.

In românește de ADRIAN HAMZEA

GÎNDURI FRAGMENTARE

de Emil Krotki

De-ale literaturii

— Dacă vrei să le-o iei înainte clasicilor, scrie prefețe la operele lor
— Incontestabil, talentul nu i se poate lua: nu-l are.
— Nu judecați un scriitor după portretul atașat cărții, ci după cartea însăși.
— S-a strecurat în literatură ca o greșeală de tipar
— Pene avea destule — nu-i ajungeau aripile.
— Nu toți papagalii vorbesc. Sînt și din cei care scriu.
— Toți clasicii au fost, la timpul lor, contemporani; nu toți contemporanii vor fi clasici
— Șoarecii se hrăneau cu manuscrise, iar pisica refuza să-i mănînce; nu-i plăcea literatura.
— Povestea era așa de scurtă, încît abia acoperea lipsa de talent a autorului ei.
— Dacă o povestire bună trebuie să fie scurtă, se impune ca una proastă să fie și mai scurtă
— Un roman apos în care frazele se aseamănă una cu alta ca două picături de apă.
— Nu te fâli cu faptul că versurile tale se află pe buzele femeilor. Aminteste-ți de faptul că și rujul nu le părăsește buzele.
— El se socotea un scriitor cu renume. Nimeni nu aflase însă despre acest lucru.
— I se reproșa permanent că nu se leagă de viață. De fapt, viața nu voia să se lege de el.
— Nu căuta locurile umbrite. Doar nu esti critic literar.
— Criticul respectiv nu greșea mai mult de 12 ori pe an; publica numai în reviste mensuale.
— Despre poetul N.: „E incolor ca aerul, dar mai puțin necesar ca acesta”.
— Greseliile se furîșează, subiectele se fură — Neagativele și talentele trebuie dezvoltate.
— Memorialistul își amintea totul pînă în cele mai mici amănunte. Nu reușea însă cu nici un chip să-și amintescă unde a răscrit manuscrisul memoriilor sale.
— Nu citește nimic. În fond, nu este cititor, ci scriitor!
— Cartea era dintre cele pe care ai dori să le traduci într-o limbă complet nerăspîndită.
— Chiar despre oameni răi se pot scrie povestiri bune.
— Personalitatea lui atât de luminoasă, încît ai putea să-i pui un abajur.
— Îl leagă de literatură ani îndelungați de neînțelegere totală a ei
— Scriitorul stătea într-un fotoliu voltairean, dar era evident că nu se află la locul său.
— În general, întregul roman i-a plăcut redactorului. Singura obiecție făcută autorului a fost aceea de a înlocui gelozia prin întrecerea socialistă
— Toată viața a scris „subsoluri” critice. Nu avea cunoștința unui zgrînie-nor critic.
— Scria în colaborare, dar gloria nu ajungea nici pentru unul singur.
— Femeia de serviciu la telefon: — Azi redacția nu lucrează; e zi de creație.

— Titlurile povestirilor lui exprimau atât de complet conținutul încît povestirile inesei deveneau inutile
— Criticii se interesau atât de avid de creșterea scriitorului, de parcă ar fi intenționat să-i coase un costum de haine.
— Așteaptă gloria de la generațiile viitoare; de la contemporani se mulțumeste cu onorarii.
— Despre poetul N.: „Un Blok masiv”.
— O dată cu Sancho Panza a intrat în literatură și măgarul său.
— El reacționa la artă, reacția era însă totdeauna acră.
— Lipsa de talent se iartă mai ușor decît talentul
— În dramă nu există conflict. El a apărut însă de îndată ce teatrul a refuzat s-o joace.
— Cei mari plătesc arta cu viața lor, cei mici — își cîștigă cu ea viața.

De-ale vieții

— Tot ce trăise era scris pe fața ei, iar unele lucruri chiar subliniate prin riduri.
— Despre faptul că a trăit s-a aflat numai din anunțul mortuar.
— Au băut de-alte ori în sănătatea celorlalți, încît și-a distrus-o pe a lui.
— Călătoria prin Crimeea cu un ghid turistic al Caucazului și era indignat de inexactitatea datelor.
— Relațiile lor reciproce erau ca cele dintre bățătură și gheată.
— Cunoaște toate jocurile, afară de cel al minții.
— Două lucruri îl fac să semene cu Socrate: chelia și soția.
— Și-a schimbat atât de frecvent punctul de vedere, încît acesta s-a transformat în puncte-puncte.
— Duce o viață plină de griji: la Soci în strădania de a se bronza, la Moscova în căutarea unei creme pentru albirea tenului.
— Dramele vieții se joacă fără repetiții
— Avea încredere numai în medicamentele cu denumiri latine, în traducere reușescă ele nu aveau nici o acțiune asupra-i.
— Frizeria pentru bărbați „Dalila”.
— Pe subalternii îi numea „băieți”, dar pe copiii lui îi numea „cadre”.
— Lectorul de la Planetarium se comportă de parcă ar fi fost Directorul sistemului solar.
— Prietenia și ceaiul sînt bune dacă sînt fierbinți, tari și nu prea dulci.
— Dacă soferul crede în nemurire, viața pasagerilor se află în pericol
— Iubea întreaga umanitate, în afară de vecinii de apartament
— Știa că provine din maimuță, nu-și amintea însă din care anume
— Si ticăloșii mari au fost cîndva mici.
— Vocea ei îți trezește dorința s-o imprimi pe o placă, iar placa s-o spargi.
— Ceartă cu soțul din cauza cărților (în cameră e prea strîmt): — Alege! Sau Balzac sau eu!

comentariu

EROZIUNEA COMMONWEALTHULUI

Va reuși reuniunea primilor miniștri din țările Commonwealthului, programată pentru luna ianuarie 1971 la Singapore, să oprească procesul de eroziune, generat de tendințele centrifuge ce se accentuează sub imperiul diversității de orientări și interese? Iată întrebarea pe care și-o pun tot mai mult alți observatori politici din Londra cit și cei din celelalte capitale ale țărilor Commonwealthului, ca urmare a situației tot mai încordate ce există în sinul comunității britanice de națiuni.

Dacă ar fi să definim ființa Commonwealthului, ar trebui să începem cu formule negative. Commonwealthul nu este o organizație, el posedă abia din 1966 un secretariat, care însă dispune de un personal minim și are sarcini restrinse. Commonwealthul nu are statute și singurele reguli pe care le are se referă la calitatea de membru și chiar și acestea au un caracter pragmatic. Commonwealthul nu are o politică comună și nu întreprinde niciuna încercare de a elabora foștii de cooperare obligatorii pentru membrii săi. Întrucît fiecare membru are latitudinea să tragă concluzie saie propriu din deliberările comune, nu se pune nicio dată problema viabilității hotărîrilor luate de majoritatea sau a existenței unui drept de veto.

În fapt, Commonwealthul este o unione a foștior membri al imperiului britanic, care îndeplinesc anumite condiții minime și sînt de acord cu aderarea la acest organism. Unele foste componente ale imperiului s-au ținut departe de comunitate (Birmania, Sudanul, Somalia, Insulele Maldive și Yemenul de sud). Membrii Commonwealthului recunosc regina, fie ca șef de stat sau, dacă au o formă de stat republicană, ca „șef al Commonwealthului”.

Rădăcinile istorice ale Commonwealthului derivă, într-o anumită măsură, încă din revoluția americană. În deceniile de după separarea celor 13 colonii engleze din America, Londra a început să se ocupe de introducerea autoadministrării în teritoriile colonizate de Marea Britanie, pentru a evita în viitor asemenea conflicte. De la autoadministrarea coloniale din Canada și Australia, începe o linie de evoluție dreaptă care merge peste statutul dominioanelor tot mai independente pînă la alegerea voluntară a calității de membru al Commonwealthului. Inițial destinat numai teritoriilor imperiului cu populație albă, Commonwealthul a fost deschis, după independența Indiei, și popoarelor de culoare de sub coroana britanică și în cele din urmă și acelor care au ales forma de stat republicană.

Chiar dacă Marea Britanie își păstrează și acum prestigiul de centru istoric, celelalte țări ale Commonwealthului, foste colonii sau semicolonii engleze care și au proclamat independența după cel de-al doilea război mondial, nu mai par în prezent dispuse să graveze din punct de vedere politic pe orbita foștior lor metropole. Orientările politice ale statelor Commonwealthului sînt în prezent atât de diverse, încît este pusă în joc însăși existența acestei uniuni.

Ultimele și cele mai evidente semnale de pericol au urmat hotărîrii guvernului britanic de a reactiva acordul de la Simonstow, permițînd vizarea de nave de război și eventual de avioane de luptă către Africa de sud. Guvernul britanic și-a comunicat intențiile tuturor celor 29 guverne membre. Dintre primele 20 care au răspuns, 12 s-au opus față de această hotărîre. Tanzania, Uganda și Zambia au arătat că se vor retrage din Commonwealth în cazul unor asemenea vizări de armă.

În Commonwealth există însă și alte motive de încordare:

— Din punct de vedere strategic, organizația a și fost împărțită în două, printră închiderea Canalului de Suez.
— Deși forțele britanice vor fi menținute în Asia de sud-est, este aproape cert că ele vor fi retrase din Golful Persic, după cum apreciază publicația „The Christian Science Monitor” care apare la Boston.

Evoluția relațiilor comerciale dintre partenerii Commonwealthului este de asemenea semnificativă pentru reconșterile asupra rolului organizației, cu atât mai mult cu cît mecanismul economic al acestei asociații a 29 de state din diverse zone ale lumii, constituie pirghia de hază a sa. Atmosfera legăturilor economice dintre Anglia și celelalte țări ale Commonwealthului este, desigur, unul dintre aspectele principale ale acestei evoluții. Statisticile sînt elocvente: în decurs de un deceniu (1957—1967) partea Commonwealthului din volumul global al exporturilor britanice a scăzut de la 41 la sută, la 26 la sută. De menționat că la sfîrșitul acestei perioade împrumuturile Angliei din țările europene le-au depășit cu 300 milioane lire pe cele din zona lirei sterline. Totodată, destul în perioada 1960—1968, totalul investițiilor monopolurilor britanice a crescut cu 50 la sută, partea rezervată Commonwealthului a înregistrat o scădere de 5 la sută. Aceste cifre ilustrează tendințele Angliei de distanțare față de Commonwealth ale cărei aranjamente au început să fie considerate prea costisitoare. În acest mod se explică și faptul că Marea Britanie a început tratativele de aderare la Piața comună, deși la Londra se știe prea bine că participarea Angliei la C.E.E. ar da poate lovitura de grație relațiilor ei cu Commonwealthul.

Ca grupare financiară, zona lirei sterline este pe cale de descompunere. Pentru Australia și Noua Zeelandă orbita dolarului a devenit și mai ispititoare după socul suferit de deținătorii lirei sterline odată cu devalorizarea monedei britanice. S.U.A. și Japonia ocupă un loc tot mai important în comerțul acestor țări, în dauna foștior metropole. Chiar și în Africa, unde capitalul englez detine poziții foarte solide (investiții de miliarde de lire) influența Marii Britanii este în declin. O serie de țări africane, printre care Nigeria, se orientează spre C.E.E. cu care au încheiat acorduri comerciale.

Într-o asemenea conjunctură, Commonwealthul este dominat de incertitudni. Ideea că pe calea Commonwealthului Marea Britanie va putea, și după dizolvarea imperiului său colonial, să joace cel puțin într-o parte a lumii rolul unei mari puteri nu s-a dovedit reală. Astăzi, în principal, Commonwealthul este un sistem care urmărește să mențină buna dispoziție a foștior supuși față de foștii lor stăpîni. Ceea ce menține încă în viață Commonwealthul este flexibilitatea și lipsa obligativității, faptul că invitația anuală sau biennială de a veni la Londra sau în altă localitate nu costă nimic din punct de vedere politic.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILE GRĂMADA, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL STRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE ȚĂTOMIR.

Prezentare grafică VALER MITRU

traducere de NATALIA CANTEMIR